

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI TORINO

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea in Lettere Moderne

TESI DI LAUREA

**LA DANZA DEL RAGNO E LA SUA EVOLUZIONE
LA TRADIZIONE RITROVATA E REINTERPRETATA**

Relatore

Ch.mo Prof. Natale Spineto

Candidata

111901

Vanessa Elena Cerutti

Anno Accademico 2010/2011

Alla mia famiglia, a chi ama raccontare.

Indice

Introduzione.....	6
Capitolo 1. La storia, il rito, i luoghi, i personaggi.....	13
1.1 Breve storia bibliografica del tarantismo	13
1.2 Il rito	20
1.2.1 L'importanza dei colori: la cromoterapia.....	21
1.2.2 La location: il perimetro rituale	22
1.2.3 Gli oggetti del rito	25
1.3 I luoghi	27
1.3.1 Tarantismo in Basilicata.....	28
1.3.2 Tarantismo in Calabria.....	30
1.3.3 L'argia: il tarantismo sardo	32
1.4 I personaggi coinvolti nel rito	34
1.4.1 La taranta.....	35
1.4.2 Il tarantato	36
1.4.3 Musica ed esecutori.....	41
1.4.4 La Comunità.....	45
1.5 La tradizione assorbita dal culto: come un rito pagano è stato reintegrato e fuso nel culto cristiano di San Paolo.	47
1.5.1 L'origine pagana del rituale	47
1.5.2 L'intromissione di San Paolo	51
1.6 Le espressioni del malessere sociale nella società contadina del Sud Italia del XX secolo	55
1.6.1 Un malessere tutto femminile	58

1.6.2. La taranta e l'omosessualità.....	60
1.6.3 Tarantismo, possessione e trance	62
Capitolo 2. La coreutica della pizzica: coreografia, segni, simboli, colori	64
2.1 La ‘pizzica pizzica’ come danza popolare	64
2.2 La pizzica come momento di socializzazione.....	67
2.2.1 Struttura e passi della pizzica.....	68
2.2.2 La ronda (o ‘rota’), il ruolo della comunità	72
2.2.3 Il fazzoletto, accessorio primario della pizzica.....	73
2.3 La ‘pizzica a scherma’	75
2.3.1 Danze armate e pizzica	77
2.3.2 La danza scherma a Torrepaoli	78
2.3.3 Il coltello	80
2.3.4 La pizzica scherma e gli zingari.....	81
Capitolo 3. La riscoperta del tarantismo.....	83
3.1 Una società in cambiamento	83
3.2 La nascita del folk revival	84
3.2.1 I giovani e la rielaborazione del tarantismo	87
3.2.2 L’evoluzione del ballo della pizzica	90
3.3 Il tarantismo nel cinema postmoderno	93
3.4 Manifestazioni ed eventi della ‘Pizzicomania’	96
3.4.1 La Notte della Taranta.....	96
3.5 Revival ed identità	99
Conclusioni.....	101
Appendice.....	106
Interviste.....	106

Galleria fotografica.....	114
Rassegna stampa.....	123
Tarantismo, pizzica e folk revival.....	123
Bibliografia.....	136

Introduzione

L'obiettivo primario di questa ricerca è sicuramente quello di indagare il tarantismo come fenomeno di grande interesse socioculturale, sia nella sua accezione tradizionale e rituale che nella sua forma moderna di *folk revival*.

In chi scrive, la passione per il fenomeno del tarantismo e per la pizzica, sua espressione coreutica, è stata negli anni fomentata dai numerosi racconti sentiti dagli anziani di Oria (Brindisi) ed in particolare da mia nonna.

Spesso nelle calde serate estive, molte donne del paese si riunivano (e riuniscono tuttora) dinnanzi le loro piccole abitazioni, al fine di passare la serata insieme e parlare di ciò che accadeva nei dintorni. Era usuale, infatti, raccontare storie riguardanti le donne vittime del morso della taranta, considerate delle sventurate in preda al delirio; molti sono i racconti da me uditi riguardanti il sostrato tradizionale pugliese. Mia nonna narrava di una donna, residente nella Borgata di San Quirico e sua vicina di casa, che (caduta vittima del ragno) danzava freneticamente tenendosi ad un lenzuolo appeso all'anello centrale della volta del soffitto: in camicia da notte, la sventurata ballava sino allo svenimento da cui si risvegliava 'guarita'.

Com'è noto, l'argomento in oggetto ha suscitato grande interesse negli studiosi sin dal Medioevo, con un sostanziale aumento delle fonti durante il XX secolo. Il tarantismo ha infatti attirato l'attenzione di moltissimi letterati italiani ed europei, che si sono occupati più o meno sistematicamente del fenomeno.

Studiosi di molteplici materie, ma soprattutto medici, scienziati ed etnografi, hanno analizzato il fenomeno nei suoi vari aspetti in epoche differenti. Il corpus bibliografico si è maggiormente arricchito a partire dagli studi di Ernesto De Martino e, qualche decennio più tardi, con l'esplosione del *folk revival* o 'pizzicomania'. Quest'ultimo 'movimento' ha dato vita ad una grandissima quantità di testi (dall'autorevolezza più o meno attestata) che si pongono in linea

di massima pro o contro le tesi demartiniane espresse nell'opera *La terra del rimorso*.

Dopo un'attenta analisi delle fonti è stata fondamentale per la ricerca un'operazione di cernita e selezione dei testi; questi ultimi appaiono fin troppo spesso superficiali e privi di interesse scientifico, soprattutto se prodotti nel contesto di valorizzazione del territorio salentino (o pugliese, più in generale) o di promozione di manifestazioni connesse alla pizzicomania.

Questo lavoro è costituito da tre capitoli che trattano altrettanti differenti aspetti del fenomeno del tarantismo. Il primo e più ampio capitolo consta di una sezione dedicata all'indagine bibliografica e all'esame delle fonti storiche: il tarantismo compare in testi autorevoli in maniera sistematica, richiamando quel preciso rituale che prevede il morso di un ragno (la cui specie non è certa) e la conseguente terapia coreutica. A ciò segue una descrizione e un'attenta analisi della 'cerimonia' nella sua forma tradizionale, come dunque si presentava ancora nel Novecento. Quest'analisi si concentra altresì sugli oggetti accessori utilizzati nel rituale: specchi, immagini sacre, nastri e fazzoletti sono oggetti comuni all'interno della 'terapia musicale', dotati di una propria simbologia e utilità.

Il paragrafo successivo tratta invece della presenza del tarantismo in territori differenti da quello pugliese e salentino in particolare; infatti, il fenomeno compare in altre zone del Meridione italiano quali la Calabria, la Basilicata e la Sardegna. È da notare che in quest'ultima regione italiana esso cambia denominazione (si parla di 'argia'), ma rimane invariato nella sua forma di base (un presunto morso di ragno, curabile tramite la coreo-terapia). Ad essere indagati, oltre ai luoghi fisici del tarantismo, sono anche i suoi personaggi: la taranta, *in primis*, cioè il ragno (più o meno reale) che attiva il rituale attraverso il suo morso o pizzico; il tarantato, ma più frequentemente una tarantata, che sono le vittime del morso, costrette a danzare per sconfiggere il veleno; i musicanti, che hanno un ruolo fondamentale poiché attivano la terapia coreutica (che varia in funzione del 'carattere' della taranta) e conducono il tarantato alla guarigione. Infine la comunità che, come in moltissimi altri rituali, acquista grande

importanza poiché codifica il malessere provocato dal morso del ragno e la stessa terapia, rendendola un rito riconosciuto e condiviso.

Il tarantismo viene inoltre ricondotto ai rituali dionisiaci di stampo classico e svariati punti di connessione vengono rintracciati anche con il mito di Aracne.

Successivamente vi è un esame della commistione tra l'originario rito pagano, che coinvolge il ragno e appartiene ad un contesto rurale e il culto cristiano di San Paolo. L'avvento del culto del santo, come protettore dei tarantati, risale all'epoca illuminista.

L'ultima parte del paragrafo è invece dedicata alle cause del fenomeno in sé, rintracciate (almeno per ciò che riguarda il XIX e XX secolo) nella durezza della vita contadina del Meridione italiano; questa era particolarmente sentita tra i mesi di maggio e giugno, all'aumentare delle temperature e del lavoro nei campi; a tutto ciò si aggiungeva la pressione data dal contesto sociale che andava a gravare per lo più sulle donne, non a caso più soggette a cadere nel turbinio generato dal morso del ragno. Nel corso del paragrafo verrà affrontato anche il problema dell'omosessualità, aspetto particolarmente controverso del fenomeno, su cui le fonti non si sono mai concentrate.

Un ultimo accenno è rivolto al tema della *trance* e agli effetti della danza frenetica, oltre alla possessione da parte del ragno.

Il secondo capitolo è dedicato all'azione coreutica vera e propria e soprattutto alla sua versione 'laica', estranea dunque al contesto religioso cui abbiamo fatto cenno. La '*pizzica pizzica*', riconducibile alla famiglia delle tarantelle, nasce dall'unione sonora di molti strumenti: primo fra tutti compare certamente il tamburello, strumento tradizionale dell'Italia del Sud; gli altri strumenti invece variano molto e, solitamente, possono essere armoniche a bocca, tamburi, violini, chitarre, organetti, fisarmoniche, ecc. Questi inoltre variano al mutare dell'epoca storica e con la diffusione delle nuove tecnologie nel Meridione italiano. Il ritmo in 4/4 è articolato in terzine che vengono sempre ripetute due volte accelerando ulteriormente la percezione della musica.

Non bisogna sottovalutare l'importanza ludica della '*pizzica pizzica*' che permetteva, in un contesto restrittivo come quello del mondo contadino e

meridionale dei secoli passati, la socializzazione anche tra sessi opposti. La danza era eticamente approvata dalla comunità grazie ad un insieme di regole che venivano rigidamente rispettate e che coinvolgevano soprattutto il sesso femminile; tali precetti riguardavano la postura e il buoncostume con il fine di allontanare ogni allusione sessuale e ogni movenza vagamente erotica.

Il capitolo prosegue con una diligente analisi dei passi e delle figure tradizionalmente eseguite dai ballerini di pizzica. E' possibile suddividere i passi in due macro-categorie: passi di avvicinamento e passi di allontanamento che, alternandosi, rendono la danza particolarmente movimentata.

Nella '*pizzica pizzica*' emergono forti contatti con la cultura contadina e con i modelli sessuali da questa proposti; la danza riproduce una sorta di codice, evidente all'analisi, che distingue e separa i sessi riuniti comunque dalla musica e, soprattutto, dall'appartenenza alla stessa realtà. Un importante ruolo è svolto nella danza dalla comunità, che si riunisce ad osservare ed incitare i ballerini costituendo un cerchio attorno ad essi, denominato *ronda*. Quest'ultima, che si forma del tutto spontaneamente all'iniziare delle danze, segna (e probabilmente sostituisce) il perimetro circolare rituale della danza.

Un breve paragrafo è dedicato ad un accessorio quasi indispensabile nella danza di corteggiamento svolta tra un uomo e una donna: il *fazzoletto*. Questo assume importanza non solo perché abbellisce i passi e le figure dei ballerini, ma soprattutto perché incarna la sensualità femminile nel contesto rurale e, nella danza, istituisce una sorta di gioco di potere e una rete di connessione tra i due ballerini.

Ampio spazio è dato all'analisi della cosiddetta '*pizzica a scherma*' che, svolta da ballerini di sesso prettamente maschile (in coppia), prevede la simulazione di un combattimento vero e proprio in cui l'arma è costituita dal palmo della mano posto di taglio o dall'indice e dal medio uniti. Le regole richiamano fortemente quelle della scherma e anche la terminologia utilizzata è la stessa. Oggi tale tipologia di pizzica viene frequentemente danzata da ballerini di etnia zingara, da secoli presenti in territorio salentino, che però utilizzano armi reali all'interno della danza. Tale dettaglio fa sì che i salentini non ballino insieme agli zingari che

creano dunque ronde separate. Secondo svariati autori, la *'pizzica a scherma'* è collegabile alle danze con le spade particolarmente frequenti nel territorio italiano; in questa sede essa è comparata al *Tataratà* di Casteltermini (AG) in Sicilia e alle danze armate piemontesi.

La terza ed ultima parte della tesi è dedicata al cosiddetto *folk revival* del tarantismo, un movimento che, dagli anni settanta ma soprattutto nell'ultimo decennio del Novecento, ha coinvolto l'intera penisola italiana. Ciò che si tenta di indagare nel suddetto capitolo riguarda le ragioni che hanno portato ad una prima eclissi del fenomeno nella sua forma originaria e la successiva accettazione e riproposta del tarantismo (ma soprattutto della pizzica) in una forma *'depurata'*, priva del contesto rituale. Si data la nascita del *folk revival* agli anni '70, quest'ultimo alimentato dagli interessi degli intellettuali attenti al contesto e alla cultura popolare contadina. Molti sono stati i canti e le musiche registrate da tali letterati che, in realtà non miravano alla conservazione del patrimonio culturale contadino, ma al mero ri-utilizzo dei canti in chiave politica. Una seria spinta al *revival* del tarantismo proviene dalla ristampa dell'ormai celeberrima opera di E. De Martino, *La terra del rimorso*. Tale ripubblicazione dell'opera ha rinnovato l'interesse in un consistente numero di accademici che, ripresi i dibattiti sul fenomeno, si sono schierati (più o meno nettamente) pro o contro le tesi demartiniane; l'interesse però non è rimasto circoscritto all'ambito accademico ma ha investito anche un consistente numero di giovani (e meno giovani) e soprattutto la loro musica.

Il tarantismo e la pizzica invadono dunque la musica italiana permettendo a numerosi gruppi di raggiungere il successo grazie a suoni tipici del contesto rituale. Un esempio di tale orientamento musicale sono sicuramente i Sud Sound System, band di origine pugliese che ha saputo fondere il *sound* della pizzica con la musica etnica e la *techno*; essi inoltre, nelle loro canzoni, fanno largo uso del dialetto salentino, fenomeno praticamente inedito nella musica giovanile italiana, che va ad innescare percorsi identitari. Ad essere rivissuti sono i suoni della musica tradizionale, rielaborati e riproposti in chiave post-moderna.

