



CORSO TRIENNALE

**BACHELOR OF ARTS IN
CINEMA & NEW MEDIA**

TESI IN

REGIA

TITOLO TESI

LE MERCENARIE DEL DOLORE

Relatore:

Prof. Caterina Tomeo

Candidato:

Paola Giovanna Gullo

Matricola:

_QYEL

Anno Accademico: 2024/2025

| | |
|--|----|
| Introduzione | 3 |
| Capitolo I - Il codice del dolore | 4 |
| 1.1 Le radici storiche e antropologiche del lamento funebre: la teoria di Ernesto De Martino | 5 |
| 1.2 La prefica nel contesto meridionale: tra mito, folklore e poesia popolare | 5 |
| 1.3 Le "ciangiuline" di Pizzo Calabro: un'analisi approfondita della loro unicità rituale | 7 |
| 1.3.1 Il codice del dolore: il corpo e la voce nel pianto rituale | 8 |
| 1.3.2 Ritmo e melodia al servizio del rito | 9 |
| 1.4 Il lamento come forma d'arte, memoria e terapia collettiva | 9 |
| 1.5 Il declino di una tradizione millenaria e la nascita di un vuoto culturale | 10 |
| Capitolo Due: Un viaggio nella cultura della morte | 11 |
| 2.1 La narrazione e rito collettivo come lamento | 11 |
| 2.2 L'essere-per-la-morte: prospettive filosofiche del lutto | 13 |
| 2.3 Virgilio e Dante: la guida che si arresta. | 14 |
| 2.4 Il canto poetico nella letteratura moderna | 16 |
| 2.5 Il Bardo Thödol e il percorso che va oltre. | 20 |
| 2.6 Cinema e morte: immagini del lutto | 21 |
| 2.7 Le Testimonianze pizzitane: la comunità come terapia del dolore. | 27 |
| 2.8 Il vuoto culturale e la resistenza della memoria | 29 |
| Conclusioni | 29 |
| Capitolo Terzo: Dalle Lamentele agli sguardi | 30 |
| 3.1 Un viaggio tra ricerca e azione | 30 |
| 3.2 Le Mercenarie del Dolore: dalle ricostruzioni all'empatia | 32 |
| 3.2.1 La figura della Ninella | 32 |
| 3.2.2 Le voci intergenerazionali come memoria attiva | 33 |
| 3.3 La realizzazione dell'opera: dalla tesi al poema visivo | 35 |
| Conclusione | 38 |
| BIBLIOGRAFIA | 39 |
| SITOGRAFIA | 39 |
| FILMOGRAFIA | 40 |

Introduzione

In molte culture tradizionali del Meridione italiano, in particolare in quello calabrese, la morte non viene vista come un evento conclusivo ma come un rito di passaggio, un'esperienza di profonda condivisione e comunità. Questo trova espressione nella figura delle prefiche, donne che venivano pagate per piangere al posto dei familiari del defunto. Dagli anni Settanta, tale pratica ha iniziato a declinare fino a scomparire del tutto, lasciando dietro di sé non solo un vuoto di memoria collettivo, ma anche un vuoto antropologico. Ernesto De Martino in *Morte e pianto rituale nel mondo antico*¹ (1958), osserva come il lutto collettivo era qualcosa di necessario, fondamentale: solo attraverso di esso era possibile dare senso alla perdita, elaborare il dolore e ricevere sostegno emotivo. La presente tesi concentra lo studio e una propria indagine nell'area geografica di Pizzo Calabro, il paese d'origine della sottoscritta, dove le prefiche, conosciute ancora tutt'oggi come "ciangiuline", si distinguevano dai paesi limitrofi per la loro forte espressività e teatralità nel pianto. Esse creavano una vera e propria performance catartica e poetica, attraverso gesti codificati, come battere le mani sulle proprie gambe, entrando in un vero e proprio mondo racchiuso in quelle mura. Questo serviva per ripercorrere la vita del defunto per portargli rispetto e per rendere voce alla sua memoria attraverso la comunità. Il percorso di questa ricerca si articola in tre capitoli fondamentali, che come funzione hanno quella di spiegare e raccontare questo rito ormai perduto, confrontata con la solitudine emotiva che lascia il lutto moderno: il primo capitolo indaga le radici storiche, antropologiche e religiose di questo lamento funebre, seguendo le origini e tracciandone l'evoluzione all'interno della società calabrese. In particolare, la figura della prefica sarà analizzata sia dal punto di vista della tradizione orale, sia come performer sociale, ruolo indispensabile per la società e la cultura dei tempi odierni. Successivamente, il capitolo si concentrerà sui fattori sociali e culturali che hanno condotto al progressivo declino di questa pratica, fino alla sua scomparsa nell'epoca moderna. Nel secondo capitolo viene effettuato un confronto tra la visione del lutto che viene descritta nella letteratura e filosofia moderne (qui verrà enfatizzata la solitudine e la privatezza del dolore) e

¹ E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Einaudi, Torino, 2021.

soprattutto l'approccio che ha la comunità partecipando a tale rito. L'analisi inoltre si estende al cinema e all'arte dove verranno ripercorsi temi della morte e della cultura, evidenziando la rinuncia al pianto pubblico e al vuoto profondo che ha lasciato tale pratica. Nel terzo e ultimo capitolo verrà analizzata la docu-fiction "Le Mercenarie del Dolore"², un progetto che ha come scopo quello di colmare un vuoto culturale che è presente nell'epoca moderna, grazie anche alla potenza dell'audiovisivo. Verrà analizzato tutto il percorso di realizzazione, fino ad arrivare al successo riscosso, verrà analizzata la struttura narrativa, basata da un'alternanza di ricostruzioni che rappresentano il passato e interviste che invece rappresentano il presente. La protagonista è una bambina, nella storia Ninella, che attraverso il suo sguardo (l'occhio innocente del documentario) scoprirà insieme allo spettatore chi erano queste donne, esplorando la critica al modello patriarcale del lutto e il bisogno contemporaneo di trasformare la perdita in un'esperienza profondamente condivisa e umana.

Capitolo I - Il codice del dolore

Il rito funebre non è solo un evento personale. Al contrario, è una funzione di passaggio che coinvolge l'intera comunità, rafforzandone i legami sociali. Il lutto diventa così un processo collettivo, capace di gestire sia l'impatto emotivo che quello culturale. La cerimonia funebre e l'arte del lamento hanno assunto nel corso degli anni una funzione centrale, offrendo una cornice socialmente riconosciuta per l'espressione del dolore privato. In un celebre studio di Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*³, viene analizzata la natura di questa pratica. Egli dimostra come il pianto oltre a essere un'esplosione incontrollata di emotività, diventa un rituale culturale che consente di affrontare e superare la scomparsa della persona cara. Questo capitolo permette di esplorare in profondità le radici storiche e antropologiche di questa pratica, per poi concentrarsi sulla sua manifestazione nel Meridione d'Italia, con un'analisi specifica e dettagliata del caso delle "ciangiuline" di Pizzo Calabro, figure la cui unicità e complessità rituale le rendono un patrimonio

² P. Gullo, *Le Mercenarie del Dolore*, Italia, 2025

³E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Einaudi, Torino, 2021, p.3

culturale di inestimabile valore, oggi completamente scomparse. Le testimonianze raccolte nelle interviste allegate forniranno un supporto fondamentale, oltre a donare un ricordo diretto di questa tradizione.

1.1 Le radici storiche e antropologiche del lamento funebre: la teoria di Ernesto De Martino

L'arte del lamento funebre affonda le sue radici nelle civiltà più antiche, trovando una delle sue prime espressioni nel mondo classico. Come testimonia Sara Pacifico nella sua intervista: «Il mestiere della prefica nasce nella Grecia Antica, quando le famiglie benestanti chiamavano donne prezzolate per piangere i loro congiunti. Questa usanza si trasferì in Calabria con la Magna Grecia, mantenendo una continuità storica e culturale impressionante»⁴. Il concetto centrale che lega le diverse manifestazioni di questa pratica è la "crisi della presenza", teorizzata da Ernesto De Martino. La morte non è solo la fine di una vita, ma la minaccia che il defunto venga "dimenticato", ovvero che perda la sua storia e il suo significato sociale. La prefica, attraverso la narrazione della vita del defunto, riaffermava il suo posto nella storia dando voce alla comunità. La perdita, da vuoto, diventa racconto: un patrimonio narrativo che veniva tramandato attraverso questa performance rituale. Da un punto di vista antropologico, il pianto funebre costruisce un ponte che unisce la vita del defunto alla sua morte, grazie ai ricordi e ai racconti condivisi dalla comunità. De Martino, inoltre, sottolinea come il dolore abbia un'espressione autentica solo all'interno di un rituale, in contrapposizione alla solitudine del lutto vissuto individualmente.

1.2 La prefica nel contesto meridionale: tra mito, folklore e poesia popolare

La sopravvivenza e l'evoluzione del lamento funebre nel Meridione d'Italia hanno dato vita a un fenomeno di notevole ricchezza antropologica. È molto probabile che l'uso del compianto a pagamento sia rimasto in vita proprio

⁴ La frase di Sara Pacifico è stata estrapolata dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 25/06/2025 presso Castello Murat di Pizzo Calabro

perché il Meridione, in quanto terra di Magna Grecia, ha conservato un legame culturale e rituale con le sue origini antiche, molto più forte che in altre parti della penisola. Come menzionato nell'intervista a Sara Pacifico, il mestiere della prefica nasce nella Grecia Antica e si trasferisce in Calabria, mantenendo una continuità storica e culturale che affonda le sue radici nell'epica omerica. Sebbene nel corso del tempo il fenomeno abbia assunto connotati differenti e sia stato spesso associato a donne di basso ceto sociale, il legame con la tradizione classica è evidente anche nelle tecniche e nella funzione. In un contesto prevalentemente orale, dove la scrittura era un lusso per pochi, la prefica divenne la depositaria di una memoria collettiva, una narratrice capace di trasformare il dolore in poesia. La loro voce non si limitava a piangere la morte, ma ricreava, attraverso il canto, l'intera esistenza del defunto: i suoi gesti, le sue virtù e le sue relazioni. In questo modo, il lutto veniva integrato nella storia della comunità e non rimaneva un evento muto e isolato. A livello regionale, queste figure assumevano diverse denominazioni, ognuna delle quali racchiudeva una sfumatura di significato locale: le *chiangimuerti* in Campania, le *chiagnazzare* in altre aree del Sud, fino ad arrivare alle *ciangiuline* di Pizzo Calabro. Questa diversità terminologica è già di per sé un indicatore della ricchezza e della specificità del fenomeno, che pur condividendo un'unica matrice culturale, si plasmava a seconda delle tradizioni locali, dei dialetti e delle specificità del contesto sociale. La figura della prefica, pur essendo centrale, era spesso ambivalente. Come menziona Sara Pacifico, le prefiche erano viste come «Mestieranti, proprio dei mercanti che vendevano lacrime, vendevano lamenti per guadagnarsi il pane»⁵. Era un mestiere che si tramandava di generazione in generazione, da madre in figlia o da zia a nipote. Le bambine fin dalla più tenera età venivano edotte a piangere, un morto senza sentimento. L'addestramento era rigoroso e precoce, finalizzato a padroneggiare la tecnica del pianto rituale, che era una vera e propria arte, indipendentemente dal legame emotivo con il defunto. Il loro ruolo era essenziale, in quanto erano le uniche in grado di dare forma e voce al dolore collettivo. Come riporta Sara Pacifico: «Le prefiche di Pizzo Calabro erano dette "ciangiuline" ed erano famose in tutta la Calabria per