Questo fenomeno, tanto musicale quanto coreutico, ha attivato il mercato musicale del tarantismo sia nella sua forma moderna che in quella realmente tradizionale.

Ad essere analizzata nel corso del capitolo è anche l'importanza del cinema e dei documentari nella riscoperta del fenomeno; vi è inoltre un particolare focus sull'attività cinematografica di Edoardo Winspeare.

Nella penultima parte del capitolo si accenna alle manifestazioni connesse al *folk revival*, al tarantismo ed alla *pizzicomania*: il paragrafo è quasi interamente dedicato alla famosissima Notte della Taranta, evento centrale del Salento moderno. La Notte della Taranta, giunta ormai alla sua tredicesima edizione, raccoglie un consistente numero di giovani provenienti da tutta Italia; l'evento ha permesso alla pizzica di espandersi, prima su tutto il territorio nazionale, poi anche a livello europeo.

Un ultimo paragrafo riguarda la tematica identitaria: secondo diversi autori, la pizzicomania sarebbe il risultato di un duplice processo che riguarda il senso di incertezza (dato dalla globalizzazione e dalla mancanza di punti di riferimento) delle giovani generazioni e la conseguente ricerca delle proprie radici. In questo scenario, il neotarantismo fungerebbe da 'identità collettiva', essendo in grado in *primis* di fornire un passato culturale, ma anche di radunare la massa giovanile secondo standard moderni.

In corso d'opera è nata l'esigenza di un confronto reale con chi segue oggi il fenomeno del *revival* per comprendere meglio e a fondo la nuova percezione di questa antica tradizione. In appendice sono dunque delle interviste (vengono proposte le più interessanti) pensate per indagare l'impatto della pizzica su un gruppo di persone eterogeneo per età, titolo di studio, lavoro, origini, ma con un fattore comune: l'interesse per la danza in genere e l'attenzione verso le novità musicali e la contaminazione nel *sound* popolare. I componenti del gruppo sono stati scelti dunque in ambienti differenti: alcuni abitano nel Salento (Paolo Quiete, Flavio Massari); altri sono nati in Puglia, ma trasferiti per motivi di lavoro o studio in altre regioni (Marco Sposito); altri ancora nati e residenti in regioni del

nord, ma frequentatori abituali del Salento (Carmine Arnone, Barbara Ivaldi, Dario Bertolotti).

Lo scopo è indagare l'impatto che può avere, su soggetti diversi, il fenomeno del tarantismo che diviene, suo malgrado, tendenza.

Capitolo 1. La storia, il rito, i luoghi, i personaggi

1.1 Breve storia bibliografica del tarantismo

Fenomeno universalmente presente nel tempo e nel mondo è sicuramente l'azione coreutica. Svolta con fini differenti questa è presente in ogni cultura; nella danza è infatti rintracciabile l'origine della musica strumentale e degli stessi strumenti musicali: originariamente musica e danza vivono in simbiosi (gli uomini e le donne percuotono ritmicamente il loro corpo, battendo i piedi al suolo, le mani sul petto, facendo oscillare gli ornamenti).

Ma la danza accompagna da sempre anche numerosi rituali, sia iniziatici che di possessione o addirittura di corteggiamento.

Nell'Italia meridionale, ed in particolar modo in Puglia, è il morso della tarantola ad essere curato tramite la danza. La malattia conseguente al morso del ragno è il tarantismo: tradizionalmente, chi veniva colpito dal feroce aracnide (che attaccava soprattutto nel periodo estivo) iniziava a muoversi freneticamente accusando un dolore acuto. A ciò seguiva una corsa in strada in cui il soggetto danzava forsennatamente; a lui si univano altri pizzicati dalla tarantola (in precedenza, ma mai curati,¹ o morsi nell'immediato).

Ad essere colpite però sono soprattutto le giovani donne, ma tutti possono essere pizzicati dal ragno. Usuale tra i tarantati era la tendenza all'ubriachezza e la maniacale attrazione per i colori sgargianti. I soggetti infetti spesso danzavano per diversi giorni, alcuni addirittura per settimane; nel caso in cui non vi fosse disponibilità di musica e musicanti e, secondo la tradizione, il malato rischiava di morire in meno di ventiquattro ore. Il timore era comunque giustificato dal fatto che il movimento frenetico protratto per ore, insieme al

¹ Difatti il veleno veniva riattivato dalla calura estiva ogni anno.

caldo, poteva portare al collasso. Solo quando i pazienti cadevano stremati dalla folle danza potevano dirsi curati; nonostante ciò il veleno permaneva all'interno del loro corpo pronto a manifestarsi alla successiva calura estiva.

Nonostante questa specie di ragno fosse presente in tutta Italia e probabilmente in buona parte dell'Europa, nella maggior parte di questi territori veniva considerato innocuo. Solamente nel territorio pugliese la puntura di questo ragno provocava tali effetti; diversi sono i medici che, fin dal XVII secolo, tentarono di capire la causa di tale differenza che fu quasi sempre attribuita al caldo torrido della regione. Pochi, tra i medici interessati al fenomeno, compresero la natura psicologica del male, che spesso definirono come 'alienazione mentale'.

Tale pratica rituale è presente nel Mezzogiorno italiano fin dal Medioevo ed è giunta sino a noi solo in minima parte, corrotta da fenomeni quali la pressione del Cristianesimo cattolico, le rivoluzioni scientifica e tecnologica e la globalizzazione. Il Cristianesimo da parte sua ha svolto un'azione distruttiva nei confronti di innumerevoli rituali e costumi tradizionali che sono stati da questo soppiantati grazie alla massiccia azione missionaria nel mondo. Anche la diffusione del sapere scientifico e di modelli universalmente condivisi (attraverso i media globali), compie delle vigorose pressioni sui rituali tradizionali che vengono inevitabilmente (e spesso irrimediabilmente) lesi.

Questo fenomeno possiede, ad oggi, una bibliografia vastissima che si dirama nei secoli. Ernesto De Martino, considerato il più autorevole studioso in tema di tarantismo, cita ne *La terra del rimorso*, come fonte più antica al riguardo, il *Sertum papale de venenis*², datato al 1362; questo trattato getta le basi per la maggior parte delle future ricerche in ambito di tarantismo. In quest'opera particolare attenzione è rivolta alla terapia coreutico-musicale e ai suoi effetti terapeutici sia sul corpo che sulla psiche umana.

² Attribuito a Guglielmo De Marra di Padova.

Lo stesso Leonardo Da Vinci accenna alla taranta nel suo *Bestiario*³(Codice H, f. 18v), in cui classifica animali, sia reali che chimere, a seconda della virtù o del vizio di cui sono simbolo. De Martino riporta un'affermazione di Leonardo, contenuta nell'opera in questione:

«Il morso della taranta mantiene l'omo nel suo proponimento, cioè quello che pensava quando fu morso»⁴

Il tarantismo diviene nei secoli successivi un fenomeno ampiamente trattato e discusso anche in numerose opere mediche; ciò a causa dell'effetto delle prospettive riduzioniste che si diffusero sin dal 1600 e che fecero intendere il fenomeno semplicemente come una disfunzione fisica, come una malattia. Gli autori di questi anni assunsero a priori un punto di vista medico-scientifico, senza preoccuparsi di verificare le implicazioni storiche, sociali e culturali di un caso complesso come il tarantismo.

Tra queste opere, particolare rilievo è il *Commentarii in sex libros Pedacii Discoridis Anazarbei de Medica*⁵ di Pietro Andrea Mattioli in cui è presente una sezione dedicata agli animali velenosi: qui vengono citati anche gli effetti del morso della taranta e la cura iatromusicale ad esso connessa.

Esponente eminente della prospettiva illuminista e dello iatromeccanicismo è sicuramente Giorgio Baglivi che ha vissuto un lungo periodo della sua vita in territorio pugliese e, alle porte del XVIII secolo, ha scritto la *Dissertatio de anatome, morsu et effectibus tarantulae*. In quest'opera, l'autore studia il tarantismo empiricamente, ossia attraverso una reale osservazione del fenomeno; egli registra inoltre la presenza in Puglia di moltissimi soggetti affetti da disturbi psichici e fa notare come il morso della tarantola abbia rilievo solo nel territorio in analisi. Baglivi spiega che il moto causato dalla musica impediva la coagulazione dovuta al veleno del 'ragno' e che la sostanza virulenta veniva poi espulsa attraverso la sudorazione indotta dalla danza frenetica. Ancora Baglivi distingue i

³ L. DA VINCI, *Scritti letterari*, A. Marinoni (a cura di), Rizzoli, Milano 1952, pp. 105-106.

⁴ E. DE MARTINO, *La terra del rimorso: Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 196.

⁵ P. A. MATTIOLI, *Commentarii in sex libros Pedacii Discoridis Anazarbei de Medica*, Venezia 1554, p. 208.

soggetti realmente colpiti dall'animale da quelli che non lo erano ma partecipavano alla 'terapia di gruppo' per meri motivi sociali.

Nel XIX secolo venne affermata ed accertata la natura non medica del fenomeno e la sua connotazione culturale (nonostante ciò ancora nel '900 molti autori assumevano un'ottica esclusivamente medica nell'osservazione della pratica). Il fenomeno fu dunque abbandonato dalle classi più alte, che considerarono le pratiche rituali un'usanza 'popolare'. In realtà la diffusione di questa concezione attentò al valore del rito stesso, che risultò compromesso forse in maniera definitiva.

Le analisi svolte nel secolo successivo riguardarono soprattutto la sfera socio-culturale, indagando la valenza che il morso della tarantola possedeva.

Figura centrale in questa prospettiva di studi è Francesco De Raho, detto il 'medico dei tarantati'; con la sua opera, *Il tarantolismo nella superstizione e nella scienza*⁶ (datata al 1908), De Raho testimonia la vitalità del fenomeno in quegli anni. L'autore mette in gioco l'elemento socioculturale analizzando una ventina di casi di tarantismo. Nei soggetti tarantati (che De Raho classifica come isterici), viene ravvisata la presenza sia di traumi che di radicate credenze superstiziose.

A metà Novecento è Marius Schneider, un etnomusicologo tedesco appartenente alla scuola irrazionalista, che nell'opera *La danza delle spade e la tarantella: saggio musicologico, etnografico e archeologico sui riti di medicina* del 1948 dà una tra le prime interpretazioni simboliche del fenomeno. Prima di Schneider, l'antropologia aveva negato (e forse non compreso) la natura simbolica e rituale della follia che consegue al morso della tarantola. L'autore elabora il concetto di ritmo-simbolo, sostenendo che tutte le popolazioni che vivono in stretto contatto con la natura sono capaci di comprenderne l'intrinseco dinamismo; per giungere a ciò è indispensabile comprendere la valenza simbolica del ritmo presente in ogni elemento dell'universo: in pratica, Schneider ipotizza l'esistenza di una sorta di connotazione ritmica che può essere gestita.

⁶ F. DE RAHO, *Il tarantolismo nella superstizione e nella scienza*, Lecce 1908.

L'etnomusicologo colloca il tarantismo tra i riti medicinali; secondo la sua prospettiva, tale rito si focalizzava su un animale-simbolo (la taranta, appunto) e sulla terapia, data dalla danza e dalla musica, che fungerebbe da mezzo per risvegliare il soggetto infetto da uno stadio di morte apparente, similmente come succede nei riti di iniziazione descritti da Van Gennep⁷. De Martino, pur consapevole della svolta che si ottiene con Schneider negli studi sul tarantismo, si distanzia da questo schernendone il metodo (che effettivamente non viene da Schneider sufficientemente precisato).

Il culmine degli studi sul tarantismo si raggiunge comunque, com'è noto, solo con Ernesto De Martino che concentra la sua attenzione sull'Italia meridionale e, in particolare, sulle società contadine in cui persistono (e resistono alla modernità) pratiche rituali magico-religiose che ben si amalgamano con la tradizione cristiano-cattolica. Tale orientamento è visibile nella quasi totalità delle sue opere: del 1958 è *Morte e pianto rituale*, in cui affronta il tema del lamento funebre in Lucania; l'anno successivo va invece in stampa *Sud e Magia*, che analizza più da vicino le pratiche di fascinazione e le fatture; ultima opera di tale ciclo è per l'appunto *La terra del rimorso* che sviscera la tematica del tarantismo nella regione salentina.

È nel giugno del '59 che questo, influenzato dalle fotografie di André Martin che immortalavano alcune scene di rituali che avevano avuto luogo nella cappella di San Paolo a Galatina, intraprende la sua ricerca sul campo nel territorio pugliese. La Puglia e più in generale l'Italia meridionale incarnerebbero la cosiddetta 'terra del rimorso' (titolo della celeberrima opera⁸ di De Martino che consiste in un'ampia trattazione del fenomeno del tarantismo), "la terra del cattivo passato che torna e rigurgita e opprime col suo rigurgito"⁹. L'antropologo si trova da subito a fare i conti con i residui della prospettiva medica e positivista nell'affrontare la sua ricerca; per far fronte a tale problema inserisce tra i suoi

⁷ A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 57-70.

⁸ E. DE MARTINO, *La terra del rimorso: Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano 1961.

⁹ Ivi, p. 35.

collaboratori anche dei medici specializzati in psicologia e neuropsichiatria¹⁰; nella sua equipe entrò a far parte anche un musicologo¹¹ specializzato in musica popolare, al fine di non tralasciare alcun dettaglio dell'azione coreutica musicale.

Obiettivo primo di De Martino e dell'equipe che lo sostiene è smantellare le possibilità d'interpretazione medica del tarantismo (sia come latrosectismo che come disfunzione psichica). Per far ciò si sofferma principalmente sull'immunità del territorio di Galatina al morso della taranta, sulla reiterazione del male durante il ciclo dell'anno e negli anni successivi e sulla prevalenza di soggetti tarantati di sesso femminile. Tali dati, secondo De Martino, dimostrerebbero la consistenza culturale del fenomeno: in primis è impossibile ritenere che una malattia si manifesti in un territorio vasto quanto il Salento ad esclusione della zona di Galatina (poiché considerata sacra e protetta dai SS. Pietro e Paolo); altresì è facile notare che il latrosectismo non si manifesta a cadenza stagionale negli anni - De Martino riporta casi di tarantati da un cinquantennio che accusano i sintomi ogni anno durante il periodo estivo – ma con un'unica crisi iniziale che può essere curata o può condurre alla morte. Ancora l'autore si sofferma sulla natura sessuale della manifestazione del male (una schiacciante maggioranza di donne tarantate) che contrasta con le maggiori probabilità di contrarre la malattia da parte degli uomini che lavorano nei campi.

De Martino valuta non casuale il rapporto tra tarantismo e latrosectismo e ritiene possibile che all'origine della manifestazione del fenomeno (come su descritto) ci sia un'originaria contrazione della malattia causata effettivamente dal morso dell'aracnide - nella maggioranza dei casi, comunque, la malattia è totalmente simbolica. La ritualità del fenomeno, consistente nella reiterazione stagionale del male e della terapia coreutica, svela dunque la sua natura sociale e ha un'utilità nella liberazione momentanea dai canoni usuali (grazie a comportamenti eccentrici, tendenza all'ubriachezza, danze sfrenate) al fine di allontanare e allontanarsi dai momenti critici dell'esistenza: pubertà, morte di persone care, periodi infelici, ecc.

¹⁰ Il Dott. G. Jervis, la dott.ssa L. Jervis-Comba e il dott. S. Bettini.

¹¹ D. Carpitella.

«*Taranta, morso, veleno hanno dunque nel tarantismo un significato simbolico: danno orizzonte a pulsioni inconscie e alle reazioni che esse suscitano nella coscienza individuale*»¹²

Durante la sua ricerca, De Martino ha potuto osservare ventuno casi di tarantismo, diciannove dei quali scelti tra i trentacinque tarantati presenti nella cappella di San Paolo a Galatina il 29 giugno del '59. I due restanti casi riguardavano soggetti effettivamente 'malati': un contadino che era stato 'realmente' morso da una tarantola ed un tarantato che fu considerato un soggetto interessante sul fronte psichico.

Nella sua opera cardine, De Martino compara il tarantismo a diversi culti afroamericani e africani, quali ad esempio le pratiche *bori* del Sudan, la *macumba* ed il *vudù*; l'autore confronta anche il tarantismo salentino con i rituali dell'*argia* in Sardegna: tra questi vengono ravvisate non poche similitudini. Attraverso il suo studio De Martino pone il tarantismo pugliese come un caso non isolato, ma connesso ad una serie di fenomeni culturali presenti nelle più svariate culture (da quella sarda alle culture afroamericane).

De Martino, con la sua *Terra del rimorso*, ha influenzato tutto il ciclo di studi che ne consegue ed ha reso 'popolare', a livello internazionale, il fenomeno del tarantismo. Esso diverrà centrale in numerosissime opere dei decenni avvenire e lo stesso rituale avrà una sorta di *revival* che è tuttora in corso (della riscoperta di tale fenomeno tratteremo nel terzo capitolo).

¹² Ivi, p. 82.

1.2 Il rito

Concentriamoci adesso sulla struttura rituale del tarantismo, fenomeno formatosi probabilmente (come illustrato dalle fonti succitate) tra il IX e il XIV secolo, che corrispondono sul piano storico all'apice dell'espansione musulmana nel Mediterraneo ed alla conseguente offensiva dell'Occidente.¹³

Come abbiamo già accennato tale fenomeno prende il via dal morso di un aracnide che viene talmente caricato di simbolismo da non permetterne una precisa classificazione zoologica. Il tarantismo possiede un nucleo centrale invariabile che è costituito dal morso del ragno avvelenatore che genera una crisi che può essere risolta attraverso una terapia coreutico-musicale; il contorno rituale è dunque molto vario: le fonti testimoniano l'esistenza di parecchi dispositivi accessori che possono essere - o meno - utilizzati durante il rito stesso.

La specie che più si presta all'interpretazione simbolica della taranta è la *lycosa tarentula*, che vanta un aspetto piuttosto temibile per via delle sue dimensioni e dei cheliceri vistosi. La *lycosa* vive prevalentemente nei campi e, mentre durante il periodo invernale rimane nascosta nella sua tana, nei mesi estivi (e soprattutto nelle ore notturne) vaga cercando cibo. La sua caccia comporta atteggiamenti di evidente aggressività che, uniti alla sua grande mobilità, fomentano la percezione negativa che l'uomo ha di tale animale, nonostante il suo morso non sia particolarmente velenoso per la specie umana.

Altro aracnide che potrebbe aver contribuito alla formazione del mito della taranta è il *latrodectus tredecim guttatus*, meno vistoso della *lycosa*, ma il cui morso genera la crisi di cui abbiamo parlato nel paragrafo precedente, ossia il latrodectismo. Come lo stesso De Martino ci conferma¹⁴, molte sono le specie che possono aver contribuito alla formazione della visione mitica della taranta

¹³ L. CHIRIATTI, *Morso d'amore: viaggio nel tarantismo salentino*, Capone Editore, Lecce 2001, pp. 31-32.

¹⁴ E. DE MARTINO, *La Terra del Rimorso*, cit., pag. 81.

all'interno del fenomeno che ci accingiamo ad analizzare. Per via di questa interpretazione simbolica dello stesso animale, diverse sono le descrizioni che gli appartengono: varia nella grandezza e nei colori e, all'interno dello scenario simbolico, varia anche nell'aspetto emotivo.

Al contrario del latrodectismo, che si estingue conseguentemente all'adeguata terapia, nel tarantismo la tradizione vuole che il veleno della taranta permanga in circolo nel corpo della vittima finché l'animale stesso è vivo o, addirittura, perdura nella sua discendenza. La vittima dunque continua a manifestare i sintomi del morso a cadenza stagionale.

Alla morsicatura (reale o simbolica che fosse) poteva seguire o meno un periodo di malessere fisico accusato dalla vittima della taranta. Il malessere consisteva nell'avvertire in alcuni casi spossatezza, nausea, angoscia, in altri casi invece si attestavano dolori acuti, inappetenza, ma anche spasmi muscolari e vomito.

Fin in epoca moderna, nel contesto contadino, si tendeva a rifiutare l'intervento del medico poiché ritenuto superfluo e si preferiva affidare l'incombenza della cura alla medicina tradizionale ossia alla pratica coreutico-musicale.

Il tarantato dimostrava atteggiamenti che sovvertivano l'ordine sociale abituale (quali ad esempio lo sfrenato appetito sessuale), collegati ad una sorta di agitazione motoria, che richiamava alle convulsioni ma che poteva essere domata - ossia convogliata nel turbinio ritmico attraverso l'azione musicale.

1.2.1 L'importanza dei colori: la cromoterapia

Dalle svariate fonti risulta evidente che la vittima del morso dimostra una particolare attenzione\attrazione nei confronti di determinati colori (che variano a seconda del tipo di taranta che ha inferto il morso). Questi venivano presentati al tarantato tramite fazzoletti, fiori o oggetti colorati di verde, rosso, blu. La visione di colori sgraditi al tarantato gli generava atteggiamenti aggressivi e collerici che, in casi estremi, negavano le possibilità di riuscita del rituale stesso. Tale rapporto

tra avvelenato e colori è presente in moltissime fonti già dal XVII secolo, che attestano la presenza della ricerca della giusta tonalità cromatica come parte del rito. Il colore scelto (che dovrebbe corrispondere a quello della taranta che ha scatenato la crisi) contribuisce alla risoluzione del rito permettendo di evocare e defluire determinati conflitti psichici.

1.2.2 La *location*: il perimetro rituale

In origine il rituale veniva praticato all'esterno, in contesti prettamente campestri; qui il tarantato godeva della possibilità di liberare le pulsioni e abbandonarsi all'egemonia della taranta. Negli ultimi due secoli il rituale si è molto semplificato, mantenendosi pressoché invariato in profondità ma eliminando una serie di peculiarità che lo rendevano particolarmente complesso. Allo stesso modo è possibile comprendere, attraverso l'ampia documentazione a noi giunta, come anche la *location* del rito si sia modificata; nelle ultime testimonianze raccolte il rito veniva svolto all'interno della casa del tarantato, spesso casa 'a corte': particolare tipo di dimora di campagna in cui le stanze si aprono su un unico cortile interno, oppure con un ingresso spazioso, con soffitto a volta stellata, da cui si accede a tutte le altre stanze. Si tratta ovviamente di strutture che appartenevano ai contadini più facoltosi, il cui mobilio veniva messo da parte, nel tentativo di aumentare lo spazio a disposizione e non limitare l'azione coreutica che il soggetto si accingeva a compiere¹⁵.

Il rituale veniva compiuto all'interno di un perimetro cerimoniale spesso rappresentato da un lenzuolo bianco steso per terra e su cui l'avvelenato si muoveva.

Obiettivo ultimo del rito è la morte simbolica della taranta, che può aver luogo solo mediante l'apporto dell'azione coreutico-musicale: la danza rappresenta un percorso di identificazione nel ragno stesso, che inizia con una "danza col ragno" e che termina con una vittoria del tarantato sulla taranta che

¹⁵ Le notizie qui riportate derivano dalle informazioni raccolte grazie a colloqui con anziani, abitanti dei paesi di Oria (Br) e Novoli (Le).

viene schiacciata mediante la percussione dei piedi al ritmo della musica (la tarantella). Durante il rito la vittima dialoga con il ragno, con cui patteggia e dibatte. Ogni animale esige un ritmo differente a seconda del suo umore, per questo il tarantato viene sottoposto ad una sorta di esplorazione musicale compiuta dai musicanti nel tentativo di scovare il ritmo che più si confà alla particolare taranta. L'avvelenato inoltre poteva apprezzare uno strumento in particolare tra quelli di cui si serviva l'orchestrina, similmente all'attrazione nei confronti di un dato colore. Durante il rituale, infatti, il tarantato manifestava comportamenti quasi affettivi nei confronti di alcuni strumenti e veniva assecondato dai suonatori.

È proprio grazie ai musicisti e alla loro abilità che il rituale aveva effetto; attraverso la musica giusta e la danza prolungata il tarantato riusciva a sottomettere la taranta e schiacciarla simbolicamente (con il gesto già ricordato) sino a liberarsene, almeno fino al *ri-morso*. La musica e la danza potevano durare diversi giorni (con le dovute pause) in cui il soggetto del rituale era in principio soggiogato dal ragno. Questo spronava il tarantato a sbarazzarsi dei canoni comportamentali della sua cultura al fine di abbandonarsi alla più frenetica danza e ad atteggiamenti inconsueti, senza colpe. Interessante notare questa contestualità di 'giogo' e libertà.

In un primo momento la vittima ed il ragno si identificano: il tarantato, in posizione supina, è collocato per terra dove inizia a strisciare, a dimenarsi e a rotolare. I movimenti compiuti dalle tarantate in tali posizioni, ossia l'assumere una posizione prona o divaricare le gambe, possono ricondurre alla simulazione dell'amplesso - comportamento indotto dalla taranta "libertina". Solo successivamente il tarantato riacquista potere e, attraverso la danza, tenta di sottomettere il malevolo ragno: dopo una lotta coreutica, fatta soprattutto di balzi, il tarantato riesce ad abbattere l'animale schiacciandolo pestando con i piedi ripetutamente per terra.

Dopo questa lunga sessione coreutico-musicale, il tarantato cade per terra sfinito, avendo ormai consumato tutte le energie; la taranta è stata simbolicamente uccisa e si dovrà aspettare un anno affinché questa torni a ri-mordere. Qui avviene

la ‘riconciliazione’ con la cultura di appartenenza, si viene riassorbiti nella sfera collettiva.

Il fenomeno del tarantismo, come ben illustra De Martino, ha infatti cadenza stagionale poiché il veleno della taranta permane in circolo all’interno del corpo della vittima per lungo tempo. L’equipe demartiniana attesta la presenza di tarantati da decenni, che ogni estate ricadevano vittime della medesima crisi. Varie sarebbero le occasioni che renderebbero l’individuo suscettibile al primo morso (eventi destabilizzanti quali la pubertà, i lutti o le malattie) che fungerebbe da incipit per il simbolismo tradizionale e dunque per lo stagionale ri-morso. Gli stessi tarantati spesso mostravano il punto in cui erano stati morsi dall’animale che, secondo loro, ogni estate tornava ad arrossarsi rappresentando la prova indiscutibile della presenza del veleno ancora in circolo nel loro corpo.

In casi particolari, la cura poteva richiedere un completamento del rito all’interno di un luogo sacro; in questa prospettiva, assumeva rilevante importanza la cappella di San Paolo a Galatina in provincia di Lecce. In questo luogo, il giorno in cui si festeggia la festa dei santi Pietro e Paolo, si dirigevano i tarantati provenienti dalle diverse località per beneficiare della protezione del Santo. Nel retro della cappella di San Paolo si trova un pozzo la cui acqua era considerata come una fonte guaritrice, anche per via dei numerosissimi aracnidi e serpenti che abitavano lo stesso pozzo.

Secondo una tra le leggende più note al riguardo, Galatina costituirebbe il luogo in cui il Santo si sarebbe fermato durante il suo pellegrinaggio nel territorio salentino; solo dopo tale sosta, sarebbe sorta la cittadina devota all’apostolo. Ancora secondo la leggenda, San Paolo avrebbe protetto tale luogo dalla totalità di animali velenosi (comprese, dunque, le tarante). Per tale motivo, secondo la tradizione, il territorio godrebbe dell’immunità rispetto al veleno della taranta; quest’ultimo aspetto è confermato da De Martino che attesta l’immunità di altre aree del territorio salentino.