⁵Ibidem, p. 5

la loro bravura».⁶ La Chiesa, d'altro canto, ha spesso osteggiato il pianto rituale, considerandolo una forma di esagerazione e un residuo di paganesimo incompatibile con la serenità della fede. Come spiega Don Filippo Ramondino nella sua intervista: «Per la teologia cristiana la morte è illuminata dalla fede nel Signore Risorto».⁷ Il dolore, pur essendo parte di ognuno di noi, non deve essere un lamento disperato, ma quasi una gioia perché rappresenta un momento di passaggio verso qualcosa di più grande, verso un nuovo inizio. La presenza del Cero Pasquale accanto al feretro simboleggia proprio la resurrezione. Questa dualità è un tema ricorrente e mostra lo scontro tra la religiosità popolare e la dottrina ufficiale, con la Chiesa che cerca di contenere le manifestazioni più estreme e "primitive" del dolore per guidare i fedeli verso una visione della morte più serena e spirituale. Don Filippo Ramondino paragona i dolenti a dei bambini che hanno paura di uscire dal ventre materno, mentre dovrebbero vedere la morte come dice lui stesso: «Un momento di passaggio. Necessario, ma di passaggio, per qualcosa di più grande».⁸

1.3 Le "ciangiuline" di Pizzo Calabro: un'analisi approfondita della loro unicità rituale

Nel contesto calabrese e, in particolare, a Pizzo Calabro, la figura della prefica assunse la denominazione di "ciangiulina", un termine che evoca in maniera diretta e quasi onomatopeica la dimensione del pianto ("chiàngiri" nel dialetto locale significa: "piangere"). Questo termine, tuttavia, nasconde una complessità rituale e artistica unica, che distingue le ciangiuline non solo dalle prefiche del resto d'Italia, ma anche da quelle delle regioni e dei paesi limitrofi. Le ciangiuline non si limitavano a lamentarsi, ma davano vita a una vera e propria performance corale e teatrale che coinvolgeva ogni aspetto del corpo. La loro arte era una combinazione unica di elementi vocali, gestuali e musicali che le rendeva figure insostituibili nel rito funebre della comunità e le distingueva in

⁶ Ibidem

⁷ La frase di Don Filippo Ramondino è stata affermata durante l'intervista, tenutasi con la sottoscritta il 23/06/2025 presso la Chiesa Maria SS. del Rosario e San Giovanni Battista, Vibo Valentia (VV)

⁸ Ibidem

maniera netta dalle prefiche di altre regioni. Una delle peculiarità, che richiama in maniera ancora più forte il mondo greco e l'oralità classica, è la tecnica formulare usata per i compianti. L'espressione del dolore si basava su una tecnica ripetitiva. Questa tecnica crea un ulteriore legame con le origini classiche del rito, dimostrando come il lamento funebre sia un'eredità culturale profondamente radicata nella storia del territorio. Le testimonianze delle interviste ci permettono di comprendere meglio questo fenomeno. Elsa Chiaravalloti, ad esempio, ricorda di aver visto queste donne al cimitero quando era bambina, e di aver provato dispiacere e di essersi chiesta «Perché piangono?»⁹. Questo dimostra come la performance, pur essendo per lei un evento strano e, in un certo senso, disturbante, fosse un'esperienza che generava un'emozione forte e condivisibile, un'esperienza che è rimasta impressa nella sua memoria.

1.3.1 Il codice del dolore: il corpo e la voce nel pianto rituale

Un elemento centrale del rito era l'integrazione di gesti codificati, tutt'altro che casuali, che costituivano una parte essenziale del lamento funebre. Movimenti come battere il petto con forza, strapparsi i capelli (in forma reale e simbolica), oscillare il corpo in modo ritmico e cadenzato, graffiandosi il volto o lasciarsi cadere a terra accompagnavano la voce, intensificando ancora di più il significato. Tutto questo trasformava la performance in un'esperienza sensoriale totale, in cui l'emozione non era solo udibile, ma anche visibile e tangibile. La comunità veniva così coinvolta in un'esperienza condivisa del dolore, conducendo verso la catarsi. Anche la parte vocale seguiva una struttura precisa: da un pianto di disperazione si passava a una fase narrativa, dedicata alla rievocazione della vita del defunto, per giungere infine a un addio intriso di pathos e accettazione. Il canto si articolava in strofe improvvisate, una sorta di "narrazione intonata" che si mescolava a un coro di pianto collettivo. Ogni prefica, pur improvvisando, si muoveva all'interno di un canone ben definito. Una grammatica del dolore che era comprensibile a tutti i presenti.

⁹La frase di Elsa Chiaravalloti è stata estrapolata dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 27/06/2025 presso Villa Angela, Pizzo Calabro

1.3.2 Ritmo e melodia al servizio del rito

Un altro aspetto fondamentale della loro performance era l'utilizzo di strumenti musicali per accompagnare i lamenti. Questi non venivano sempre utilizzati durante il rito funebre e, a differenza di altre prefiche, le ciangiuline erano spesso accompagnate dal suono ipnotico del flauto pastorale e dal ritmo cadenzato del tamburello, strumenti tipici di Pizzo Calabro. Tale accompagnamento musicale innalzava il lamento, concedendo al pianto una dimensione radicata nella cultura locale. La musica non è solo un semplice accompagnamento, ma un componente attivo del rito, intensificando emozioni e dando un ordine al disordine del dolore. Il ritmo ripetitivo del tamburello contribuiva a creare un'atmosfera ipnotica, favorevole all'espressione di un dolore profondo e liberatorio. La fusione tra canto, gesto e musica aiutava i cari del defunto a liberare il proprio dolore, facendo parte di un'esperienza multisensoriale che rendeva il rito delle ciangiuline un evento unico e indimenticabile, un vero e proprio capolavoro del folklore locale.

1.4 Il lamento come forma d'arte, memoria e terapia collettiva

Il lamento funebre può essere interpretato come una forma d'arte popolare, un'espressione spontanea, ma strutturata dalla comunità stessa. La prefica insieme al suo canto era a tutti gli effetti un'improvvisazione poetica e musicale, nonché la narrazione della vita del defunto. Una vera e propria arte orale, ormai scomparsa, un patrimonio culturale di immenso valore. La prefica trasformava il dolore privato in una performance pubblica, consentendo alle famiglie di affrontare la perdita in modo meno traumatico. Come suggerisce Maria Rita Chiaravalloti, l'aggettivo che meglio si accosta alle prefiche è «Potenti, perché nella loro esternazione sono potenti, sono dirompenti».¹⁰ Questa potenza era proprio la loro forza. Una forza capace di guidare la comunità in un percorso di catarsi collettiva.

¹⁰ La frase di Maria Rita Chiaravalloti è estratta dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 27/06/2025 presso Villa Angela, Pizzo Calabro

1.5 Il declino di una tradizione millenaria e la nascita di un vuoto culturale

La tradizione culturale delle ciangiuline e del lamento funebre ha subito un inesorabile declino a partire dalla metà del XX secolo. Questo fenomeno è stato il risultato di una complessa interazione di fattori sociali, economici, moderni e culturali, che hanno eroso progressivamente le basi su cui si fondava questa pratica. La testimonianza di Maria Rita Chiaravalloti è emblematica di questo cambiamento. Alla domanda «Vorrebbe essere accompagnata da una prefica?»¹¹, ha risposto con un deciso «No, assolutamente»¹². Il suo ragionamento si basa sul fatto che la società odierna, la "società dell'apparenza", ha bisogno di scomparire senza "alcuna diffusione mediatica". La sua posizione riflette la mentalità moderna che vede la morte come un evento privato, non più come una cerimonia pubblica e comunitaria. Questo scontro tra tradizione e modernità è il cuore del declino della prefica. La crescente influenza di una cultura più razionalista ha contribuito a delegittimare queste pratiche, descrivendole come "strane" o "fuori dal comune". Il lamento, considerato un dovere sociale, viene visto come un'usanza primitiva. La Chiesa cattolica ha spesso osteggiato tale pianto e questo scontro di vedute tra la religiosità popolare e la dottrina ufficiale ha contribuito a spingere questo rito ai margini, fino a portarla alla sua totale scomparsa. Il dolore, oggi, è interiorizzato, è un'esperienza solitaria e la comunità ha così perduto gli strumenti che le permettevano di elaborare il lutto insieme. Il declino di questa tradizione ha lasciato un vuoto antropologico e culturale. La scomparsa delle prefiche, ha portato la comunità a perdere una figura rituale e un meccanismo sociale fondamentale per l'elaborazione del dolore e la conservazione della memoria orale. Il documentario della sottoscritta, dunque, si inserisce in un contesto di perdita e di vuoto, recuperando una memoria che rischia di cadere nell'oblio. È la volontà di salvaguardare dal punto di vista culturale, offrendo una testimonianza preziosa per le future generazioni e contribuendo a preservare un pezzo di storia che potrebbe andare del tutto perduto.

¹¹ Ibidem, p.9

¹² Ibidem, p.9

Capitolo Due: Un viaggio nella cultura della morte

Nel precedente capitolo sono state esplorate le radici storiche, antropologiche e religiose del lamento funebre, in questo capitolo verrà analizzata la funzione essenziale e simbolica che possiede. Il pianto rituale è una narrazione corale, una poesia della perdita ed è un atto comunitario capace di trasformare il dolore individuale in un patrimonio collettivo. Verrà analizzato e letto da un punto di vista diverso - quello della letteratura, della filosofia e del cinema - ripercorrendo quelli che sono i temi della morte e della memoria nella cultura.