San Paolo viene caricato dalla comunità di una grande “potenza simbolica di reintegrazione culturale”¹⁶ tale da superare la forza dell’azione coreutica del rito domiciliare.

La connessione tra il fenomeno del tarantismo e il culto di San Paolo è evidentemente un sincretismo (come vedremo meglio in seguito) fra la cultura-religione tradizionale e il cattolicesimo.

1.2.3 Gli oggetti del rito

Come è stato già accennato, il rito godeva in origine di maggiore complessità, costituita in gran parte da una serie di dispositivi accessori presenti durante il cerimoniale. Questi oggetti venivano utilizzati dal tarantato per mimare la scena cui intendeva inserirsi. Tale scenario era molto vario e conteneva in *primis* elementi appartenenti al paesaggio campestre; la causa di ciò era probabilmente riconducibile al contesto cui la taranta si inserisce: il mondo rurale.

Secondo tale modello, l’interno della casa poteva essere adornato con elementi naturali quali fronde, rami e frutti posticci colorati in modi differenti; potevano inoltre essere ricreate delle sorgenti mediante tinozze e bagnarole piene d’acqua. Il tarantato, durante il rituale, si mostrava attratto da tale contesto verdeggiante, soprattutto dall’acqua in grado di portargli refrigerio durante la scalmanata azione coreutica.

Agli elementi naturali è strettamente collegato il tema dell’altalena che richiama il filo della ragnatela tessuto dalla taranta; quando il rito si svolgeva nelle zone rurali l’altalena veniva collocata fra i rami degli alberi. Con questa il tarantato si dondolava imitando il ragno nel suo atteggiamento quotidiano.

De Martino paragona l’uso strumentale dell’altalena nel tarantismo all’*Aiôresis* dell’antichità greca: in tale rituale l’altalena delle vergini rappresentava in chiave mitigata il tema del suicidio tra le giovani adolescenti,

¹⁶ A. TURCHINI, *Morso, Morbo, Morte. La tarantola fra cura medica e terapia popolare*. Franco Angeli, Milano 1987, p. 16.

impulso che nasceva probabilmente a causa della scarsa considerazione e dei pochi rapporti sociali di cui poteva godere la donna in epoca antica.¹⁷

Dal momento in cui il rito iniziò a svolgersi all'interno delle abitazioni e lo scenario naturale fu solo ricreato, l'altalena fu sostituita da funi o lenzuola che venivano fissate sul soffitto e discendevano raggiungendo quasi il pavimento. Durante l'azione coreutica, il tarantato poteva reggersi ad esse orientando la stessa danza (anche da qui probabilmente l'origine della ronda). Inoltre, a livello pratico, tali funi avevano la funzione di agevolare il soggetto nei movimenti dandogli appoggio. Alcune testimonianze raccontano dell'esistenza di un perno ad occhiello, posizionato nel soffitto della casa, al centro della volta, in cui veniva inserita la corda cui il tarantato si reggeva e faceva peso durante la pratica coreutica.

Altro oggetto che può risultare utile al rituale è lo specchio; in quest'ultimo, che può essere variamente disposto ai margini del perimetro cerimoniale, il tarantato si ammira con particolare attenzione, talvolta emettendo sospiri profondi. La presenza dello specchio può forse essere motivata dalla sentita necessità di autocompiacersi che certi tarantati accusavano; il rito consisteva, tra le altre cose, in una buona occasione per mostrare la propria vanità senza essere mal giudicati dalla comunità socio-culturale: la colpevole era la taranta vanitosa.

Ampiamente attestato è poi l'utilizzo di armi da taglio durante il rituale; quando la vittima soggiaceva alla taranta ne apprendeva le abitudini, poteva dunque ricalcare l'atteggiamento di un guerriero spadaccino inscenando ardui combattimenti. In alcuni casi durante il rito l'arma è realmente presente e diviene oggetto di particolare interesse per il tarantato, che ammira il suo scintillio prima di sferrare i suoi colpi; in altri casi il tarantato si limita a rappresentare l'arma brandendo il palmo ritto della mano o fendendo l'aria con indice e medio uniti.

Tale sfaccettatura del rituale, appartenente in particolar modo alla sfera maschile, ha generato una sorta di danza-scherma o danza delle spade, in cui al suono della tarantella si simula il combattimento. La danza è dunque costituita da una serie di affondi e parate che non vengono realmente inferti ma solo mimati.

¹⁷ E. DE MARTINO, *La Terra del Rimorso, cit.*, pp. 230-237.

Altri oggetti cui il tarantato ricorre sono vestiti, fazzoletti, drappi, tovaglie dei più svariati colori che il vicinato mette a disposizione; vengono poi utilizzate, per stimolare l'olfatto, piante aromatiche: rosmarino, basilico, salvia ecc.

La stanza può altresì essere adornata con immagini sacre, raffiguranti soprattutto i santi Pietro e Paolo e, meno frequentemente, Gesù Cristo e la Madonna.

1.3 I luoghi

Fulcro indiscusso del fenomeno del tarantismo è sicuramente la penisola salentina, situata nella parte meridionale della Puglia. Il Salento come regione fondamentalmente culturale comprende le provincie di Lecce, Brindisi e, solo in parte, Taranto; questo territorio si distingue e distacca dal resto della Puglia per caratteristiche storiche, culturali e linguistiche. Tale subregione pugliese ha una morfologia sostanzialmente pianeggiante con dei rilievi che raramente superano i 200 m di quota.

Questa parte della Puglia gode di un clima tipico del sud d'Italia, con estati particolarmente afose e inverni piuttosto miti: le temperature solo in sporadici casi scendono sotto lo zero.

Il paesaggio salentino è caratterizzato dalla presenza di distese di ulivi, fichi d'India e mandorli oltre che di antiche masserie nelle vaste campagne (alcune presenti nella zona dal XVI secolo); molti sono i paesini di stampo mediterraneo, costellati di abitazioni in tufo pitturate di bianco. Lungo la costa compaiono antiche torri costiere di avvistamento che permettevano di identificare i nemici e difendersi quando questi tentavano l'assalto della penisola.

Fino agli anni '70 del Novecento, il Salento ha condiviso l'arretratezza del meridione italiano, mantenendo un'economia basata soprattutto sull'agricoltura; ancora negli anni '60 vi era una meccanizzazione praticamente nulla, i pochi

trattori presenti nell'area venivano infatti noleggiati a giornate.¹⁸ L'agricoltura risulta ancora oggi fondamentale data la grande produzione di olio d'oliva e vini pregiati (molto noti sono difatti i vini salentini). Inoltre, com'è tipico del meridione, il tasso di emigrazione è sempre stato molto alto. Prima degli anni settanta solo una minima parte delle abitazioni presenti nel territorio godevano di acqua corrente e servizi igienici.

Le attestazioni sul tarantismo salentino e pugliese in generale, sono molte (come abbiamo visto nel paragrafo precedente), le fonti più antiche risalgono al XIV secolo se non all'antichità classica.

Ma della presenza del fenomeno in questione abbiamo notizie anche in altre aree del nostro paese quali ad esempio la Basilicata e la Campania, entrambe regioni dell'Italia meridionale e la Sardegna.

1.3.1 Tarantismo in Basilicata

La Basilicata - situata tra la Puglia, la Campania e la Calabria - è caratterizzata da un territorio segnato da rilievi (sia montuosi che collinari): la regione è infatti attraversata dall'Appennino Lucano. È presente una sola grande pianura che prende il nome di Piana di Metaponto; la Basilicata è bagnata da due diversi mari, lo Ionio e il Tirreno, con coste diverse tra loro: quelle ioniche sono sabbiose e piuttosto basse mentre, quelle tirreniche, sono alte e sabbiose.

Il clima di tale regione è molto variegato, con una zona costiera tipicamente mediterranea ma con temperature continentali (contraddistinte da inverni particolarmente rigidi e umidi) sui rilievi appenninici. Inoltre vi è in questo territorio una grande diversità ambientale su cui incide particolarmente l'altitudine.

Anche la Basilicata si trova a fronteggiare i problemi comuni delle regioni del sud Italia, primo fra tutti l'emigrazione (dovuta alla generale carenza di impiego e servizi); ad oggi è una delle regioni meno sviluppate del paese.

¹⁸ A. ROSSI, *Lettere da una tarantata*, Argo, Lecce 1994, p. 45.

Anche se l'agricoltura riveste tuttora un ruolo fondamentale nell'economia della regione, la vera risorsa si trova nel sottosuolo in cui sono stati ritrovati diversi giacimenti petroliferi. L'industria è basata sull'alimentare, il tessile sulla lavorazione del marmo; inoltre, nel territorio di Melfi, è presente uno stabilimento Fiat che ha, alla sua apertura, generato una mobilitazione dovuta alla disponibilità di impiego.

Del fenomeno del tarantismo in tale regione scrive Vincenzo Bruno, vissuto tra il XVI e il XVII secolo¹⁹ nella città di Venosa; qui è entrato a far parte, nel 1582, dell'Accademia dei Piacevoli e, più tardi (1612), dell'Accademia dei Rinascenti. In questi anni pubblica due trattati: il primo dal - prolisso - titolo *I tre dialoghi del dottor fisico Vincenzo Bruno di Melfi, nel primo de quali si tratta delle tarantole, Nel secondo del vivere e del morire, nel terzo delle pietre preziose e de semplici. Con molte questioni filosofiche, e medicinali, e molte historie, e favole appartenenti all'opera. Con le cose più notabili di essa; et de gli Autori, che in quella si contengono*²⁰, prima edizione presso Tarquinio Longo, Milano 1602; mentre il secondo prende il nome di *Teatro de gli inventori di tutte le cose*²¹, pubblicato presso lo stesso editore l'anno successivo. In quest'ultimo, l'autore tenta di catalogare, in un unico volume, tutte le invenzioni e le scoperte compiute dall'uomo; un'opera pretenziosa che accompagna la carenza di informazioni ad un lessico pregiato.

L'opera di Bruno che più ci interessa in questa sede è il *Dialogo*, ed in maniera particolare la sua prima parte in cui l'autore scrive del morso della tarantola e dei suoi effetti. Com'è ben intuibile, l'opera consta di un dialogo tra due personaggi fittizi: Pico, l'autorevole e dotto e Opaco, colui che pone le domande al primo ed anima il dialogo stesso. Tale dialogo prende le mosse da un evento astrale, ossia il passaggio di una cometa²² che avrebbe inciso nel fenomeno del tarantismo accrescendo gli effetti dello stesso morso della tarantola. Pico, dunque, enumera le varie specie di ragni facendo di pari passo procedere la

¹⁹ Nato negli anni '60 del 1500 a Melfi.

²⁰ V. BRUNO, *Dialogo delle tarantole*, Besa, Lecce 2006.

²¹ V. BRUNO, *Teatro de gl'inventori di tutte le cose*, Nabu Press, Milano 2010.

²² Realmente apparsa nell'estate del 1596.

dettagliata analisi degli effetti attestati a Venosa e della terapia coreutica musicale ad essi collegata. Bruno evidenzia in modo particolare due tipologie d'effetto della morsicatura: la prima riguarda un insieme di atteggiamenti che dimostrano squilibrio, spesso con atteggiamenti estremi e molto bizzarri; nella seconda tipologia di comportamento è maggiormente evidente la presenza dell'influsso del ragno-tarantola che sottomette la vittima al suo volere, guidandola nella sfrenata danza. Bruno comprende l'inefficacia delle medicine tradizionali (parliamo per lo più di fitoterapia) e si concentra dunque sulle dinamiche della terapia descrivendo dettagliatamente il superamento della 'malattia' attraverso l'azione coreutica - vista come unico rimedio al tarantismo.

I casi analizzati dall'autore nel *Dialogo* sono poco meno di venti: anche qui ad essere colpite sono soprattutto le donne e tutte al culmine del periodo di calura estiva. Ovviamente Bruno, figlio dei suoi anni, non comprende la natura simbolica del rituale e ritiene che gli effetti del morso siano aggravati dall'evento astrale; nell'opera, tra l'altro, non è presente alcun accenno alla ricomparsa stagionale dei sintomi (cui invece fa molto riferimento De Martino).

La grande importanza dell'opera di Bruno risiede nel descrivere tale 'malattia' e la sua terapia in un contesto differente, quale la Lucania, da quello considerato tradizionale (il territorio salentino). Comprendiamo attraverso il suo *Dialogo* la presenza pregnante (ed articolata diacronicamente) del tarantismo in luoghi che si distaccano (anche se di poco) dai confini salentini.

1.3.2 Tarantismo in Calabria

Alcune fonti collegano il fenomeno del tarantismo anche alla Calabria; tale regione peninsulare è circondata dai mari (Tirreno e Ionio) e confina a nord con la succitata Basilicata.

Il suo territorio è segnato da diversi rilievi soprattutto collinari, ma anche montuosi; il clima, coerentemente con le altre aree analizzate, è prevalentemente mediterraneo con sostanziali differenze tra le coste, con clima mite nei mesi invernali e piuttosto caldo in quelli estivi, ed i rilievi, con inverni freddi ed estati

miti. Anche il suo paesaggio è caratterizzato dalla presenza di distese di ulivi tipici delle zone mediterranee; tali alberi rendono la regione la seconda produttrice di olio dopo la Puglia.

Come la maggior parte delle regioni del Sud d'Italia, anche la Calabria non ha goduto di particolare sviluppo industriale e, fino a tempi recenti, agricoltura e pastorizia sono state le uniche fonti di sussistenza.

Thomas Brown, fisico inglese attivo nel XVII secolo, scrive di un certo “*spider*” calabrese²³ il cui morso veniva curato attraverso la musica e la danza.

Un breve accenno al tarantismo in Calabria lo abbiamo anche nel secolo successivo in Gianrinaldo Carli²⁴, questo vi fa riferimento indicando che gli avvelenati dalla tarantola necessitano della terapia musicale, prolungata anche nel tempo, al fine di riacquistare la sanità.

Nel XVIII secolo è Catherine Grace Frances (Mrs. Gore) che scrive un breve racconto dall'emblematico titolo *La Tarantata*²⁵, che si svolge in una cittadina calabrese; inoltre Mrs. Gore si occupa del tarantismo anche in un piccolo saggio²⁶ descrivendo le modalità di cura dal morso del ragno. L'autrice nota la prevalenza femminile tra coloro che vengono attaccati dall'aracnide; ciò che descrive è, in primo luogo, la partecipazione al rito (che consiste nella mera osservazione) da parte degli amici e parenti del ‘malato’. Mrs. Gore prosegue narrando come, all'inizio, il paziente si dimostri indifferente e distratto ma, in seguito, con il sostanziale aiuto della piccola orchestra e della musica adeguata, cominci a danzare andando dunque incontro alla guarigione.

Nel XX secolo, qualche decennio prima della pubblicazione dell'opera demartiniana, a interessarsi del tarantismo calabrese fu Alessandro Adriano che nella sua opera²⁷ riportò la tarantella utilizzata per guarire i tarantati.

²³ T. BROWN, *Pseudodoxia Epidemica: or enquiries intoo very many received tenents, and commonly presumed truth*, Londra 1658.

¹⁶ G. CARLI, *Delle Opere del Signor Commendatore Don Gianrinaldo Conte Carli*, Milano 1786, vol. XIV.

²⁵ MRS. GORE, *La Tarantata* in «*Tales for the grave and the gay*», Parigi 1837, vol. II.

²⁶ MRS. GORE, *Cure of Tarantula* in «*The musical world, a weekly record of musical science, literature and intelligence*», n. CII February 1838.

²⁷ A. ADRIANO, *Carmi, Tradizioni, Pregiudizi della medicina popolare calabrese. Spunti folkloristici*, Cosenza 1932.

1.3.3 L'argia: il tarantismo sardo

La Sardegna, grande isola situata ad ovest della penisola italiana, è costituita in massima parte da zone collinari, con pochi rilievi montuosi d'altezza elevata. Come le altre regioni italiane già analizzate, anche il suo clima è tipicamente mediterraneo, con estati molto calde e secche. Godendo di una posizione centrale nell'area mediterranea, la Sardegna è stata oggetto d'attracco per chiunque volesse attraversare questo mare; in tal modo ha conosciuto molti popoli e molte tradizioni aventi natura diversa. Diversamente dalle regioni del Sud Italia, l'economia sarda si sviluppò a partire dagli anni posteriori alla seconda guerra mondiale, concentrandosi sul settore industriale e, negli ultimi decenni, sui servizi.

Probabilmente per tale ragione, i riti connessi all'*argia* e al tarantismo risultano già negli anni '60 praticamente estinti.

Fu l'Istituto di Studi Storici - diretto da De Martino - ad intraprendere, tra gli anni '50 e '60, dei sondaggi finalizzati a rintracciare evidenze del rituale nell'isola italiana. Ne risultò che tale forma di tarantismo era in via d'estinzione, se non del tutto scomparso; fortunatamente, il rituale esisteva ancora almeno nella memoria degli informatori quando, negli anni '60, Clara Gallini intraprese la sua ricerca. Il suo libro, *I rituali dell'argia*²⁸, rappresenta la più significativa testimonianza di questo rito e vanta una prefazione ad opera dello stesso De Martino.

In questo testo viene sviscerato un rituale accostabile al tarantismo salentino, in cui i soggetti che vengono *spizzulàu'e s'argia*, ossia "pizzicati dall'argia" vengono curati mediante una terapia coreutico-musicale, che può coinvolgerli o meno. L'*argia* è il nome con cui vengono designate due specie animali assolutamente differenti: la mutilla, simile ad una formica ed in grado di mordere, ed il latrodectus, l'aracnide a cui abbiamo già accennato. Nonostante il morso dei due animali possa essere simile, la prima specie non risulta velenosa mentre la seconda sì. In base alla testimonianze raccolte dall'autrice, non vi è - tra l'*argia* e

²⁸ C. GALLINI, *I rituali dell'argia*, Cedam, Padova 1967.

le specie - una reale corrispondenza zoologica; l'*argia* viene infatti descritta in molti modi differenti dalle varie vittime.

Come la taranta, l'*argia* punge durante i mesi caldi, soprattutto nel periodo della mietitura, quando i braccianti riposano nelle campagne. Nelle testimonianze riguardanti le punture recenti vi è la presenza di una prima cura clinica (con casi attestati di ricovero in strutture ospedaliere) a cui però viene accostata la pratica rituale tradizionale.

In alcuni tra i casi analizzati dalla Gallini è possibile risalire alla reale morsicatura del ragno velenoso; lo stato confusionale attestato dalla vittima all'inizio della cura coincide con quello indotto dall'intossicazione che causa anche forti dolori e stati di incoscienza. In alcuni argiati però la crisi è data dalla sola visione dell'animale, unita alle condizioni già disagiate del contesto agricolo. In tutti i casi, la crisi viene modellata in base alla tradizione vigente nell'area. Infatti, l'argiato si comporta così come la comunità si aspetta da lui medesimo e la stessa comunità partecipa al dolore e, ovviamente, al rituale.

L'*argia*, che colpisce prettamente a caso, presenta caratteristiche molto varie poiché viene antropomorfizzata: è sempre di sesso femminile ma ha diverso stato civile, ed è considerata estranea alla comunità, una forestiera. L'*argia* può dunque essere bambina, vecchia, vedova, sposa, fidanzata, nubile o malata (nella varietà di stati d'animo troviamo un richiamo al tarantismo). Chiaramente tali caratteristiche assumono un ruolo importante nella risoluzione del rituale, la cui vittima viene (in alcune aree) travestita come l'*argia* che l'ha pizzicata.

Il rituale è molto eterogeneo e si presenta con caratteristiche differenti nelle diverse zone della Sardegna; nell'area centroccidentale, che corrisponde alla città di Oristano, l'argiato può cantare e ballare e comportarsi come se fosse posseduto dalla stessa *argia*. Durante la possessione, la vittima rappresenta la sua particolare *argia*, quella che lo ha pizzicato, connotata dal suo stato civile. Il rito quindi consiste di due momenti, nel primo dei quali si tenta di identificare il tipo di *argia* che, solo successivamente, viene placata e accontentata con la musica che più le si confà.

Nel resto dell'isola l'argiato non ballava ma si comportava come se fosse in preda a dolori lancinanti: attorno a lui avveniva l'azione coreutica sottoforma di ballo esorcistico. Questo variava molto a livello spaziale senza un'attestata regola precisa. Abitualmente, come nel Salento, si ballava per più giorni (con o senza interruzioni notturne), in coppia o in gruppi. In alcune zone dell'isola si ricorreva a dispositivi rituali accessori quali la culla, il forno, il seppellimento e la tinozza, che in alcune zone assumevano un ruolo centrale insieme alla pratica coreutica. Questi dispositivi vedevano del tutto passivo l'argiato, che nonostante fosse il protagonista del rituale, non godeva di una partecipazione attiva. Il ruolo attivo, in questa "interpretazione" del rituale, veniva assunto dal corpo esorcistico che insieme all'argiato si identificava con l'animale.

Il rituale così presentato dimostra di avere non pochi punti in comune con il più noto fenomeno salentino. Allo stesso modo, abbiamo visto come il fenomeno è presente non solo in Puglia, ma anche in regioni (quali la Calabria e la Basilicata) che condividono il clima, la geografia, l'economia basata (fino a gran parte del secolo scorso) sull'agricoltura e, in parte, la storia.

1.4 I personaggi coinvolti nel rito

Ci accingiamo di seguito ad illustrare il ruolo fondamentale e le caratteristiche delle 'persone' coinvolte nella ritualità del fenomeno del tarantismo; tali personaggi risultano d'estrema importanza per la corretta esecuzione del rito in sé. I protagonisti principali, se così vogliamo definirli, sono sicuramente il tarantato e la stessa taranta che innescano il rituale; a tali figure centrali si accostano il gruppo di musicisti - che attuano la cura - e la comunità che partecipa in toto all'azione rituale.

1.4.1 La taranta

Protagonista prima dell'azione rituale è sicuramente la taranta che, con il suo particolare morso, dà avvio al fenomeno in analisi. Abbiamo già tentato di seguire le fonti nella ricerca di un reale corrispettivo zoologico di tale animale (vedi paragrafo 1.2), ma l'indagine non si è dimostrata fruttuosa, lasciando spazio per mere supposizioni.

L'animale, fautore del morso avvelenato, viene caricato talmente tanto di simbolismo da risultarne trasmutato ed antropomorfizzato; com'è già detto, la taranta morde durante il periodo estivo, quando il ceto contadino si trova impegnato nell'intenso lavoro dei campi - questi ultimi erano anche il luogo in cui più frequentemente gli aracnidi venivano avvistati. Ed è proprio in tale contesto, che il ragno 'pizzica', solitamente mentre le possibili vittime riposano. Contrassegnato simbolicamente è anche l'orario in cui la taranta esercita il suo primo atto egemonico sull'inconsapevole vittima: abitualmente si tratta di "mezzogiorno", dell'alba o del tramonto. In base alle testimonianze è possibile affermare che tale animale predilige mordere le mani, i piedi o il pube; ma in taluni casi anche il petto. Alcuni sono i punti del corpo maggiormente esposti, ma altri hanno forte connotazione sessuale.

La taranta (così come l'argia sarda) è sempre di sesso femminile e viene spesso identificata tramite un nome proprio di persona; ogni taranta ha un suo particolare comportamento che incide sul tarantato dal momento in cui questi entrano in contatto mediante il morso.

«È certo che le tarante sono sensibili alla musica e, secondo la loro grandezza ed il loro colore, mostrano una maggiore o minore preferenza per questa o quella melodia, per questa o quella clausola armonica»²⁹

Esistono tarante dall'animo ballerino o canterino, altre lascive e altre ancora inducono a comportamenti depressi, come le tarante 'mute'. La particolare taranta

²⁹ A. TURCHINI, *Morso, Morbo, Morte, cit.*, p.42.

inoltre può essere attratta da un preciso colore e disprezzarne un altro, allo stesso modo può apprezzare in modo quasi ossessivo il suono di uno dato strumento. Così il tarantato, durante il periodo di crisi, manifesta comportamenti differenti a seconda del tipo di taranta da cui è stato avvelenato: in questo modo, un individuo si può dimostrare incline al canto o al ballo in misura variabile, oppure può mimare atteggiamenti libertini (in certi casi addirittura orgasmici) chiaramente riconducibili alla sfera erotica. Ad ogni tipologia di ragno corrisponde un tipo di musica adeguato, stabilito attraverso varie prove effettuate dall'orchestrina coinvolta; in particolare, alla taranta 'triste' corrispondono nenie o, in taluni casi, lamenti funebri. La taranta, inoltre, può spingere la vittima a digiunare.

1.4.2 Il tarantato

Il fenomeno del tarantismo è chiaramente collocabile nella sfera della sessualità femminile; secondo la stragrande maggioranza delle fonti, la quasi totalità dei soggetti tarantati è di sesso femminile. La prevalenza di donne partecipanti al rituale è attestata già nel XV secolo³⁰ e, ancora dopo cinquecento anni, De Martino conferma tale statistica: i tarantati da lui osservati nella cappella di Galatina, alle soglie degli anni '60, erano quasi nella loro totalità donne (32 su 37). Secondo De Martino, la minor partecipazione degli uomini al tarantismo non concordava con la loro presenza sui campi, di molto superiore a quella femminile.³¹ Chiriatti mette in evidenza - attraverso la testimonianza di un arciprete vissuto insieme alle tarantate del Salento - che il lavoro delle donne nei campi si svolgeva a stretto contatto con il terreno, poiché si occupavano di raccogliere da terra le spighe che cadevano durante la mietitura; in questo modo le donne risultavano più esposte, rispetto ai contadini, al morso della taranta. Inoltre,

³⁰ G. PONTANO, *Antonius* in ed. critica dei *Dialoghi*, (a cura di) C. Previtiera, Firenze 1943.

³¹ E. DE MARTINO, *La Terra del Rimorso*, cit., p. 69-70.

tale inclinazione potrebbe derivare dalla debolezza fisica delle donne di basso cetò.³²

Nei secoli, ma soprattutto con l'avvento del Positivismo (e la conseguente identificazione del tarantismo come malattia), i ceti borghesi e la piccola nobiltà, presenti nei territori in cui il fenomeno aveva luogo, presero le distanze da tale manifestazione etichettandola come una superstizione. Per questo, il tarantismo risulta negli ultimi secoli un fenomeno ricollegabile esclusivamente alla realtà contadina. Le tarantate dunque erano donne di bassa condizione sociale, con poche opportunità e costrette al lavoro nei campi. Molte tra le donne colpite dal "primo morso" della taranta sono adolescenti, si trovano dunque ad affrontare un periodo psicofisico tormentato qual è la pubertà. Nel contesto storico-culturale in cui ci muoviamo, la vita del cetò contadino era terribilmente disagiata, con turni di lavoro stremanti e pochi contatti sociali; tali condizioni d'indigenza erano accentuate nella condizione femminile. La donna viveva dedicandosi interamente al lavoro agricolo, che la impegnava finanche dieci ore al giorno; il restante tempo era destinato alla cura della casa e dei figli: questi ultimi potevano essere molto numerosi e privare la donna del tempo da riservare a sé.

Ed è proprio durante le giornate di caldo intenso che la taranta attacca le sue vittime, spesso - come abbiamo visto - nei pochi momenti di riposo.

Abbiamo accennato, nel paragrafo 1.2, come la popolazione contadina prediligesse la pratica coreutico-musicale della medicina tradizionale all'intervento regolare della medicina considerata 'ufficiale'.