2.1 La narrazione e rito collettivo come lamento

Le “ciangiuline” di Pizzo erano le vere protagoniste di un’antica drammaturgia. La loro figura era capace di dare forma a un dolore insopportabile, trasformandola in una vera e propria performance catartica. Per chi ha avuto la fortuna di partecipare a questi riti, come ci ha raccontato Rosanna Gullo, non vi erano cattiverie ma il rito in sé veniva visto come un vero e proprio «teatrino»¹³, il quale sapeva dare voce al dolore. Un teatro che rendeva persino il funerale, un momento così pieno di dolore, un’esperienza profondamente poetica. Il lamento quindi diventa un’arte orale che racconta il vissuto del defunto. Questo avveniva per dare voce al defunto: più la sua importanza era fluente nel paese, più se ne parlava. Le performance delle prefiche erano eclatanti ed esibizioniste: veniva accreditato lustro al defunto, raccontando la sua vita, accompagnandolo dagli oggetti che più aveva a cuore; raccontavano la sua vita e, insieme a lui, la storia dell’intera comunità. Queste donne nel tempo hanno assunto un ruolo emblematico, quasi come delle sacerdotesse del lutto, o ancora, muse della tragedia. Questo può essere considerato come un vero e proprio controsenso visto che la Chiesa le ha sempre condannate: lo stesso Papa Innocenzo III, grande sostenitore della supremazia papale, riuscì a sottomettere sotto la sua autorità quasi tutta l’Europa, ma gli fu impossibile farlo con le prefiche. Destino volle, che quando venne a mancare, furono proprio queste donne a piangerlo. Come ricorda Sara Pacifico, le prefiche «possono essere considerate “un’eredità

¹³ La frase di Rosanna Gullo è estratta dall’intervista fatta dalla sottoscritta il 23/06/2025 presso, Pizzo Calabro

di lamento e resilienza”, un espressione unica della cultura popolare»¹⁴. Le loro radici affondano nell’epoca classica: nell’Iliade di Omero, Andromaca piange Ettore mediante un rito, gridando proprio davanti alle mura di Troia, proprio come facevano le prefiche, le quali piangevano a gran voce i defunti. La loro voce, potente e teatrale, era un urlo che trasformava l’assenza in narrazione, il vuoto in parole condivise. Sara Pacifico ha paragonato la tradizione orale dell’epica omerica come la “tecnica formulare”, usata anche da Omero, nella quale attraverso delle ripetizioni, l’unità di base non era più la parola, ma la stessa formula. Questa è la chiave di trasmissione e di memorizzazione di una storia collettiva. Il celebre scrittore e attore Brizio Montinaro raccoglie nel suo volume *Canti di pianto e d’amore dall’antico Salento*¹⁵ (2000) sono decine i lamenti che si presentano come veri e propri poemi popolari: non erano semplici grida ma strutture poetiche con ripetizioni, immagini e invocazioni che ricordano le tragedie greche. Il lutto diventa rito collettivo capace di accompagnare non solo la persona che è venuta a mancare ma anche l’intera comunità in un passaggio di soglia. Come ci ha rivelato Fortunata Galloro, quando le ciangiuline piangevano, la casa non era solo un lutto, ma «un’onda che ti prendeva»¹⁶, questo era un modo per non lasciare solo chi veniva a mancare. Tale pratica non era esclusiva del mondo greco, al contrario, i cortei funebri nell’antico Egitto, accompagnavano il defunto con lamenti e gesti simbolici, come: battere il petto e gettare cenere sul capo per facilitare il loro passaggio nell’aldilà. Nell’antica Mesopotamia, il pianto rituale era parte integrante del rito funebre con lamenti, i quali avevano un semplice funzione: onorare il defunto e placare gli dei. Questo permetteva di creare un legame molto profondo tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Le similitudini, che possono essere riscontrate tra i vari periodi storici, dimostrano come le persone sentivano il bisogno di ritualizzare il dolore, rendendolo un tratto ormai insito

¹⁴ La frase di Sara Pacifico è stata estrapolata dall’intervista fatta dalla sottoscritta il 25/06/2025 presso Castello Murat di Pizzo Calabro

¹⁵ B. Montinaro, *Canti di pianto e d’amore dall’antico Salento*, Tascabili Bompiani, Milano, 2000

¹⁶ La frase di Fortunata Galloro è stata estrapolata dall’intervista fatta dalla sottoscritta il 24/06/2025 presso Pizzo Calabro

nella nostra cultura. Il pianto rituale è paragonabile a una forma di catarsi collettiva, una liberazione profonda del dolore. Tale concetto è possibile ricondurre anche alla poetica di Aristotele, che concepiva la tragedia greca come un modo di purificare gli spettatori mediante la rappresentazione di eventi dove veniva rappresentato il lutto.

2.2 L'essere-per-la-morte: prospettive filosofiche del lutto

Il pianto rituale tocca corde esistenziali profonde. Nello studio celebre *Essere e tempo* (1927)¹⁷ di Martin Heidegger l'uomo viene definito come "Sein-zum-Tode", cioè: bisogna essere l'essere-per-la-morte, consapevoli che la propria finezza non è un'idea astratta, ma ciò che conferisce senso all'esistenza. L'esistenza è un progetto sempre limitato dalla certezza e dalla presenza della morte, la quale viene proiettata sempre verso un futuro il più lontano possibile. Ignorare la morte significa vivere in un'illusione di eternità: l'esistenza è scritta fin dai tempi per avere una fine. Il canto delle prefiche, in questo senso, è un atto radicalmente autentico: non nasconde la morte dietro parole non dette, ma le nomina, le grida a gran voce, le espone. Questo impedisce al singolo individuo di sprofondare nella solitudine e nella depressione del proprio destino, rendendo quindi il dolore un qualcosa di collettivo. Albert Camus, per esempio, ne *Lo straniero* (1942)¹⁸ parla di un uomo incapace di piangere la propria madre. Meursault, ancora, ha perso il linguaggio del dolore, diventando estraneo non solo alla società ma persino a sé stesso. Per la società il suo modo di fare è sbagliato, poiché risulterebbe un lutto negato, il suo vuoto lo riempie con il silenzio. In questo caso vi è una contrapposizione tra la modernità individualista e le società tradizionali: la prima tende a privatizzare il lutto, rendendola una cosa personale e silenziosa, le prefiche, d'altro canto, rendevano il lutto condiviso, pubblico e comunitario. La testimonianza di Maria Rita Chiaravalloti, la quale afferma che vorrebbe scomparire «Senza alcuna diffusione mediatica»¹⁹, evidenzia proprio questa cesura. Un tempo, il dolore era

¹⁷ M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005

¹⁸A. Camus, *Lo straniero*, Contrasto, Roma, 2012

¹⁹ La frase di Maria Rita Chiaravalloti è estratta dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 27/06/2025 presso Villa Angela, Pizzo Calabro

di tutti, oggi viene consumato nella propria solitudine, senza esternare. Il dolore della perdita minacciava di annientare la persona, di farla regredire in uno stato di confusione e disorientamento. Il rito, quindi, con i suoi gesti e le sue parole codificate, offriva un'ancora, un modo per ricomporre la realtà frammentata dallo stesso trauma. Il lamento di queste donne trasformava l'angoscia privata in un canto comunitario, permettendo al dolore di non naufragare nel silenzio. Un modo per dare ordine al disordine.

2.3 Virgilio e Dante: la guida che si arresta.

Il lutto per sua natura è una perdita, è come trovarsi in mezzo all'oceano e trovare disperatamente una zattera sulla quale aggrapparsi. La grande letteratura offre un esempio lampante a tal proposito, basti pensare al passaggio che Dante Alighieri, poeta italiano rinomato, compie nel corso del suo viaggio nella sua opera più famosa, *Commedia*²⁰. Nel titolo venne aggiunto successivamente l'aggettivo "Divina" da Boccaccio. Uno dei primi attraversamenti è quello compiuto con Caronte, il quale lo accompagna verso l'altra riva del fiume Acheronte. Alighieri durante il suo viaggio è affiancato da Virgilio, ovvero Publio Virgilio Marone, l'incarnazione della ragione umana e della saggezza classica, nonché la sua guida nell'Inferno e nel Purgatorio. Per Dante, Virgilio non è solo un semplice maestro, ma un padre spirituale, una figura di assoluto riferimento. Quando i due giungono al confine del Terrestre Purgatorio, la guida arresta il proprio passo. Questo momento è descritto nel *Canto XXVII del Purgatorio*²¹, un crocevia tra il regno della purificazione (Purgatorio) e quello della beatitudine (Paradiso). Dopo aver superato l'ultima prova - il muro di fuoco che simboleggia la purificazione finale del peccato - Virgilio non può accompagnarlo oltre. Il poeta latino pronuncia parole che sono una sintesi perfetta tra il limite umano e la solitudine di fronte al mistero della fede: «*Ora rifletti, figlio: questo muro ti divide da Beatrice*»²². La ragione si arresta di fronte al mistero divino, la guida si arresta lasciando Dante solo nel

²⁰G. Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata* (4 voll.), Ed. Naz. della Società Dantesca Italiana, Milano, 1966-1967.

²¹ Ibidem

²² Ibidem p. 638

suo cammino. È l'ultimo saluto di una figura paterna, lasciando il figlio proseguire da solo il proprio cammino. Il momento in cui l'uomo diventa adulto spiritualmente e deve compiere il passo finale da solo, senza il conforto di chi lo ha sostenuto fino a quel momento, proprio come fa un padre con il proprio figlio. Questa separazione è il ritratto perfetto del lutto: la guida, il compagno, il padre, a un certo punto non può più accompagnare. Tocca ai vivi attraversare quel fioco di assenza, quel vuoto che si placa e non può essere colmato dalla ragione ma anzi può essere attraversato con la sola forza interiore e con il sostegno della comunità. In questo senso il lamento funebre diventa una dimensione inaccessibile ai vivi, l'ultimo saluto prima che il viaggio del defunto continui. La letteratura però offre anche un'immagine opposta: la discesa agli inferi di Ulisse nella celebre *nekylia*²³. L'uomo ha la possibilità di accedere al regno dei morti per consultare Tiresia, l'indovino, ma non è l'unica anima che incontra durante il suo cammino, infatti si imbatte con lo spirito della madre. Nell'esempio precedente, Dante e Virgilio sono costretti a separarsi per forze maggiori, che non dipendono da loro, invece, in questo caso, Ulisse ha la possibilità di avere un momento di ricongiungimento con la madre. Questo incontro sottolinea quanto sia importante il legame di sangue e la memoria che resiste alla morte. Ulisse e la madre si riconoscono, parlano, e in questo dialogo si realizza un ricongiungimento ideale che permette al figlio di portare a termine il proprio viaggio. Tale immagine richiama le testimonianze delle interviste: il lamento, il rito, il ricordo sono l'unico modo che i vivi hanno per rincontrare, in maniera simbolica, i propri cari, per dar loro voce e non lasciarli soli nell'oblio. Questo vuoto esistenziale può essere colmato dalla forza interiore che solo la comunità può dare. Le testimonianze delle ciangiuline svelano come la comunità stessa fosse una guida nel lutto di tutti i compaesani. Rosanna Gullo ha raccontato che la comunità regolava persino il tempo del dolore: «Per la perdita di un figlio, il lutto tre anni, senza scadenza; per un cognato, la durata era di un anno; ma per la morte di un marito, il lutto era perenne, un lasso di tempo che si considerava necessario per lenire una ferita che, altrimenti,

²³ Omero, *Odissea*, Einaudi, Torino, 2014

avrebbe potuto annientare una donna».²⁴ Questa distinzione mostra una vera e propria geografia del dolore, dove il lutto ha il suo peso e il suo tempo, una necessità umana di dare un ordine alla perdita più profonda: il lutto e il dolore. Il lamento delle prefiche, erano come un Virgilio collettivo, una guida corale che non lasciava il singolo solo il singolo di fronte all'abisso che il dolore può dare. La stessa Maria Rita Chiaravalloti ha precisato: «Un tempo il dolore era un canto corale»,²⁵ al contrario dei tempi di oggi che viene consumato nella propria solitudine. Questa perdita della guida comunitaria è forse una delle ragioni principali per cui la solitudine del lutto nella modernità è diventata così intollerabile.