Fondamentale per la cura risulta allora l'intervento musicale; all'arrivo dell'orchestrina, il tarantato (o, più spesso, la tarantata) dava avvio alla parte centrale del rituale. Dalla posizione di riposo (Figura 6 e 7) iniziava la danza convulsa che conduceva alla liberazione dal legame con la taranta e all'uccisione di quest'ultima.

Mentre danza il tarantato trasmette quei valori propri della sua comunità, condivisi sia da chi osserva che da chi partecipa in maniera attiva. Ogni gesto

³² L. CHIRIATTI, *Morso d'amore: viaggio nel tarantismo salentino*, Capone Editore, Lecce 2001.

compiuto durante la danza viene plasmato in maniera ambivalente, ossia culturalmente ed in maniera individuale: da un parte è il modello culturale ad esigere determinate movenze, dati oggetti del rito e comportamenti fortemente stereotipati; dall'altra, questi stessi comportamenti ritenuti indotti dalla taranta, vengono reinterpretati in chiave strettamente personale dalla vittima e modellati in base alle proprie esperienze personali ed alle proprie emozioni ed esigenze.

Così, durante lo svolgimento del rituale, il taranto assume il comportamento che la taranta gli trasmette mediante il morso ed il veleno. In base ai diversi 'caratteri' della taranta, la vittima interpreta diversi modi di fare: atteggiamenti a cui già abbiamo accennato sono quelli a carattere erotico, che fungono da valvola di sfogo per le donne contadine che, soprattutto nella prima metà del novecento, non godevano di un alcuna libertà sessuale.

Altri atteggiamenti già annoverati richiamano alla sfera depressiva: il tarantato non gode di particolare dinamismo e predilige una musica pacata accostabile ai canti funebri. Vi sono poi tarante che inducono le vittime ad atteggiarsi a nobiluomini o nobildonne; in tale ambito subentrano nel rito numerosi oggetti quali ad esempio le spade, gli specchi, i gioielli ed i drappi colorati. Questi oggetti contribuiscono a rendere il rito dinamico, a riplasmarlo in base alle esperienze individuali del tarantato; così è probabile che una tarantata zitella ambisca ad indossare un abito da sposa, essendo giustificata dal morso della taranta sposina!

Similarmente al tarantismo così concepito si configura la danza *kalela*, descritta da Mitchell³³ dopo averla osservata negli agglomerati urbani dello Zimbabwe del nord (ancora Rhodesia), durante gli anni '50 dello scorso secolo. Secondo l'autore, tale espressione culturale consiste in una pantomima della struttura sociale dei bianchi; in questo modo gli africani hanno la possibilità di partecipare a quei rapporti sociali che normalmente gli venivano preclusi. Nella più antica forma della danza *kalela*, il *Mbeni*, chi danzava poteva anche dipingersi il volto di bianco. Nella *kalela* si utilizzano abiti eleganti secondo i canoni europei, in grado di trasmettere efficacemente l'idea di 'civiltà' e facilmente

³³ J. C. MITCHELL, *The Kalela Dance. Aspects of social relationship among Urban Africans in Northern Rhodesia*, Manchester University Press, Manchester 1956.

reperibili; inoltre, all'interno della danza vengono introdotti personaggi ritenuti tipici della realtà occidentale: l'infermiera, il dottore o il re.

In questo modo, il loro tendere verso un modello di totale alterità avviene - anche se in maniera fittizia - sul piano della danza, ma tale trasformazione viene portata a compimento con quest'ultima.

Allo stesso modo, possiamo facilmente supporre che il ceto contadino del Salento facesse uso del momento coreutico per autorappresentarsi attraverso modelli che non gli appartenevano. Abbiamo dunque testimonianze di braccianti che interpretano il ruolo di guerrieri (durante la danza con le spade) e di contadine che raccolgono dal vicinato drappi e gioielli con cui si adornano; dimostrando, al pari dei danzatori africani, una sorta di ostilità nei confronti del gruppo dominante - ossia i coloni occidentali per gli africani dello Zimbabwe e, per lo sfruttato ceto contadino del Salento, la borghesia e la piccola nobiltà, o anche solo il mondo lontano delle città con la loro cultura, la moda, gli scambi commerciali.

Mostriamo di seguito il caso, ritenuto in questa sede emblematico, di Anna, contadina del leccese e tarantata, che ha intrattenuto una relazione epistolare con la studiosa Annabella Rossi - negli anni tra il 1959 e il 1965.³⁴ A. Rossi ha fatto parte dell'equipe demartiniana durante le ricerche a Galatina.

Anna (nome fittizio di cui fa uso la stessa autrice), sin dalla giovinezza è vittima di crisi epilettiche che essa stessa, a seconda dei casi, riconduce al culto di S. Donato (protettore degli epilettici) o a quello di S. Paolo (che invece protegge i tarantati). All'epoca dello scambio di lettere con la studiosa, Anna vive in povertà e in solitudine, in una stanza priva di servizi igienici. La sua sopravvivenza è garantita dalla pensione e da un terreno che coltiva a qualche chilometro dalla sua abitazione. La vita di Anna è angosciata non solo dalla sua malattia (epilessia e tarantismo) ma anche dall'assenza di un sereno rapporto con il sesso opposto; inoltre, dalle epistole, i rapporti con la famiglia risultano scossi da liti aventi natura differente (problemi legati all'eredità o alle sue malattie).

³⁴ A. ROSSI, *Lettere da una tarantata*, Argo, Lecce 1994.

Ciò che è facilmente osservabile nelle diverse lettere (sessantacinque in tutto) è la difficile e faticosa vita affrontata da Anna, considerata come simbolo del ceto contadino del Salento. Anna spesso racconta all'autrice le lunghe giornate di lavoro che aveva trascorso in gioventù nei campi; le ore di lavoro, sotto il sole cocente, erano tante ed il cibo era scarso soprattutto per lei, ultima di otto figli. La contadina racconta che, durante le giornate in campagna, il padre distribuiva la *frisa* (una sorta di pane biscottato) e lei veniva penalizzata nella quantità per via della giovane età.

Coerentemente con il *topos* analizzato in precedenza, anche Anna venne pizzicata mentre lavorava i campi. Secondo il suo racconto, percepì più volte un pizzicore nella gamba ma all'inizio pensò si potesse trattare di un'innocua formica; quando però sollevò la sua veste capì di essere stata morsa da uno scorpione³⁵. L'animale, che si trovava ancora in loco, le aveva lasciato un grosso buco all'altezza del ginocchio sopra il quale si trovava una grossa ragnatela con un uovo; alla spaventata Anna accorse in soccorso il fratello che prese l'uovo che si ruppe permettendo l'uscita di altri piccoli animali. Anna non riuscì a lavorare e fu condotta in casa dove iniziò a richiedere la tipica terapia coreutico-musicale. Anna venne anche portata a Galatina in occasione della festa di San Paolo, ma negli anni seguenti il padre si oppose a reiterare la cura per il tarantismo. Negli anni, Anna ha continuato a palesare i sintomi del tarantismo: ha sentito la taranta parlarle, ha perdurato il digiuno per lunghi periodi ed è stata ossessionata dallo stesso animale che vedeva ovunque (nei piatti e nei bicchieri in cui avrebbe dovuto mangiare, tra le lenzuola del suo letto, ecc.). In certi periodi il suo male raggiungeva particolari picchi che la costringevano alla danza rituale; inoltre il male s'intensificava particolarmente nel mese di giugno, con l'avvicinarsi della commemorazione di San Paolo. Dalle lettere di Anna emergono le storie di altre donne del suo paese pizzicate durante le lunghe ore di lavoro nei campi e curate attraverso la musica.

³⁵ Lo scorpione è uno di quegli animali associati alla taranta per quel che riguarda gli effetti del suo morso.

1.4.3 Musica ed esecutori

La grande importanza della pratica coreutico-musicale è già stata evidenziata più volte durante questa prima parte del nostro percorso. Questa pratica rappresenta il nucleo del rituale ed è presente nella totalità di fonti a noi pervenute. Appare evidente dunque come nel tarantismo il ruolo dei musicanti non sia quello di meri fautori d'arte, qual è la musica, ma più propriamente quello di 'medici' e guaritori.

Anche nell'analisi demartiniana del rituale del tarantismo assume rilevanza particolare la pratica coreutica e musicale approfondita ne *La Terra del Rimorso* dall'etnomusicologo Diego Carpitella. Quest'ultimo dota l'opera demartiniana di una particolare attenzione specialistica sui moduli coreutico-musicali e sul rapporto di presunta reciprocità tra la crisi stessa ed il modellamento dei suoni da parte dei musicanti-medici:

*«Il tarantato in crisi richiede “i suoni” e dall'altra parte “i suoni” possono far precipitare una crisi latente e immettere nella vicenda terapeutica».*³⁶

Tipicamente gli strumenti utilizzati per la produzione della cosiddetta tarantella³⁷ sono molto diversi tra loro (anche se le fonti ci documentano una maggiore variabilità nel passato), possono essere: a fiato, a corde pizzicate, a percussione, ecc; ad essere suonati sono soprattutto cetre, cornamuse, liuti, violini e tamburelli siciliani. Ancora negli anni '60 venivano utilizzati soprattutto violini, organetti e tamburelli.

Durante l'esecuzione frequente è l'uso dei semitoni, ma quello che compare più assiduamente è il tono 'frigio' che, insieme al dorico e al lidio, era peculiare della musica chiesastica.³⁸

³⁶ E. DE MARTINO, *La Terra del Rimorso, cit.*, p. 344.

³⁷ La musica propria della piccola taranta.

³⁸ A. TURCHINI, *Morso, morbo, morte, cit.*, pp. 83-88

È bene ricordare che la scelta degli strumenti e dei toni è strettamente collegata e vincolata dalla personalità della taranta che soggioga il tarantato e dunque è estremamente variabile. Nonostante ciò, nelle testimonianze ritorna con estrema frequenza l'utilizzo dell'ottava siciliana; quest'ultima è ritenuta l'aria ideale per stimolare i tarantati e condurli alla terapia mediante la danza senza freni.

Questo tipo di tarantella è assolutamente differente da quella suonata e ballata durante le feste a natura profana, dove svolge il ruolo di incentivo alla socializzazione tra i giovani di sesso opposto; la tarantella rituale assume le sembianze di una liturgia che racconta e, al contempo, innesca la crisi e la sua risoluzione ed è soggetta a cambi di ritmo.

Tutta l'azione è guidata e vincolata dalla musica e da chi la produce; il primo ed imprescindibile compito dei musicanti è quello di diagnosticare il male attraverso la già citata esplorazione musicale. Nonostante la grande importanza attribuita ai musicisti, essi rimangono sullo sfondo dell'azione rituale, a ridosso del perimetro della stessa. Ad attirare l'attenzione sull'orchestrina è il tarantato (su cui abitualmente si focalizza l'interesse della comunità) che esigendo determinati suoni si accosta ai musicisti instaurando un particolare legame con alcuni strumenti piuttosto che con altri.

Abbiamo già fatto accenni a una possibile macrodivisione della natura della taranta in "ballerina" o "canterina"; e se la prima predilige una terapia più propriamente connessa alla danza, la seconda articola la risoluzione della crisi attraverso il canto.

I testi che completano l'esecuzione musicale posseggono una natura varia; questi possono essere presenti o meno (a seconda del tipo di taranta) e possono essere inerenti agli argomenti più svariati. Inoltre possono avere una struttura dialogica che comporta un gioco di domande e di risposte che coinvolgono la taranta o la vittima di quest'ultima; in altri casi, il testo non contiene esplicite domande ma ha carattere più individuale.

Spesso, ma non obbligatoriamente, richiamano ai *topoi* del fenomeno del tarantismo:

- Si possono rivolgere alla taranta chiamandola per nome

- Può essere presente la domanda ‘dove ti ha morso la taranta?’ la cui risposta è di frequente vaga o chiaramente allusiva
- Possono essere presenti accenni ad oggetti tipicamente riconducibili al rito (fazzoletti colorati, altalene, pozze d’acqua, ecc.)
- Possono comparire riferimenti a San Paolo

Argomento molto presente nei testi è quello dell’eros precluso cui spesso le donne salentine sono costrette e a cui si accennerà con maggiore attenzione in seguito. Molti testi poi trattano di amori infelici e romantici, mentre altri accennano a varie personalità religiose tra cui spicca ovviamente il santo protettore dei tarantati, il già citato San Paolo; nelle strofe in cui vi è un riferimento a quest’ultimo, vi compaiono con frequenza maggiore esortazione e richieste di grazia e guarigione. Inoltre in alcuni testi San Paolo viene accostato alle tematiche erotiche, in cui ricorre il morso della taranta nei pressi degli organi sessuali - sia femminili che maschili. Ma la taranta, come già più volte ricordato, può anche essere triste e malinconica ed esigere una terapia musicale adeguata, spesso simile alle melodie funebri; in questo caso i testi non variano e vengono semplicemente adattati alla bassa velocità della musica.

Molte sono le testimonianze riportate dalle fonti di musicisti che hanno partecipato alla terapia risolutiva del tarantismo; questi erano soprattutto uomini, ma in casi particolari compaiono anche delle donne, cantanti e suonatrici soprattutto di tamburello. Questi musicisti delle tarante, in epoca più antica, svolgevano il loro lavoro in maniera itinerante: percorrevano le campagne durante il periodo di mietitura e durante la vendemmia, luoghi in cui aveva luogo il rito nella sua complessità originaria. Con il passaggio al rituale ‘domestico’, i musicisti venivano chiamati a svolgere il loro compito all’interno della piccola dimora del tarantato.

Frequentemente, i costi dell’attività musicale svolta dai musicisti incidono in maniera ingente sulle finanze - già povere - proprie delle famiglie contadine del Salento. I musicisti richiedevano circa ottomila lire a testa per ogni giorno in cui suonavano, a cui andava aggiunto il vitto. Se necessario, tutta la comunità partecipava per pagare ‘la cura’.