2.4 Il canto poetico nella letteratura moderna

Il lamento funebre è un coro che innalza il dolore collettivo, eppure la letteratura moderna, con la sua attenzione verso l'individuo e la psicologia, viene spesso citata come un lutto solitario, un'esperienza interiore e molto spesso indescrivibile. Molti grandi autori hanno indagato il vuoto che la morte lascia in dono, mediante un'analisi introspettiva, a volte disperata. Lev Tolstoj, ne *La morte di Ivan Il'ič (1886)*,²⁶ descrive la solitudine con una lucidità spaventosa: per quanto la vita sia un percorso che si condivide, la sua fine è un'esperienza che si affronta da soli. Ivan Il'ič è un alto funzionario della borghesia russa, ma vive una vita autentica solo quando, sul letto di morte, ha la possibilità di confrontarsi con il proprio dolore. Ivan Il'ič ha dedicato l'esistenza alla sua professione; la famiglia e gli amici non comprendono ciò che prova, anzi si domandano cosa verrà loro riservato dell'eredità, pur di evitare di confrontarsi con la morte. Il dolore della vedova e della figlia del defunto, infatti, non sono autentici ma improntati alla pura formalità. Proprio perché non era riuscito ad instaurare un legame con i propri cari e i propri amici. Ogni uomo dentro di sé nega di morire, più la propria sofferenza fisica aumenta e più

²⁴ La frase di Rosanna Gullo è estratta dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 23/06/2025 presso, Pizzo Calabro

²⁵ La frase di Maria Rita Chiaravalloti è estratta dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 27/06/2025 presso Villa Angela, Pizzo Calabro

²⁶L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, Feltrinelli, Milano, 2014

Ivan Il'ič mette in discussione tutti i suoi valori: si domanda se l'uomo è destinato alla sofferenza, alla solitudine estrema. Gli sorge una sola domanda: Che senso ha vivere? Il suo è un approccio quasi di meraviglia verso la morte e l'unico che pare davvero capire il suo stato d'animo è il servo Gerasim, una figura umile che, attraverso il suo animo cristiano, dimostra una compassione dimenticata dalla società in cui vivono. Il contrasto che si viene a creare tra un dolore isolato (Ivan) e un pianto sincero (Gerasim), è un modo per criticare in maniera profonda una società che ha perso la capacità di condividere il dolore, senza differenza di ceto sociale. Un altro autore di nota è Cesare Pavese che riflette nei *Dialoghi con Leucò* (1947)²⁷ sull'ineluttabilità della morte mediante il rito. E' una raccolta di ventisei dialoghi dove i protagonisti sono gli dei e gli uomini, tra uno degli argomenti trattati sono la vita e la morte. Ne *Il diluvio*, l'immortalità degli dei è vista come una condanna, poiché: «Gli dèi non muoiono, per questo non conoscono la nostalgia»²⁸. Quest'ultima è un sentimento intrinsecamente umano, legato alla consapevolezza della perdita e del tempo che scorre. Questo tema risuona con l'idea che il lamento delle prefiche potrebbe essere anche un pianto per il tempo che non tornerà, non solo per il defunto, ma anche per la memoria che si trasforma in ricordi. Il pianto rituale era un modo per accogliere e onorare nostalgia e la malinconia, un'emozione che gli dei nella loro immodificabilità e immortalità non possono provare. Virginia Woolf, in *Le onde* (1931)²⁹, trasforma la perdita in un flusso di coscienza poetico. L'idea del mare è dominante, nel libro correlato, il Faro, rappresenta una guida di chi naviga tra le acque aperte, rappresenta la madre, una figura sempre presente. Le onde invece rappresentano un movimento che non si può gestire, mettono in risalto il concetto di abbandono della linearità, quindi della modernità, bisogna trovare dei nuovi modi. Quello che Virginia Woolf desiderava raccontare era il tempo attraverso la memoria. Quest'ultima seleziona degli eventi della vita, rende visibili alcune cose e altre le oscura. La morte di un personaggio, Percival, segna la vita degli altri personaggi presenti nel libro, non è descritta direttamente, ma è processata dalle voci interiori dei

²⁷C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino, 2006

²⁸H. Sienkiewicz, *Il Diluvio*, Baldini & Castoldi, Milano, 1901

²⁹V. Woolf, *Le onde*, Einaudi, Inghilterra, 1931

sei amici rimasti, che si scambiano pensieri e riflessioni durante il corso della loro vita come le onde del mare che avanzano e si ritirano. Proprio come la scrittura che è ritmata, le onde sono come un ritmo interiore, un movimento che si propaga da persona a persona. Il lutto non è un evento singolo e traumatico, ma un'esperienza fluida e complessa che si integra nella vita. Questo approccio lirico alla perdita, movimentata e interiore, si contrappone in modo netto al pianto rituale, pubblico e strutturato nelle prefiche. Anche se le vite dei personaggi vanno avanti con la propria vita, il lutto del loro amico (Percival) li lega, proprio come succede alla comunità pizzitana con la perdita di una persona. Ancora Milan Kundera, ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984)³⁰ percepisce la morte come l'unica cosa che rende la vita unica nel suo genere. Tale romanzo pone il lettore davanti a un dilemma filosofico: La leggerezza dell'essere può essere intesa come l'irripetibilità di ogni momento? E ancora la sua pesantezza può essere considerata come un valore di una vita vissuta una volta sola? Come scrive lo stesso Kundera: «Le domande veramente serie sono solo quelle che possono essere formulate da un bambino, solo le domande per il quale non esiste risposta. Una domanda per la quale non esiste risposta è una barriera oltre la quale non è possibile andare, in altri termini sono proprio le domande per le quali non esiste risposta che segnano i limiti delle potenzialità umane e tracciano i confini dell'esistenza umana.»³¹ La consapevolezza della fine, la non-eternità, dà significato a ogni scelta. L'atto di piangere ritualmente, in questo senso, è un modo di affermare la "pesantezza" della vita e la sua unicità, riconoscendo solennemente la perdita irrimediabile che la morte rappresenta. Il lamento è un atto che si oppone alla banalizzazione della vita e del dolore, un'affermazione del dolore che il singolo ha avuto per la comunità. Ugo Foscolo, ne *Dei sepolcri* (1807)³², già in piena età neoclassica, si è interrogato sul valore della sepoltura e del rito funebre in un'epoca che stava dimenticando le tradizioni. Per Foscolo, le tombe e i cimiteri sono un luogo

³⁰ M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano, 1989

³¹ *Ibidem*

³² U. Foscolo, *Dei sepolcri*, Polistampa, Firenze, 2009

sacro che mantiene vivo il dialogo tra i vivi e i morti. I defunti vengono messi tutti nello stesso piano, per questo i cimiteri vengono messi fuori dal paese, non solo per questione igienica. Nel poemetto i sepolcri hanno un'utilità dal punto di vista soggettivo, mantengono in vita il ricordo delle persone care, la maledizione della morte viene sconfitta solo dal legame emotivo dai vivi e dai morti. Il "pianto onesto" che le tombe stimolano è una forma di lamento che non è solo espressione di dolore, ma un atto civile che preserva la memoria dei grandi uomini e, di conseguenza, la civiltà stessa. La poesia di Foscolo è un'elegia per un passato che non c'è più, un'esortazione a non dimenticare i riti che tenevano unita la comunità, un tema che si ritrova nella testimonianza di Rosanna Gullo, quando afferma che le prefiche erano «mitiche»³³ e rappresentavano un'arte di cui «dovremmo vantarci»³⁴. William Shakespeare, *nell'Amleto* (1603)³⁵, presenta un lutto individuale che sfocia nella follia. A differenza delle prefiche che trasformano il dolore in una performance catartica e terapeutica per la comunità, la perdita del padre spinge Amleto in un tormento privato che lo isola e lo porta alla distruzione. Il suo dolore non trova una via di sfogo rituale, non è condiviso e, di conseguenza, diventa una forza distruttiva che annienta sé stesso e chi lo circonda. Il contrasto tra il rito delle prefiche (che impedisce la solitudine devastante) e il lutto privato di Amleto è un esempio lampante della funzione sociale e terapeutica del lamento funebre. Infine, autori come Samuel Beckett con *Aspettando Godot* (1952)³⁶ e Charles Baudelaire con *I Fiori del Male* (1857)³⁷ portano il lutto a un livello di assurdità e alienazione. In Beckett, l'attesa di Godot, che non arriverà mai, è un'allegoria della vita senza uno scopo, una condizione di attesa che non troverà una fine o una catarsi. La morte, in questo contesto è un evento insignificante in un universo indifferente. Il silenzio e l'inazione di Vladimir ed Estragon sono l'opposto del pianto attivo e

³³ La frase di Rosanna Gullo è estratta dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 23/06/2025 presso, Pizzo Calabro

³⁴ Ibidem

³⁵ W. Shakespeare, *Amleto*, Einaudi, Torino, 2019

³⁶ S. Beckett, *Aspettando Godot*, Einaudi, Torino, 1997

³⁷ C. Baudelaire, *I Fiori del Male*, Aracne, Roma, 2018

performativo delle ciangfiuline. In Baudelaire, il lutto si consuma nella solitudine e nella degradazione della città moderna. Le sue poesie sono un'espressione di dolore che non trova consolazione nella comunità, ma solo nella malinconia urbana, in una disperazione che non può essere trasformata in un rito. Questi esempi letterari dimostrano come la cultura occidentale, nel corso dei secoli, abbia progressivamente abbandonato il rito funebre collettivo a favore di un'esperienza di lutto sempre più solitaria e interiore, portando a conseguenze che vanno dalla semplice nostalgia all'alienazione e alla follia.

2.5 Il Bardo Thödol e il percorso che va oltre.

Il libro tibetano dedicato al culto dei morti, *Bardo Thödol*³⁸, attraversa degli stati intermedi, nel bardo, viene descritta la morte come un passaggio complesso. Il testo ha come scopo quello di guidare l'anima del defunto in un percorso spirituale e tortuoso. Un viaggio lungo quarantanove giorni e aiuta a liberarsi dal ciclo delle rinascite e a riconoscere le manifestazioni che fa la mente umana. Cosa succede quando l'ultimo respiro abbandona le nostre labbra? Quando la luce della vita si affievolisce e ci troviamo sospesi tra l'essere e il non essere?. Forse il Bardo Thödol è semplicemente uno specchio che riflette la nostra stessa umanità con tutte le sue contraddizioni e i suoi paradossi. Non è un viaggio che si affronta da soli, poiché mette in discussione ogni singola domanda che sorge durante l'esistenza. Il titolo del libro è un invito a varcare la soglia di un regno sconosciuto. In lingua tibetana quelle due parole rappresentano una spiegazione profonda: Bardo rappresenta il ponte sospeso tra due sponde, una fase di transizione, Thödol invece rappresenta il segreto per attraversarlo. Questo è un rito di accompagnamento che fa notare quanta interconnessione c'è tra il mondo dei vivi e dei morti. La rinascita non è una soluzione ma una condanna, significa tornare a soffrire, a invecchiare e rinunciare alla pace interiore, alla libertà. Come ci ha raccontato Rosanna Gullo, una delle usanze della tradizione pizzitana è lasciare un bicchiere d'acqua davanti alla tomba del defunto o l'olio acceso per quaranta giorni per l'anima di

³⁸ M. Pincherle, *Bardo Todol. Libro tibetano dei morti*, Anima Edizioni, Milano, 2006

quest'ultimo. Questo potrebbe essere un esempio di un concetto tibetano del bardo. Non è solo un semplice gesto, ma sottolinea che l'anima del morto non svanisce subito nel nulla ma se ne conserva la memoria, come se fosse in uno stato di transizione. L'acqua è un elemento essenziale della vita, di purificazione, serve a dissetare l'anima nel suo lungo cammino, mentre l'olio rappresenta la luce, il confronto e la memoria. Nella Chiesa Cattolica il rito funebre, come sottolinea Don Filippo Ramondino, il Cero Pasquale, rievoca simbolicamente la resurrezione di Gesù Cristo. Proprio come l'olio per il defunto e solo mediante la preghiera, una voce, riescono ad accompagnare il defunto nel suo viaggio. Oltre che nella religione cristiana, ci sono dei riferimenti alla tradizione ebraica su come affrontano il lutto, si procede in diverse fasi: la shiva che rappresentano i primi sette giorni, la sheloshim, ovvero i primi trenta giorni e la shana che sarebbe il primo anno. Questo è molto simile alla tradizione calabrese, si crea un'unione tra le persone che si ritrovano nell'abitazione dei parenti per pregare insieme, portando cibo e supporto, proprio come il cunsulu pizzitano. Un rito che mostra la condivisione e un modo per garantire che nessuno affronti il proprio dolore in solitudine, ma anzi, in condivisione. La comunità, rappresenta proprio quel "ponte" che con la sua presenza impedisce ai vivi di perdersi nel buio che reca la perdita. Essi permettono all'amore e alla memoria di annullare l'oblio.