Considerato l’emblema del musico-terapeuta è sicuramente Luigi Stifani (Figura 5), di professione barbiere nel comune di Nardò, ma all’occorrenza “suonatore di tarantate”. Stifani descrive il tarantismo, nella sua prospettiva da *insider*, come un fenomeno reale: né come una malattia, né come una forma di disagio, ma come effetto proprio del morso della tarantola e curabile esclusivamente mediante la musica e l’intervento provvidenziale di San Paolo di Galatina. Inoltre, il suonatore accenna alla diminuzione della contrazione del tarantismo a partire dalla fine degli anni ’60; Stifani riconduce tale evidente dato alla minore frequentazione delle campagne da parte della popolazione e alla presenza nei terreni di sostanze chimiche che ridurrebbero l’effetto della morsicatura del ragno.

Nell’intervista a Luigi Stifani registrata da Chiriatti³⁹, il musicista racconta di aver suonato per quasi quaranta tarantati, differenti per età, ceto sociale e sesso; poi si appresta a raccontare alcuni episodi ritenuti particolari: il caso di un bambino di pochi mesi colpito dalla taranta, presentato a dimostrazione della realtà concreta del tarantismo e quello di una tarantata, appartenente ad un ceto più elevato rispetto a quello contadino e per questo anomalo rispetto alla pratica consuetudinaria.

Spesso Stifani veniva chiamato dalla famiglia del tarantato con lo scopo di effettuare un sopralluogo che precedeva l’attività musicale e consisteva in una vera e propria diagnosi atta alla comprensione dell’entità del male della vittima: il musicista si assicurava che la vittima fosse realmente tarantata, prima di dare il via all’azione coreutica-musicale. Per distinguere i tarantati, Stifani osservava i loro occhi (che dovevano contenere le tracce del veleno) ed i loro piedi (che il tarantato non riusciva a tenere fermi); ultimo indizio era invece dato dalla costante eccitazione in cui il tarantato si trovava:

«Se a me non risultano queste cose è inutile andare a suonare, sia perché facciamo risparmiare, sia per evitare altri provvedimenti»⁴⁰

³⁹ L. CHIRIATTI, *Morso d’amore, cit.*, pp. 47-50.

⁴⁰ Ivi, pp. 49.

Anche il fratello di Luigi Stifani, Antonio, è un musicista delle tarante; similamente al fratello, questo tratta il fenomeno del tarantismo come assolutamente reale. Antonio attribuisce la maggior frequenza di tarantate di sesso femminile al loro tipo di abbigliamento, che le coprirebbe in maniera inferiore rispetto al vestiario tipico degli uomini.

L'importanza dei musicisti in un contesto rituale siffatto appare imprescindibile; la loro presenza infatti è attestata da tutte le fonti, parallelamente all'esistenza dello stesso fenomeno del tarantismo. Nonostante questi incidessero consistentemente nell'economia del ceto contadino, le famiglie coinvolte nel rituale non potevano fare a meno del loro intervento sia diagnostico che terapeutico.

1.4.4 La Comunità

È possibile indicare un ulteriore protagonista dell'azione rituale che consisterebbe proprio nella collettività; il suo compito primo consiste nello stringersi attorno alla vittima del morso, guidandola nei meandri della terapia stessa. Il tarantismo appare strettamente connesso alla comunità per il sol fatto di essere da questa prodotto e riplasmato ogni qual volta se ne presenta la necessità.

All'interno della comunità nascono e prendono forma le pratiche rituali, che vengono da questa selezionate partendo da una spazzante molteplicità; Remotti⁴¹ descrive i rituali come risultato di uno sfrondamento delle possibilità esistenti, una drastica riduzione che risulta fondamentale alla stessa sopravvivenza della comunità. La prospettiva di Remotti risulta in questa sede utile a comprendere l'importanza del contesto sociale nel concepimento di un dato rituale da parte di una certa comunità.

La comunità contadina del Salento innanzi ad un fenomeno culturalmente denso com'è il tarantismo reagisce con estrema partecipazione che consiste, in

⁴¹ F. REMOTTI, *Cultura: dalla complessità all'impovertimento*, Laterza, Bari 2011.

primis, nel riconoscimento della natura del male accusato dal tarantato. Tale riconoscimento avviene all'interno della famiglia prima ed, in seguito, nel vicinato. Quest'ultimo contesto assume un ruolo di particolare rilievo nel momento in cui le comari (donne del vicinato) contribuiscono alla costruzione del perimetro rituale e, spesso, mettono a disposizione oggetti di vario tipo - come i fazzoletti ed i gioielli di cui si è trattato in precedenza. Inoltre spesso le comari si occupano di preparare da mangiare ai musicisti durante l'azione rituale e musicale, alleggerendo la famiglia del tarantato della spesa del vitto.

La partecipazione della comunità tutta è registrata dalle varie fonti soprattutto in quanto 'spettatrice' durante l'azione coreutico-musicale. Ai bordi del perimetro rituale si accalca la folla che si riunisce ad osservare, giudicare ed entrare in contatto con il fenomeno stesso (Figure 6 e 7).

Nella già citata intervista a Luigi Stifani emerge l'importanza della comunità nel suo racconto riguardante una tarantata, appartenente ad una famiglia piuttosto benestante, il cui padre non voleva che la gente del vicinato assistesse alla spudorata danza compiuta dalla figlia:

«Abbiamo cominciato a suonare e per tre giorni non abbiamo mai smesso. Il padre della ragazza si vergognava della gente e la mandava via; allora San Paolo disse alla figlia tarantata che Lui non aveva bisogno del portafoglio, ma dell'elemosina. Infatti dovette aprire la porta, chiamare tutta la gente che aveva mandato via, e farla assistere al ballo»⁴²

Nel brano citato l'importanza del pubblico appartenente al vicinato è accentuata dalla richiesta da parte del Santo; l'ordine proviene dall'altro come se fosse impossibile sottrarsi allo sguardo di pena e comprensione della comunità. Le donne soprattutto, infatti, condividono il cordoglio della famiglia durante la danza del tarantato, il loro dispiacere è sentito e condiviso dalla comunità anche se non mancano gli scettici. Questi ultimi sono attestati soprattutto nelle fonti dello scorso secolo ed interpretano il tarantismo come mera richiesta di attenzioni, come messa in scena teatrale o come chiara crisi di natura isterica. Nonostante ciò

⁴² L. CHIRIATTI, *Morso d'amore, cit.*, p. 48.

la comunità è sicuramente uno dei protagonisti più coinvolti nella costruzione del fenomeno (almeno in origine) e nella partecipazione collaborativa o meno al rituale in sé (Figura 8).

1.5 La tradizione assorbita dal culto: come un rito pagano è stato reintegrato e fuso nel culto cristiano di San Paolo.

L'avvento del Cristianesimo e del Cattolicesimo in maniera particolare, ha condizionato ed alterato la ritualità tradizionale della cultura salentina; i missionari infatti furono portatori (e spesso impositori), non solo di un messaggio di fede, ma anche trasmettitori di specificità culturali tipiche dell'Occidente.

In maniera simile, il subentrare di tale religione universalistica nei territori dell'Italia del Sud ha trasformato e 'convertito' tradizioni ben più antiche che, nella loro forma primitiva, non potevano essere approvate dal clero; al contrario, queste manifestazioni religiose furono associate ai culti demoniaci e con questo pretesto combattute. In questo modo videro la luce numerosi culti sincretici che resero possibili le connessioni tra la ritualità precedente e i motivi tipici della religione cristiana ufficiale.

1.5.1 L'origine pagana del rituale

È possibile guardare al tarantismo come un rito avente origine pagana e sviluppatosi, con estrema probabilità, da uno più complesso e articolato.

In tale prospettiva, De Martino⁴³ evidenzia diverse tracce del fenomeno nella mitologia ellenica, esistenti *in primis* nei simbolismi cromatici riconducibili ad alcune specie (quali ad esempio gli scorpioni di cui parlano Nicandro e Plinio) e poi negli elementi stessi propri del rituale, quale l'altalena già annoverata tra gli oggetti in uso all'interno del perimetro cerimoniale (vedi paragrafo 1.2.1). Inoltre,

⁴³ E. DE MARTINO, *La Terra del Rimorso, Cit.*, p.38.

anche nella tradizione propria della classicità greca, viene evidenziata la maggior frequenza di vittime, di morsi di animali velenosi, nel sesso femminile. Ne *La Terra del Rimorso*, l'autore azzarda delle similitudini tra il fenomeno in questione e certi tratti presenti in alcuni passi del *Prometeo* di Eschilo, soprattutto per ciò che riguarda la presenza del 'pungolo'⁴⁴ in connessione a motivi riguardanti l'eros precluso e la verginità imposta culturalmente.⁴⁵

Henry E. Sigerist sostiene che probabilmente il tarantismo è riconducibile ai riti orgiastici appartenenti al culto di Dioniso; tali rituali richiamavano gli istinti ancestrali dell'uomo. Con difficoltà la Chiesa tentò di contrastarli non riuscendo a porvi fine. Secondo Sigerist questi riti sopravvissero poiché eseguiti segretamente, finché in epoca medievale il loro significato venne trasfigurato e convertito in 'malattia'.⁴⁶

Anche George Mora mette in relazione il tarantismo ed i riti d'ordine dionisiaco, ma le sue connessioni riguardano soprattutto le modalità di guarigione mediante l'azione coreutica. Secondo l'autore è solo attraverso i rituali coribantici che la 'follia' regredisce; è attraverso l'identificazione con Dioniso che viene riottenuta l'armonia psicologica. Le connessioni tra i due ordini di rituali individuate da Mora sono svariate:

- La danza frenetica, fondamentale in entrambi i rituali, tende ad uno stato parossistico
- La musica svolge il suo ruolo prima che il paziente, destinatario della terapia musicale, raggiunga il momento *clou*
- Vengono scatenati istinti repressi, sia sessuali che aggressivi
- Il rito corrisponde ad eventi stagionali rilevanti
- Gli oggetti del rito sono del tutto simili⁴⁷

⁴⁴ De Martino parla di *oistros*.

⁴⁵ E. DE MARTINO, *La Terra del Rimorso*, cit., pp. 220-225.

⁴⁶ H. E. SIGERIST, *Breve storia del tarantismo*, Besa, Lecce 2003, pp. 41-43.

⁴⁷ G. MORA, *Il male pugliese. Etnopsichiatria storica del tarantismo*, Besa, Lecce 2001, pp. 25-31.

Secondo Annarita Zazzaroni⁴⁸ il tarantismo contiene in sé numerose corrispondenze con il mito greco di Aracne, corrispondenze che ne implicherebbero una ancestrale connessione. Nell'ottica dell'autrice, il tarantismo avrebbe il ruolo di 'riscrivere' lo stesso mito, che viene interiorizzato dalla comunità e reso nuovamente vivo attraverso le esperienze personali.

In alcune versioni del mito di Aracne, cui accenna l'autrice nel saggio in questione, essa incarna la fanciulla in preda alle pene d'amore: sedotta e abbandonata dall'amato, attende il suo ritorno per mare, ma quando ciò avviene uno sventurato incidente durante l'attracco glielo porta via in maniera definitiva. In preda alla follia dovuta al dolore, la fanciulla viene tramutata da Zeus in ragno affinché attraverso il suo morso possa vendicarsi delle sofferenze subite.

È facile ravvisare in questo mito, prettamente femminile, tracce del tarantismo così come lo abbiamo finora descritto; nel rito salentino una donna diviene ragno, ne assume le movenze e ne viene soggiogata. Durante la danza rituale la vittima è il ragno - come abbiamo già evidenziato - i due protagonisti coincidono e ciò è ulteriormente visibile osservando i movimenti della tarantata che striscia, si rannicchia e si dimena a partire da una posizione orizzontale. Anche l'utilizzo dell'altalena, o della fune, aiuta a connettere le tarantate ad Aracne, taranta per eccellenza. Inoltre, non sono poche le testimonianze, presentate dalle fonti, in cui i tarantati raccontano di compiere il gesto tipico del 'filare' durante la danza rituale.

Anche nella versione più nota del mito di Aracne, presente nelle *Metamorfosi* di Ovidio, è possibile riscontrare delle somiglianze con il fenomeno del tarantismo; in questo celeberrimo mito, la fanciulla Aracne sfida la dea Atena nell'arte della tessitura. La dea, vedendosi sopraffatta dalla superba tela di Aracne (raffigurante i misfatti delle diverse divinità), la picchia con la spola facendola sanguinare; la fanciulla, delusa ed umiliata dalla reazione di Atena fugge e tenta il suicidio per impiccagione. Atena decide di salvarle la vita, ma al contempo la condanna ad una vita da tessitrice sotto le spoglie di ragno.

⁴⁸ A. ZAZZARONI, *Il ragno che danza. Il mito di Aracne nel tarantismo pugliese*, In *Amaltea: Revista di Mitocritica*, 2010 (vol. 2), pp. 169-183.

La contrapposizione donna\dea richiama la necessità di ‘emergere’ presente nella psicologia delle donne del Salento. La connessione con tale aspetto del mito richiama quell’aspetto rituale che comporta la ‘vestizione’, l’indossare gioielli e drappi, al fine di riconoscersi in una realtà altra - quasi divina - contrapposta al malessere presente nella società contadina della Puglia.

La Zazzaroni rintraccia un’ulteriore connessione tra il mito ed il rito:

«Il mitico rituale del tarantismo, l’incarnazione della lotta di Aracne con la divinità che la trasforma, diviene così, per la forza del mito di attualizzarsi, una chiave per leggere il contrasto tutto italiano del diverso sviluppo industriale di Nord e Sud»⁴⁹

In questo modo il significato dell’antitesi donna\dea si estende ulteriormente dal malessere locale e soprattutto connotato sessualmente ad un contesto più ampio che coinvolge il mancato sviluppo e le condizioni di arretratezza in cui il Sud d’Italia si è trovato sino a pochi decenni fa.