2.6 Cinema e morte: immagini del lutto

Il cinema, con la sua capacità di rendere visibile l'invisibile, ha saputo cogliere l'essenza del lutto, trasformando la morte da evento privato in un rito visivo, un'esperienza estetica e psicologica. Ogni regista ha elaborato una propria poetica della fine, creando un nuovo "canto del commiato" per la modernità. Ingmar Bergman, nella sua opera, ha affrontato la morte con una brutalità metafisica e un profondo senso di ricerca. In *Il settimo sigillo* (1957),³⁹ la Morte non è un'idea astratta, ma un personaggio in carne e ossa, ha il volto completamente pallido ed è avvolto in un mantello nero. Il cavaliere Antonius Block tornato dalla Crociata in Terra Santa incontra la morte, vorrebbe

³⁹I. Bergman, *Il settimo sigillo*, Svezia, 1957

rimandare la sua avvenuta, così la sfida in una partita a scacchi. Il premio, in caso di vincita, sarebbe per l'uomo allungare la vita, al contrario la perdita comporterebbe a porre fine alla sua esistenza. La partita è molto lunga e rappresenta un duello filosofico per guadagnare tempo, un'allegoria della lotta umana contro l'inevitabile. Bergman personifica la Morte per interrogarla, per darle un volto e un dialogo, in un tentativo disperato di dare un senso all'ignoto e alla paura che esso comporta, cioè affrontare un percorso tortuoso e spaventoso. *Sussurri e grida* (1972)⁴⁰ è un film che porta dietro di sé un enorme successo. Bergman è reduce di un periodo molto difficile della sua vita, dovuto al precedente film che ha prodotto. È lui stesso che analizza il film e spiega che «C'è tuttavia una singolarità: tutti i nostri interni sono rossi, in sfumature diverse. Non mi chiedete perché debba essere così, non lo so. Io stesso me ne sono chiesto la ragione. La più piana, ma anche la più convincente, è che tutto sia una questione di interiorità e che io fin dalla fanciullezza mi sono immaginato la parte più interna dell'anima come una patina umida di sfumature rosse. Tutto deve però essere bello e armonico. Deve essere come in un sogno».⁴¹ La storia racconta di tre sorelle in un maniero, una delle quali sta morendo di cancro. Si trasforma in un'esplorazione cruda del dolore, della solitudine e della mancanza di comunicazione. Il tempo è un elemento fondamentale sia visivo che acustico nel film: esso scorre inesorabilmente, velocemente tra campane e ticchettii di orologi. Inoltre tale concezione sottolinea, secondo il regista, anche quanto i suoi personaggi si sentono irrimediabilmente soli. Il colore rosso domina la fotografia del film, non rappresenta solo il sangue della malattia, ma il simbolo della passione, dell'anima tormentata e del tormento che la morte porta in una famiglia disfunzionale. Come disse Bergman: «Tutti i miei film possono essere pensati in bianco e nero, eccetto "Sussurri e grida"».⁴² Qui, il lutto non è un rito pubblico, ma un processo interiore, un tormento che lacera una casa borghese e costringe le sorelle a confrontarsi con le proprie assenze affettive. Bergman svela ogni segreto, persino quelli più intimi e ancora la lotta con i propri demoni interiori attraverso le inquadrature dei loro volti. Federico

⁴⁰I. Bergman, *Sussurri e grida*, Svezia, 1972

⁴¹**Ondacinema**, https://www.ondacinema.it/film/recensione/sussurri-e-grida.html#_edn9

⁴²Ibidem

Fellini, al contrario, ha trasformato il lutto in una fantasmagoria, un circo della perdita che celebra la vita del defunto. Nel capolavoro di Fellini *8½*⁴³ (1963), la crisi creativa del regista Guido Anselmi tra sogni e ricordi, la vita e la morte di mescolano. Il film non è solo un omaggio alla morte, c'è ben altro, è una celebrazione della vita che attraverso il ricordo del defunto si manifesta. Fellini fa del film il funerale un'esperienza surreale, trasforma l'addio in una festa della memoria, dove il defunto non svanisce ma vive nei ricordi, nelle visioni e nei sogni. In *8½*, la morte non è solo un tema ma un motore narrativo e un'occasione di redenzione. Il personaggio di Guido, che si sente "senza più estro né talento", è una sorta di morte creativa, seppur interiore, uno stato di limbo da cui può uscire solo se accetta il suo disordine interiore e la propria "incapacità di amare". In questo disordine interiore si riconosce la sua immaginazione alimentata da ricordi d'infanzia, fantasie erotizzanti e figure femminili ambigue, questo rappresenta la sua confusione. Il film quindi non è lineare, è un mescolarsi di ricordi della sua coscienza, come quello della balneare Saraghina o della madre autoritaria che riflettono a pieno la sua inquietudine. La sequenza del funerale, in particolare, è un esempio che potrebbe descrivere a pieno il suo stato d'animo: la morte non è un evento solenne, ma una festa disordinata, il carosello di personaggi che urlano e si agitano, come se la vita in tutta la sua caotica bellezza dovesse avere l'ultima parola sulla parola "fine". Il finale del film con il celebre carosello non è una soluzione razionale, ma una riconciliazione con il proprio caos. Guido, prendendo in mano il megafono per dirigere la "parata", accetta il disordine della sua vita, le sue bugie e soprattutto i suoi fallimenti trovando finalmente una pace nella sua confusione. Il film non finisce con una spiegazione ma con una danza, un gesto di accettazione come se fosse un inno alla vita. La visione cinematografica di Luchino Visconti del romanzo di Thomas Mann, *Morte a Venezia* (1971)⁴⁴, non si limita a raccontare una storia in decadenza, ma la trasforma in una sorta di poesia visiva, dove la fine di un uomo riflette sulla fine di un uomo. A differenza del minimalismo di Bergman o della fantasmagoria di Fellini, il lutto in Visconti è un processo implacabile. Il film racconta la storia

⁴³ F. Fellini, *8½*, Italia, 1963

⁴⁴ T. Mann, *Morte a Venezia*, Francia, 1971

della vita di un compositore, Gustav von Aschenbach, che rappresenta l'artista moderno dei giorni d'oggi: un uomo che ha sacrificato la sua vita per l'arte. Il film inizia con il compositore, che arriva a Venezia, una città che all'inizio appariva come un luogo estremamente calmo e di una bellezza indescrivibile. Tuttavia, Venezia si rivela per il personaggio un luogo del suo decadimento. Quei luoghi, quei palazzi e quell'acqua diventeranno complice della sua rovina. Il fulcro del film è l'ossessione del protagonista verso il giovane Tadzio, incarnazione dell'ideale platonico di bellezza. Quest'ultimo non è un personaggio con una psicologia complessa, ma un'immagine in movimento, un'opera d'arte vivente. L'attrazione di Aschenbach non è solo fisica, ma una disperata ricerca della bellezza assoluta. Inseguendo Tadzio per i canali, spinge l'artista a spingersi sempre più in là, non per possederlo, ma per contemplarlo. Mentre il colera si diffonde a Venezia, la malattia fisica riflette la disintegrazione spirituale di Aschenbach. La sua morte, nell'ultima inquadratura sulla spiaggia, non è un evento violento ma una morte poetica e silenziosa. L'immagine del compositore che si accascia sulla sedia, mentre con lo sguardo fisso su Tadzio che si allontana nel mare, è un'ultima composizione malinconica. Inoltre nel film c'è una scena molto toccante in cui il compositore Aschenbach osserva una donna vestita completamente di nero che si lamenta e dispera davanti a una casa, piangendo per una persona morta. La sua presenza sottolinea come la morte si aggira per la città, non solo a causa della collera, ma anche come una forza ineluttabile che sta consumando Aschenbach. La donna che piange a pagamento, rappresenta il lutto come spettacolo e come professione, un'eco triste e potente che l'artista stesso sta vivendo. Ne *"Il Gattopardo"*⁴⁵, Luchino Visconti, il regista, adatta il romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Tale adattamento è volto a raccontare la storia di una famiglia dell'alta aristocrazia siciliana, i Salina, durante il periodo dell'unificazione italiana (1860). La figura centrale è il principe Don Fabrizio Salina. Visconti usa lo sfarzo delle scene e il lusso delle ambientazioni per mostrare la bellezza che sta per scomparire. Il principe non combatte contro la storia ma accetta il suo corso con un senso di malinconia, egli si unisce alle forze di Garibaldi mostrando la flessibilità e

⁴⁵ L. Visconti, *Il Gattopardo*, Bologna, 1963

l'ambizione della nuova generazione. La sua storia d'amore con la borghese Angelica mostra l'unione tra la nobiltà in declino e il potere del popolo. Visconti usa i colori e le luci in modo sublime. Il contrasto tra l'eleganza dei nobili e la sporcizia delle strade, accompagnato dalla musica classica crea una forte nostalgia. Nel film la presenza delle prefiche non è esplicita come la figura della lamentatrice descritta in precedenza in *Morte a Venezia*⁴⁶. Tuttavia, il lutto e la sua manifestazione sono un tema molto importante nel film, che mostra il contrasto tra l'aristocrazia e il popolo. Come la stessa famiglia Salina che mostra il proprio dolore in modo controllato, tipico della loro classe sociale, le prefiche rappresentano il popolo siciliano, il loro pianto è più viscerale e tradizionale. La mancanza delle prefiche nel film è un ulteriore segno di quell'epoca così profondamente marcata dal cambiamento della società. Nel film *Strade perdute* (1997)⁴⁷ di David Lynch è un viaggio nel cuore della psiche umana, un'esplorazione di paranoie, incubi e di identità frammentate. A differenza dei film di Visconti, in cui figure come le prefiche rappresentano un legame con la tradizione e il rito del lutto, nell'opera di Lynch la morte e il dolore sono esperienze puramente private, disconnesse dalla comunità. L'assenza delle prefiche è una scelta. In entrambi i film di Visconti il lutto è un evento riconoscibile, un rito sociale, una performance che ha un posto preciso nella tradizione. Nel mondo di Lynch, invece, non c'è spazio per un dolore ritualizzato che risponde a regole sociali. Fred Madison non vive il lutto per la moglie in modo che possa essere espresso con un lamento corale. Per lui la morte non è un evento pubblico da piangere, al contrario si manifesta in modo surreale: l'uomo misterioso, il video sulla cassetta, le telefonate notturne. L'assenza delle prefiche in *Strade Perdute*⁴⁸ riflette la natura interiore e non comunicabile del dramma. Per il protagonista tutto questo è un incubo; non ci possono essere figure che possono piangere per lui o con lui. Lynch porta a guardare la morte non come una perdita da affrontare ma come una forza distruttiva che disintegra l'identità e la ragione stessa. Il documentarista Vittorio De Seta offre nel panorama cinematografico italiano un ponte tra il rito del lutto tradizionale

⁴⁶ T. Mann, *Morte a Venezia*, Francia, 1971

⁴⁷ D. Lynch, *Strade perdute*, Stati Uniti, 1997

⁴⁸ Ibidem, p. 25

e la sua rappresentazione moderna. A differenza dei cineasti come Luchino Visconti o David Lynch che il primo utilizza l'assenza delle prefiche per segnare la fine di un'era e il secondo che le ignora per concentrarsi su un'analisi interiore del dolore. De Seta invece si dedica a documentare queste figure e i loro rituali con uno sguardo etnografico e poetico. La sua telecamera non si limitava a osservare ma anzi, elevava il dolore e il lamento ad una forma d'arte autentica e universale. Come testimonia Sara Pacifico, le prefiche calabresi non erano delle semplici attrici pagate per versare lacrime, ma vere e proprie «cantanti»⁴⁹ di un «crudo realismo»⁵⁰ che faceva commuovere l'intera comunità. De Seta ha fatto suo questo approccio, trasformando la pellicola cinematografica in un vero e proprio libro dei ricordi, per poter riservare il ricordo di queste donne, questo mestiere che si tramanda per generazioni come un'antica forma di narrazione. I film di De Seta non mostrano direttamente la morte in sé, ma il profondo legame che la popolazione aveva per la propria terra e tradizioni. Questo è evidente in opere come *I dimenticati* (1959)⁵¹ e *Le isole* (1954)⁵², in cui la telecamera fa un tramite, un osservatrice silenziosa e rispettosa di un rito antichissimo, che stava piano a piano scomparendo. Il regista si muove con delicatezza e agilità tra i volti segnati dal sole e dalla fatica, restituendo la dignità a un dolore che non ha bisogno di parole per essere compreso. Il film più celebre, *Lu tempu di li pisci spada* (1954)⁵³ descrive a pieno il concetto descritto. Il soggetto è la caccia al pesce spada, ogni gesto dei pescatori è un rito, una battaglia tra l'uomo e la natura. La fatica, il rischio e il destino di una creatura marina diventano un'allegoria al ciclo della vita e della morte. De Seta non filma una cerimonia funebre, ma una vita intera che è essa stessa un lamento, un'espressione di dolore e dignità. In questo caso specifico, le ciangiuline non sono necessarie, questo perché il lamento è già parte integrante nel lavoro quotidiano di quella gente. Il confronto con le testimonianze fa

⁴⁹ La frase di Sara Pacifico è stata estrapolata dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 25/06/2025 presso Castello Murat di Pizzo Calabro

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ V. De Seta, *I dimenticati*, Italia, 1959

⁵² V. De Seta, *Le isole*, Italia, 1954

⁵³ V. De Seta, *Lu tempu di li pisci spada*, Italia, 1954

intendere come per ognuna persona intervistata il lavoro di queste donne è percepito in modo diverso. Elsa Chiaravalloti durante le interviste dice di non comprendere il dolore di queste donne che piangono al cimitero, vedendolo come una mancanza di rispetto per la famiglia, e Maria Rita Chiaravalloti lega la figura delle prefiche a una tradizione classica, essendo lei una professoressa di lettere classiche, a un concetto di «potenza»⁵⁴ che si scontra con il desiderio moderno di «scompare»⁵⁵ e rendere il lutto privato, De Seta invece dimostra che un tempo il lutto era un'esperienza pubblica, condivisa e necessaria. La comunità, come emerge dal racconto di Fortunata Galloro, partecipava attivamente alla sofferenza della famiglia in lutto, prendendosi cura del dolore altrui attraverso gesti concreti come portare il cibo, in dialetto pizzitano chiamato cunsulu. Il lamento delle prefiche era un'espressione di un dolore autentico, che il cinema di De Seta ha il merito di aver immortalato. De Seta ha quindi ridefinito il cinema come rito visivo, capace di tradurre in immagini le stesse domande che tutti si chiedono da secoli: cosa significa morire? Come possiamo dare un senso al dolore, se non attraverso una narrazione? Il suo lavoro è una vera fortuna, capace di dimostrare come la dignità del lutto non risieda nell'apparenza, ma nell'autenticità del sentimento. De Seta ridefinisce il cinema come un nuovo rito visivo, capace di tradurre in immagini le domande poste poc'anzi sul pianto rituale. Il suo lavoro ci mostra come dare la dignità del lutto non risiede nell'apparenza, ma nell'autenticità del sentimento, che sia nel lamento funebre o in un documentario, l'unica via per dare senso al dolore.

2.7 Le Testimonianze pizzitane: la comunità come terapia del dolore.

Un tempo il dolore era capace di fare un'esperienza condivisa, quasi una terapia collettiva, questo attraverso le testimonianze raccolte nelle interviste. Rosanna Gullo racconta come il lutto non era solo una questione privata ma un'esperienza che univa, donando un gesto di solidarietà profonda. «Addirittura quando moriva qualcuno, ad esempio una madre di famiglia, era sola, quindi gli

⁵⁴ La frase di Maria Rita Chiaravalloti è estratta dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 27/06/2025 presso Villa Angela, Pizzo Calabro

⁵⁵ Ibidem

dovevi tenere compagnia, la più coraggiosa tra le nipoti doveva andare a dormire nella casa dopo i 40 giorni»⁵⁶, un'usanza che dimostra una vicinanza che oggi, come dice lei stessa, «non c'è più»⁵⁷. In più la comunità assegnava dei periodi precisi di lutto, a seconda del legame che si aveva con il defunto. Rosanna Gullo continua con «Per la perdita di un figlio, il lutto era di tre anni, senza scadenza; per il cognato, la durata era di un anno; per la morte di un marito, il dolore durava tutta la vita»⁵⁸. Questo lasso di tempo aiutava la società a lenire una ferita che avrebbe potuto annientare una donna, i vestiti che doveva indossare quest'ultima erano colori "seri": il nero, il blu e il grigio. Le donne, indipendentemente dalla loro età si prendevano cura di tutto, portavano cibo e facevano le faccende domestiche per la famiglia in lutto, permettendo loro di vivere a pieno il dolore. Le prefiche in questo erano fondamentali perché la famiglia per rispetto del morto non poteva piangere, questo sottolinea quanto fosse importante il lutto in quegli anni. Il rito del lamento diventa così un atto di liberazione terapeutica, impedendo al dolore di rimanere imprigionato dentro di sé, proprio come ci ha affermato Don Filippo Ramondino, in una sua intervista. «Non era un gesto di disperazione cieca, ma un modo per dare sfogo all'angoscia e renderla sopportabile»⁵⁹, sottolineando la profonda importanza e funzione che aveva questa pratica in ogni singolo individuo. Maria Rita Chiaravalloti evidenzia invece la perdita di questo legame, «Scomparire senza alcuna diffusione mediatica»⁶⁰, il suo è un desiderio moderno di rendere privato un evento che un tempo era un'esperienza pubblica, un «canto corale»⁶¹. Elsa Chiaravalloti, una donna che avuto la fortuna di poter vivere in prima persona questa pratica, condivide che da bambina il pianto funebre proteggesse dal trauma della perdita

⁵⁶La frase di Rosanna Gullo è estratta dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 23/06/2025 presso, Pizzo Calabro

⁵⁷ Ibidem

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹La frase di Don Filippo Ramondino è stata affermata durante l'intervista, tenutasi con la sottoscritta il 23/06/2025 presso la Chiesa Maria SS. del Rosario e San Giovanni Battista, Vibo Valentia (VV)

⁶⁰La frase di Maria Rita Chiaravalloti è estratta dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 27/06/2025 presso Villa Angela, Pizzo Calabro

⁶¹ Ibidem

l'intera comunità. La sua testimonianza sottolinea quanto questo rito fosse importante soprattutto per i vivi, per aiutarli ad affrontare questo grande dolore e smarrimento senza sentirsi abbandonati alla sofferenza.

2.8 Il vuoto culturale e la resistenza della memoria

La modernità ha piano a piano messo da parte questo rito, facendolo scomparire del tutto. L'industrializzazione e l'urbanizzazione hanno cancellato la coralità dei riti, riducendole in brevi cerimonie e condoglianze frettolose. La Chiesa vedeva nelle pratiche delle prefiche residui di paganesimo, questo ha contribuito al lento declino di questo rito. La mancanza di questi rituali porta molto spesso la comunità a un isolamento, gestendo il dolore molto spesso in maniera inadeguata. Le parole di Rosanna Gullo, paragonano proprio il passato con il presente dove per lei quest'arte rappresenta una cosa per la quale «dovremmo vantarci»⁶², poiché essa è un'eredità culturale che ormai è andata perduta, ma che ha segnato molto profondamente la comunità odierna. Custodisce la memoria di come veniva un tempo affrontato il dolore. La scomparsa delle prefiche lascia un vuoto molto profondo, soprattutto in un'epoca dove il dolore necessita di essere vissuto come un'esperienza condivisa e non nella propria solitudine. Ancora una volta il passato dona un insegnamento: la comunità non lasciava solo nessuno di fronte alla perdita.

Conclusioni

Questo capitolo potrebbe essere paragonato ad un viaggio attraverso la filosofia, la letteratura, il cinema, la storia e l'arte pur di sottolineare l'assenza del lamento funebre. Il pianto delle "ciangiuline" pizzitane non descrive un'espressione disperata e cieca, ma un rito profondo, una narrazione corale che trasformava l'angoscia individuale in un poema epico condiviso. A differenza del lutto solitario descritto dalla letteratura moderna, il canto delle prefiche era un atto autentico che nominava la morte per renderla sopportabile a tutti. La loro figura era una guida, un ruolo che purtroppo è quasi completamente

⁶² La frase di Rosanna Gullo è estratta dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 23/06/2025 presso, Pizzo Calabro

dimenticato. Questa perdita ha creato un vuoto culturale, come ricordano le testimonianze di Rosanna Gullo e Fortunata Galloro. Non è soltanto pura nostalgia ma un'azione per comprendere e, forse, riconquistare la capacità di affrontare con forza, dignità e soprattutto in modo comunitario il dolore. Nel pianto rituale si nasconde la capacità di trasformare la perdita in memoria e la memoria in un ponte che collega il mondo dei vivi con quello dei morti.

Capitolo Terzo: Dalle Lamentele agli sguardi

Nel precedente capitolo sono state affrontate diversi punti chiave: da un lato la letteratura moderna e la filosofia, facendo riferimento ad autori come Albert Camus che descrive il lutto come solitario e privato, dall'altro le tradizioni popolari come quelle di Pizzo, che descrivevano il lutto da una visione comunitaria e un'arte corale. Ricercando un confronto con il passato e una visione moderna della pratica. In questo capitolo verrà analizzato il documentario "*Le Mercenarie del Dolore*⁶³", che funge come un elemento per esplorare queste pratiche ormai perdute e poter individuare cosa cela il dolore individuale mediante ricostruzioni e interviste.

3.1 Un viaggio tra ricerca e azione

L'idea è nata dalla consapevolezza che le tradizioni al giorno d'oggi stiano pian piano scomparendo. Purtroppo non è stato possibile intervistare le dirette interessate di questa mia personale indagine, le prefiche. Non è una semplice ricerca storica. È un tentativo di rendere visibile ciò che agli occhi comuni resta invisibile. Il documentario è come se fosse un veicolo per dare voce alle "ciangiuline", come custodi di un rito profondo e necessario, pertanto non poteva essere lasciato su carta. La volontà di riportare alla luce questa pratica, mi ha spronato a mettere l'intervistato e in seguito lo spettatore dinanzi a delle domande: Cosa c'è dietro la morte? Come viene vissuto il dolore? L'intenzione è molto semplice e diretta: mettere in discussione la morale e il proprio pensiero. Le donne venivano sempre viste come delle figure fragili all'interno del ceto sociale. Questa loro pratica è riconducibile a una pratica usata in tempi di

⁶³ P.Gullo, *Le Mercenarie del Dolore*, Italia, 2025

guerra, ma che esplicita quello che era il loro lavoro: venivano ingaggiate per piangere il dolore. I mercenari venivano pagati per combattere. Queste donne, invece, combattevano il dolore. Esempio di come un titolo racchiuda un significato che va ben oltre. Il loro non era solo un interesse personale, ovvero portare un guadagno a casa, ma davano anche un confronto a una comunità che non aveva i mezzi per affrontare quel dolore. Le prefiche erano delle pure sostenitrici del dolore, per la famiglia stessa non avere una ciangiulina che piangesse il proprio caro era un abominio, in quanto la famiglia, per rispetto nei confronti del morto, non poteva piangere il defunto. Come ho esposto in precedenza, il lutto era classificato in base al componente della famiglia che veniva a mancare. Ad esempio, se il defunto era il capo della famiglia, la figura più importante, la moglie e le altre figure femminili dovevano indossare abiti neri, o dai colori “seri”, come il blu e il grigio. Il bianco era severamente vietato, vista come una mancanza di rispetto verso il defunto. Per la famiglia la perdita della figura maschile era molto grave, siccome quest’ultimo portava il denaro a casa, per questo la moglie portava il lutto per tutta la vita, infatti fino alla sua morte doveva mantenere questo tipo di vestiario. Altro indumento essenziale era il capurro, ovvero un velo, un copricapo che veniva utilizzato specialmente per i lutti delle figure dei mariti e dei figli; il crespo invece, anch’esso un velo, veniva utilizzato una volta terminato il periodo di lutto. Per il figlio il lutto durava tre anni, nonostante simbolicamente fosse considerato il più straziante, questo periodo permetteva alla donna di “tornare in vita”; per il cognato il lutto durava un anno completo, questo per onorare il parente stretto. La comunità come descrive Rosanna Gullo: «non lasciava solo nessuno di fronte alla perdita.»⁶⁴, infatti portava un proprio omaggio: il cunsulu, ovvero un rinfresco funebre. Descrive Rosanna Gullo: «Si crea un’unione tra le persone che si ritrovano nell’abitazione dei parenti per pregare insieme, portando cibo e supporto, proprio come il cunsulu pizzitano.»⁶⁵ Nella casa del defunto era vietato cucinare cibo per i trenta giorni successivi alla morte del proprio caro, infatti la comunità veniva in soccorso per la famiglia, portando cibo come pasta

⁶⁴ La frase di Rosanna Gullo è estratta dall’intervista fatta dalla sottoscritta il 23/06/2025 presso, Pizzo Calabro

⁶⁵ Ibidem

al forno e cesti pieni di alimenti. La comunità era come un enorme cerchio di persone che abbracciavano la famiglia, portando cibo e supporto. Garantiva condivisione, prendendo un po' del dolore altrui rendendolo proprio. Non solo perché si conoscevano tutti ma anche per la vera e propria empatia che si creava verso la sofferenza altrui.

3.2 Le Mercenarie del Dolore: dalle ricostruzioni all'empatia

Il documentario “Le Mercenarie del Dolore⁶⁶”, esplora il significato profondo e paradossale del rito, proponendo una narrazione che utilizza il linguaggio visivo per rendere emotivamente accessibili i concetti emersi dalla ricerca e dalle interviste. La struttura non segue una linearità cronologica, ma emotiva, alternando ricostruzioni e testimonianze del presente.

3.2.1 La figura della Ninella

La Ninella nella storia rappresenta una bambina, creata per dare un punto di vista senza giudizio e completamente empatico. Per mettere in discussione l'adulto che, a differenza della Ninella, ha uno sguardo più critico e analitico. La storia è ambientata il 2 novembre 1953 e comincia con questa bambina che corre tra le vie del cimitero per cercare la cera sciolta delle candele presenti sulle tombe. Questo era un gioco per tutti i fanciulli, nonostante la candela simboleggiasse il residuo sacro, il simbolo di ciò che resta di un rito spirituale. La ricerca di questo “tesoro” simboleggia la società moderna che indaga su un passato di cui possiede solo vaghe tracce. I bambini, però, avevano uno scopo preciso in questo gioco: raccogliere quelle poche lire necessarie per comprarsi qualche dolcetto. Esisteva infatti un uomo, chiamato il “guardiano”, il quale raccoglieva la cera dai bambini per poi rivenderla. La Ninella, tra le lapidi, nota dei bicchieri pieni d'acqua e si chiede il motivo della loro presenza. Come descritto nel Bardo Thodol, questo gesto simboleggia il viaggio del defunto verso l'aldilà: il bicchiere serve a non lasciarlo disidratato durante il lungo percorso. Si tratta di un'usanza che si tramanda ancora oggi, arrivando fino alla modernità. Dal momento in cui la bambina nota le prefiche, inizia per lei un viaggio -

⁶⁶ Ibidem, p. 30

un'avventura quasi giocosa - per scoprire chi siano davvero queste donne. Il suo incontro finale con il gruppo delle "ciangiuline", vestite completamente di nero e con il volto coperto, la lascia profondamente stupita. Osserva e studia il rito con curiosità, fino a quando, scoperta, fugge spaventata. Questo gesto simboleggia il moderno imbarazzo e timore di fronte a un dolore così esposto e potente. La Ninella diventa così un ponte visivo: attraverso il suo sguardo, lo spettatore contemporaneo può avvicinarsi al rito senza essere travolto.

3.2.2 Le voci intergenerazionali come memoria attiva

Le interviste all'interno del documentario non sono solo dei veri strumenti di raccolta dati, ma l'anima pulsante del progetto. Esse creano un'unica voce in grado di accompagnare le ricostruzioni, i loro occhi intrecciano la sofferenza, la malinconia, il dolore e la felicità. Insieme alla Ninella, ci sono altre bambine nella scena che simboleggiano le figure femminili che sono state intervistate: chi ha un animo più goliardico, chi più empatico e chi più altruista, ma tutte sono accomunate da una profonda gentilezza. Il documentario indaga anche il rapporto tra il rito popolare e l'autorità religiosa. Don Filippo Ramondino, parroco di una chiesa di Vibo Valentia ed esperto di antropologia, ha fornito una testimonianza cruciale per comprendere la pratica delle prefiche e come la Chiesa concepisce questo rito. Infatti, essa è vista come un "rito pagano" e privo del vero senso cristiano. Le prefiche hanno lottato spesso contro il volere del clero e della religione per far accettare e accogliere il rito della comunità. Il punto di vista dello storico locale Francesco Chiaravalloti completa il quadro, sottolineando come la tradizione pizzitana fosse non solo presente, ma dominante: le ciangiuline di Pizzo Calabro erano considerate le più note di tutta la Calabria, grazie alla loro straordinaria forza espressiva e alla teatralità unica del lamento funebre, diversa da quella dei paesi circostanti. Alla visione religiosa si affianca quella storica e mitologica: Maria Rita Chiaravalloti, professoressa di lettere greche e classiche, durante l'intervista le origini del rito fino all'antichità, evocando un'immagine potente: «La morte di Patroclo, dove Achille pianse la sua perdita accompagnato da donne vestite di nero. Con il

tempo, però, l'uomo fu messo in disparte».⁶⁷ Questo sottolinea l'ormai iniziata progressività della femminilizzazione del dolore: solo le donne potevano piangere la morte dei cari, l'uomo, invece, assumeva l'incarico silenzioso e concreto di portare la salma verso il cimitero. Le voci di chi ha avuto la fortuna di vivere in prima persona la pratica offrono un ancoraggio emotivo ancora più profondo. Elsa Chiaravalloti, racconta l'imperativo della solidarietà: per lei, le persone e la comunità rappresentano un vero e proprio "punto di appoggio" per la famiglia. La sua descrizione del "cunsulu" evoca un senso di servizio sacro, in cui l'atto del cucinare si trasforma in un rito che, con il tempo, diventa cura. Come lei stessa afferma: «Tutte andavano a preparare il cunsulu... per la famiglia, non si poteva cucinare per i trenta giorni successivi»⁶⁸. Rosanna Gullo, pur non avendo ricordi diretti delle "ciangiuline", offre una delle testimonianze più strazianti: quella del dolore personale per la perdita della madre e della figlia. La sua è una nostalgia che ferisce, alimentata dall'assenza di una comunità capace di accogliere e condividere la sofferenza. Nelle sue parole emerge anche una riflessione sul "cunsulu" e sul lutto moderno, rilevando quanto la contemporaneità abbia lasciato un vuoto profondo, dove il dolore è diventato sempre più silenzioso e solitario. «La comunità non lasciava solo nessuno di fronte alla perdita. Oggi è diverso, mi manca quell'infanzia, dove il dolore era condiviso e non solitario»⁶⁹. Il suo è un grido di dolore tra la sua generazione e quella moderna, un desiderio di rivivere un tempo in cui la sofferenza non fosse un fardello privato ma un atto empatico e comunitario. La testimonianza di Fortunata Galloro, che nel documentario incarna la Ninella adulta, è fondamentale perché racchiude i suoi migliori ricordi d'infanzia, tra cui un giorno sacro: il 2 Novembre 1953. Fortunata racconta di quel giorno con molta malinconia: tutte le famiglie si riunivano al cimitero per consumare il dolore insieme, ma per lei e i suoi coetanei quel luogo si trasformava in un

⁶⁷La frase di Maria Rita Chiaravalloti è estratta dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 27/06/2025 presso Villa Angela, Pizzo Calabro

⁶⁸ La frase di Elsa Chiaravalloti è stata estrapolata dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 27/06/2025 presso Villa Angela, Pizzo Calabro

⁶⁹ La frase di Rosanna Gullo è estratta dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 23/06/2025 presso, Pizzo Calabro

insolito campo da gioco: «Correvo tra le vie del cimitero alla ricerca della cera sciolta. Per noi, quel momento così doloroso era un gioco, una distrazione che permetteva a noi di avere quelle poche lire per poterci permettere dei dolcetti.»⁷⁰ Questa frase ha colpito profondamente la sottoscritta: la cera sciolta è percepita come un residuo sacro, simbolo di un lutto che accomuna gli adulti ma che nelle mani dei bambini si trasforma in uno scambio di dolcezza - un gesto di resilienza infantile. L'innocenza dei piccoli agisce come un filtro, un velo che attenua il terrore della morte e trasforma la malinconia del camposanto in una momentanea ricerca di gioia. A chiudere il cerchio tra passato e presente è la testimonianza di Sara Pacifico, professoressa di storia, che - come le voci precedenti - ribadisce quanto il valore sociale della prefica fosse fondamentale. «L'assenza della prefica era considerata una mancanza di rispetto verso il defunto, un affronto al suo status sociale e alla sua memoria.»⁷¹ Il documentario infine culmina poi con le interviste fatte ai passati, figure anonime che rappresentano l'uomo contemporaneo. Una cosa che accomuna tutte le interviste è che nessuno di loro vorrebbe essere accompagnato dalle prefiche al proprio funerale. Questo è un rifiuto collettivo, in contrasto con il passato che invece vedeva questa pratica quasi in modo viscerale, è un segno tangibile di come la società odierna abbia definitivamente sigillato il dolore, rendendolo silenzioso e solitario. L'ultima immagine del documentario, non rappresenta soltanto la chiusura di un capitolo storico, ma si apre a un significato universale: una farfalla bianca attraversa lo spazio, simbolo di una severa condanna alla solitudine emotiva del nostro tempo.

3.3 La realizzazione dell'opera: dalla tesi al poema visivo

Il documentario “Le Mercenarie del Dolore⁷²” non è solo un progetto accademico, ma un atto di ricerca-azione, capace di restituire alla comunità un rito profondo ormai dimenticato. Il progetto nasce all'inizio del 2025, concepito

⁷⁰ La frase di Fortunata Galloro è stata estrapolata dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 24/06/2025 presso Pizzo Calabro

⁷¹ La frase di Sara Pacifico è stata estrapolata dall'intervista fatta dalla sottoscritta il 25/06/2025 presso Castello Murat di Pizzo Calabro

⁷² Ibidem, p. 30

inizialmente come tesi accademica e successivamente evolutosi in un cortometraggio. Tuttavia, il materiale antropologico raccolto, la documentazione storica - tra libri, film e testimonianze - e i racconti di memoria nati dal vuoto lasciato dalla scomparsa delle prefiche hanno presto spinto l'opera verso una forma più complessa: una docu-fiction. Tutto ciò grazie alla collaborazione con la sceneggiatrice Antonella Bonni, le interviste e le ricostruzioni storiche sono state plasmate. L'intento non era contrapporre i due linguaggi, ma fonderli. Le testimonianze sono diventate la radice emotiva del documentario: le prime bozze di interviste, realizzate nell'Aprile 2025, si sono rivelate subito fondamentali. Ogni intervista fatta era come entrare nel mondo delle persone intervistate: giochi di emozioni, sentimenti e sguardi. Gli intervistati hanno portato la loro realtà e rivivere queste emozioni ha provocato della leggera invidia alla sottoscritta, in quanto avrei voluto anche io poter provare lo stesso modo di vivere la comunità o semplicemente le piccole cose del paese. Ogni oggetto era fondamentale per la società. In particolare, sono rimasta colpita dalla pratica, che mi ha fatto emergere una domanda: Come fanno queste donne a piangere in maniera così sentita un defunto che nemmeno conoscono? Ma solo attraverso le interviste mi sono resa conto del talento che ogni prefica metteva nel fingere, una cosa che non accomuna la mia persona, eppure c'è al medesimo tempo l'empatia e la sofferenza di voler raccontare il dolore solo attraverso dei gesti. Le interviste hanno permesso non solo di arricchire la documentazione - del tutto sperimentale - della pratica, ma anche di trasformare il progetto in uno strumento vivo, capace di nutrire e dare profondità alla sceneggiatura. Il punto di svolta narrativo è stato grazie all'intervista di Fortunata Galloro. I suoi ricordi d'infanzia così vividi, il gioco della cera sciolta tra le tombe del giorno dei morti, fu sufficiente per la stesura della seconda parte della sceneggiatura. L'idea fu quella di renderla la vera protagonista del documentario, non solo come testimone adulta, ma attraverso il suo sguardo di bambina di sette anni. Così nacque la Ninella; attraverso giochi e rincorse, scopre le ciangiuline, figure femminili centrali negli anni Cinquanta, capaci di accompagnare le famiglie durante la veglia del proprio caro perduto. E' lei il ponte tra realtà e finzione, quello spazio liminale che solo la docu-fiction riesce a restituire. La figura di Fortunata/Ninella ha fatto sì che l'opera avesse

un valore completamente originale e sperimentale, invita a toccare il dolore con l'innocenza per far rendere conto al pubblico la necessità di capire il rito funebre. L'interesse e il successivo Patrocinio del comune di Pizzo, donando un valore formale e culturale all'opera, permette la realizzazione delle riprese nel Giugno 2025. Il documentario ha come intento quello di restituire al popolo ciò che oggi non c'è più, come una critica sottile ma allo stesso tempo molto potente al modello patriarcale e su come viene gestito il lutto al giorno d'oggi. Inoltre viene vista come la figura maschile sia sempre stata messa da parte, come figura forte e costretta a reprimere ogni singola forma di dolore e sofferenza. Al contrario, la donna era vista dalla società come figura fragile, questo permetteva di esprimere il proprio dolore e dare così forza al lamento funebre. Ciò ha spinto la sottoscritta a cercare la verità e raccontare ciò che ogni paesano provava all'epoca, e ciò che ancora è persistente nella modernità: rendendo ciò un luogo accessibile a tutti, senza distinzione di genere, di forza o fragilità. Il bisogno insistente di vivere il dolore senza giudizio. Una frase che può racchiudere a pieno questa filosofia è: Non lasciare che il dolore e le difficoltà della vita ti impediscano di raggiungere la meta della beatitudine. Il pianto delle prefiche quindi, in un certo senso è un modo di liberare la propria angoscia, non lasciandola chiusa dentro il cuore di ogni singolo individuo. La chiusura della prima parte del percorso realizzativo si è concretizzata nel Settembre 2025, quando l'intera troupe fu invitata a *Transitus*⁷³, una vetrina virtuale dedicata alla divulgazione artistica e alla promozione dei giovani talenti calabresi, ciò è avvenuto a Curinga. *Le Mercenarie del Dolore*⁷⁴ ha riscosso grande successo nella giuria popolare, vincendo così il miglior Talk della serata. Questo mi ha reso particolarmente felice del successo, inaspettato per me, eppure ha aiutato me e i miei compagni di viaggio a renderci conto dell'importanza che ha la visione del pubblico su tale argomento. Questo traguardo rappresenta il primo ostacolo superato verso la chiusura dell'opera, un sigillo finale alla tesi che ha guidato l'intero progetto fino a oggi. *Le Mercenarie del Dolore*⁷⁵ nasce dal desiderio di far rivivere e scoprire una magnifica pratica ormai perduta. Il

⁷³ E. Fruci, *Sistema Hava*, Curinga, 2025

⁷⁴ *Ibidem*, p. 30

⁷⁵ *Ibidem*, p. 30

successo riscosso a Curinga dimostra quanto questo tema conservi un'urgenza profonda: il lamento delle ciangiuline non appartiene solo a una generazione, ma diventa un ponte tra epoche e sensibilità diverse, un richiamo universale alla condivisione del dolore e alla forza della memoria. La curiosità di capire se, ai giorni nostri, le persone vorrebbero essere accompagnate al proprio funerale da figure come le ciangiuline ha purtroppo ricevuto solo risposte negative. La docu-fiction ambisce quindi a colmare il vuoto culturale che ha lasciato questa pratica, seppur anche solo per un istante, per ricordare che dare un senso alla morte e affrontare la perdita con dignità significa trasformarla in un'esperienza condivisa e profondamente umana.

Conclusione

Questo capitolo è l'analisi approfondita del documentario "Le Mercenarie del Dolore"⁷⁶, dimostrando come la scomparsa delle ciangiuline pizzitane non è stata solo una semplice conseguenza dell'evoluzione culturale, ma una scelta, una rinuncia collettiva alla condivisione del dolore. Il documentario rappresenta un ponte tra passato e presente, tra il mondo dei vivi e dei morti e infine tra l'individuo e la sua comunità. Attraverso lo sguardo della Ninella, le lacrime, i ricordi di Rosanna Gullo e Fortunata Galloro, la saggezza dei professori e del parroco Don Filippo Ramondino, il documentario ambisce, anche se per un singolo istante a ricordare il vuoto culturale che tale pratica ha dato, per dare la dignità alla morte e alla perdita, trasformandola in un'esperienza condivisa e un'arte corale. Il pianto delle prefiche, o meglio delle ciangiuline, era l'ultima possibilità che riusciva a unire i vivi con i morti.

⁷⁶ P.Gullo, *Le Mercenarie del Dolore*, Italia, 2025

BIBLIOGRAFIA

- Ernesto, De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Einaudi, Torino, 2021.
- Brizio, Montinaro, *Canti di pianto e d'amore dall'antico Salento*, Tascabili Bompiani, Milano, 2000
- Martin, Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005
- Albert, Camus, *Lo straniero*, Contrasto, Roma, 2012
- Giorgio, Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata* (4 voll.), Ed. Naz. della Società Dantesca Italiana, Milano, 1966-1967.
- Omero, *Odissea*, Einaudi, Torino, 2014
- Lev, Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, Feltrinelli, Milano, 2014
- Cesare, Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino, 2006
- Henryk, Sienkiewicz, *Il Diluvio*, Baldini & Castoldi, Milano, 1901
- Virginia, Woolf, *Le onde*, Einaudi, Inghilterra, 1931
- Milan, Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano, 1989
- Ugo, Foscolo, *Dei sepolcri*, Polistampa, Firenze, 2009
- William, Shakespeare, *Amleto*, Einaudi, Torino, 2019
- Samuel, Beckett, *Aspettando Godot*, Einaudi, Torino, 1997
- Charles, Baudelaire, *I Fiori del Male*, Aracne, Roma, 2018
- Mario, Pincherle, *Bardo Todol. Libro tibetano dei morti*, Anima Edizioni, Milano, 2006

SITOGRAFIA

- Sussurri e grida di Ingmar Bergman, **Ondacinema**, https://www.ondacinema.it/film/recensione/sussurri-e-grida.html#_edn9

FILMOGRAFIA

- Ingmar Bergman, *Il settimo sigillo*, Svezia, 1957
- Federico Fellini, *8½*, Italia, 1963
- Thomas Mann, *Morte a Venezia*, Francia, 1971
- Luchino Visconti, *Il Gattopardo*, Bologna, 1963
- David Lynch, *Strade perdute*, Stati Uniti, 1997
- Vittorio De Seta, *I dimenticati*, Calabria, 1959
- Vittorio De Seta, *Le isole*, 1954
- Vittorio De Seta, *Lu tempu di li pisci spada*, 1954