In questo recente saggio, l’autrice cerca di evidenziare una componente ‘nuova’ del tarantismo, quella di rito metamorfico; un aspetto innovativo che pone l’accento non sulla risoluzione del male in sé, con il riappropriarsi della donna della sua natura umana (cosa che avviene prettamente nella seconda fase del rituale coreutico-musicale), ma in maniera antitetica, l’attenzione viene rivolta alla prima fase della danza, in cui la donna (e raramente l’uomo) appare non solo tarantata ma soprattutto taranta.

Un’ulteriore similitudine tra il mito di Aracne e il tarantismo è possibile ravvisarla analizzando alcune epistole del pittore francese Antoine-Laurent Castellan⁵⁰; questo viaggiatore, giunto in Italia, azzarda in una delle sue lettere una riflessione sul fenomeno del tarantismo e racconta di una ragazza sventurata che aveva a lungo atteso il ritorno per mare del suo innamorato, un albanese che era naufragato in Salento, ma dopo un breve periodo era ripartito verso la madre

⁴⁹ A. ZAZZARONI, *Il Ragno che Danza, cit.*, p. 175.

⁵⁰ A. L. CASTELLAN, *Letters on Italy*, Editor Richard Phillips and co., London 1820.

patria. I due giovani innamorati avevano comunque fissato la data del loro futuro incontro al fine di celebrare le attese nozze.

Il giorno prestabilito, la fanciulla si era recata sulla riva attendendo l'arrivo della nave, ma dopo che l'ebbe avvistata questa si era inabissata causando la morte precoce dell'amato. A seguito di tale infelice evento la fanciulla in preda al dolore perse i sensi ed al suo risveglio dimostrò i sintomi tipici del tarantismo.

Il resoconto di Castellan risulta estremamente significativo in quanto potrebbe essere utile per attestare un'ulteriore corrispondenza - nella tradizione e non solo nella sua fase ancestrale - tra il mito su citato e il rito in questione. È forse possibile ricondurre la storia della tarantata di Castellan non ad una singola esperienza reale e concreta, ma ad una tipica esemplare ed emblematica, la cui funzionalità potrebbe consistere nel tentativo di allontanare le fanciulle dai procaci forestieri.

1.5.2 L'intromissione di San Paolo

Abbiamo già accennato a come l'avvento del cristianesimo abbia influenzato un rito d'origine pagana come il tarantismo; secondo De Martino, la rottura tra il rituale nella sua accezione pagana e l'insinuarsi del germe cristiano, avvenne nel secolo XVIII, in concomitanza con le influenze illuministe e positiviste che scissero i legami tra i culti pagani, medicina empirica tradizionale, simbolismo animale e terapia musicale. Secondo Sigerist invece, la scissione più netta avvenne pochi secoli prima, quando il Salento subì il passaggio dalle pratiche dell'ortodossia bizantina a quelle del cristianesimo di matrice cattolica. In questa sede, appare più feconda la tesi di Sigerist che, oltre a datare l'evento attraverso una reale svolta storica più che ideologica, attribuisce le mutazioni del tarantismo al subentrare di padri cristiani nel territorio Pugliese.⁵¹

Nella prospettiva demartiniana è presente un eccessivo riferimento alla dicotomia tra le culture industrializzate, considerate 'moderne' e sede privilegiata

⁵¹ H. E. SIGERIST., *Breve storia del tarantismo*, cit., p.32.

di storia e ragione e quelle prettamente tradizionali, dominate dal pensiero magico; secondo quest'ottica, la critica al rituale intaccato dal cristianesimo si allinea nel generale orientamento critico dell'autore nei confronti della 'magia'.⁵²

Ma il rapporto fra taranta e San Paolo appare sin da principio confuso e pieno di contrasti, sia impliciti che espliciti e viene idealmente fatto risalire all'esistenza di una casa in cui il santo avrebbe abitato, presente nel territorio di Galatina. Tale territorio appare inoltre oggetto di una assoluta immunità al fenomeno del tarantismo - a cui si è già accennato nel paragrafo 1.1; molte sono le testimonianze che vi fanno riferimento, insistendo sulla mancata presenza del tarantismo non solo in questo, ma anche in altri paesi considerati 'santi'.

Il Parroco di Galatina, Don Giuseppe Tundo, in un'intervista effettuata da Giorgio di Lecce⁵³, sostiene che l'immunità galatinese è soprattutto dovuta al livello culturale degli abitanti della cittadina che risulterebbe maggiore rispetto al contesto pugliese (a Galatina infatti sarebbe presente un liceo sin dal 1848) e che avrebbe condizionato negativamente l'interesse per il fenomeno stesso.

Probabilmente San Paolo risulta la figura agiografica più significativa della regione, la cui adorazione si è rivelata in grado di permeare un rituale dotato di una sua autonomia quale è il tarantismo. La rilevanza di tale personaggio religioso è forse imputabile alla sua natura di protettore e risanatore di quanti fossero stati morsi da animali velenosi.

De Martino tratta ampiamente le vicende che coinvolsero il terreno della presunta casa di San Paolo, nel quale si trova anche un pozzo la cui acqua miracolosa racchiude i poteri stessi di Santo; i tarantati accorrevano - ed in misura minore accorrono tuttora - da tutta la regione al fine di bere tale acqua prodigiosa ed ottenere l'auspicata guarigione.

È certo che, alle porte del 1800, venne eretta l'attuale cappella di San Paolo a Galatina nel territorio in cui, in epoca antica, si trovava la sua dimora.

⁵² F. REMOTTI, *Noi, primitivi. Lo specchio dell'antropologia*, Bollati Boringheri, Torino 2009.

⁵³ M. NOCERA, *Il morso del Ragno: alle origini del tarantismo*, Capone Editore, Lecce 2005, pp. 25-30.

La costruzione della cappella si configura come il tentativo vitale da parte della Chiesa d'inglobare il rito e ciò viene adeguatamente dimostrato dalla struttura dell'edificio che incorpora nella sacrestia il pozzo dalle acque miracolose⁵⁴. In tale luogo il rito perde il carattere domestico legato a credenze e superstizioni e viene sancito definitivamente cristiano.

Tra il 28 e il 29 giugno, da quando la cappella è stata edificata fino all'epoca moderna, centinaia di tarantati vi si sono recati confidando nell'azione risanatrice del Santo.

Svariate sono le testimonianze riguardanti lo stesso pozzo, coinvolto nella guarigione delle vittime della taranta; alcuni informatori raccontano anche della commercializzazione di tale acqua, trasportata in un carro condotto durante l'estate per tutti i paesi del Salento. Altri, a proposito della loro permanenza rituale a Galatina, raccontano d'aver bevuto sino a vomitare come se l'acqua di San Paolo dovesse giungere in fondo alle viscere e tirar fuori il male mediante lo stesso rigurgito.

A Galatina, come durante il rito domestico, il Santo interagisce con i tarantati instaurando con loro un dialogo; San Paolo guida le loro movenze, invita i tarantati a recarsi al suo pozzo, a ballare, ma anche a pregare per la grazia che lui stesso concede loro (ma solo per un po'). Luigi Stifani afferma di credere fermamente nei poteri del Santo, protettore e guida dei tarantati:

«Vanno a Galatina e san Paolo dice loro cosa devono fare [...] I tarantati [...] parlano con il santo, poi ci raccontano ciò che il santo dice loro, ma noi il santo non lo sentiamo mai»⁵⁵

Nel sopralluogo alla cappella di San Paolo di Galatina documentato da De Martino, avvenuto il giugno del '59, venne subito notata dall'equipe la differenza tra le modalità rituali domestiche e quelle chiesastiche:

«Né musica, né nastri colorati, né l'ambiente raccolto del domicilio, né tutto il vario simbolismo messo in moto

⁵⁴ La bocca del pozzo è poi stata murata nel giugno del 1959, anno della ricerca di Ernesto De Martino.

⁵⁵ L. CHIRIATTI, *Morso d'amore, cit.*, p. 48.

dall'esorcismo musicale in azione [...] Trasportato in cappella, amputato dell'esorcismo musicale [...] il tarantismo si spogliava di ogni dignità culturale, di ogni efficacia simbolica, e recedeva al livello di singoli episodi morbosi sui quali era chiamato a giudicare non più lo storico della vita religiosa, ma lo psichiatra»⁵⁶

Con questo giudizio lapidario riguardante la realizzazione del sincretismo tarantismo/cattolicesimo, De Martino e la sua équipe testimoniano come all'interno della cappella non vi fosse traccia di ordine rituale d'alcun tipo, ma al contrario fosse visibile solo una situazione estremamente caotica in cui numerosi tarantati condividevano in maniera sincronica il loro momento di crisi.

Una visione del rito opposta proviene da Giancarlo Vallone che ritiene, nonostante il culto di San Paolo freni molti aspetti del rituale del tarantismo nella sua accezione originaria (per quanto riguarda per esempio l'azione cromatica e musicale), questo agisca a livello più profondo e simbolico, innestando per l'appunto, il "simbolo-Paolo", in maniera parallela al simbolo-taranta - seppur ne vieti la manifestazione terapeutica tradizionale all'interno della cappella di Galatina. Vallone, dunque, interpreta l'avvento del cristianesimo cattolico nel tarantismo come un'integrazione storica dotata di una sua importanza simbolica e di una sua relativa autonomia.⁵⁷

È innegabile che rispetto all'azione rituale domestica - già ridotta all'osso se paragonata al rito nella sua originale complessità - questa reinterpretazione religiosa del tarantismo appare meno precisa e codificata; gli stessi protagonisti sembrano sperduti ed incerti. Ciononostante è possibile notare come questo inserimento abbia portato nuovi elementi all'interno del rituale; a tal proposito basta ricordare le danze compiute da certi tarantati sulle cornici dei quadri raffiguranti il Santo, o la sentita necessità della popolazione di recarsi nei pressi della cappella per poter pregare ed osservare la statua di San Paolo. Ancora,

⁵⁶ E. DE MARTINO, *La Terra del Rimorso*, cit., pp. 133-135.

⁵⁷ G. VALLONE, *Le donne guaritrici nella terra del rimorso. Dal ballo risanatore allo sputo medicinale*, Congedo Editore, Lecce 2004.

nell'esecuzione domestica del rito le stanze appaiono decorate con diverse immagini religiose riguardanti soprattutto il protettore dei tarantati.

La presenza della figura di San Paolo nella complessità del tarantismo risulta particolarmente significativa se osserviamo alcuni brani cantati, utilizzati durante l'azione rituale, che fungono da invocazione allo stesso Santo:

*«Santu Paulu meu de le tarante, che pizzichi le caruse
'nmezz'all'anche [...] Santu Paulu meo de li scorzoni, che pizzichi
li carusi int'a i balloni»⁵⁸*

Tale evidenza dimostra come la religiosità cristiana si insinui anche in contesti che richiamano fortemente alle pulsioni sessuali cui il rituale stesso fa spesso riferimento, senza causare sentimenti contrastanti nella comunità che ne fruisce; inoltre, in questa versione del canto in particolare (ne esistono due versioni), il Santo si identifica con la taranta poiché è lui stesso che pizzica e cura.

1.6 Le espressioni del malessere sociale nella società contadina del Sud Italia del XX secolo

È stato già evidenziato - in questa sede, ma anche dalle diverse fonti - come il tarantismo si manifesti in maniera assolutamente preponderante tra le classi contadine del Salento. Questo tratto, attestato sin dalle prime apparizioni del rituale, risulta ancor più significativo in un contesto carico di innovazioni tecnologiche e trasformazioni sociali qual è stato il XX secolo. L'industrializzazione infatti ha innescato una spinta migratoria dal Sud al Nord del Paese⁵⁹ che ha coinvolto le classi sociali più povere e privato le campagne della forza lavoro. In compenso, negli stessi anni si sono diffuse le varie riforme agrarie, promosse prima da enti locali e poi dallo Stato e che grazie alle 'cattedre

⁵⁸ E. DE MARTINO, *La Terra del Rimorso, cit.*, p. 370.

⁵⁹ Dall'Italia si migrava altresì per mete quali il nord Europa e, più frequentemente, il continente americano.

ambulanti'⁶⁰ hanno raggiunto il Meridione, durante il primo decennio del '900.⁶¹ Ma nonostante le migliorie apportate dal progresso tecnologico, il gap tra Nord Sud è rimasto particolarmente marcato come le differenze tra la popolazione contadina e la borghesia o la piccola nobiltà del Meridione.

I contadini del Salento affrontavano dalle dieci alle dodici ore di lavoro giornaliero, con una sola breve pausa per consumare una povera colazione consistente in un pezzo di pane con pomodoro o cipolla; inoltre, per raggiungere i campi, molto spesso i contadini dovevano percorrere lunghi tragitti a piedi nelle prime ore del giorno. Durante queste interminabili giornate l'unica forma di comunicazione possibile consisteva in canti utili ai braccianti ad incoraggiarsi tra loro e ritmare le azioni.⁶² Le condizioni delle loro abitazioni erano disastrose e spesso queste consistevano in un unico ambiente in cui vivevano tutti i componenti della famiglia (come nel caso della tarantata Anna, contadina del leccese in contatto con la studiosa Annabella Rossi)⁶³ ed in cui venivano tenuti anche gli attrezzi da lavoro e le poche provviste.

Nel contesto su delineato i rapporti sociali appaiono limitati ai contesti formali e religiosi quali matrimoni, funerali, messe domenicali e feste patronali. I problemi individuali non erano discussi, né in famiglia né altrove, ma tenuti a macerare nel profondo dell'Io. Il tarantismo è dunque momento di sfogo, in cui i propri disagi vengono letteralmente 'messi in piazza', teatralizzati, ostentati, finalmente 'vissuti' e dunque esorcizzati.

L'accentuata presenza del fenomeno del tarantismo tra i contadini del Salento veniva comunemente associata all'aracnidismo e giustificata con la frequentazione delle campagne durante il periodo estivo. È in tale periodo, come abbiamo già visto, che la taranta era solita pizzicare i braccianti e, soprattutto, le

⁶⁰ Queste cattedre (la cui prima fu istituita a Ascoli Piceno nel 1863) avevano il compito di diffondere il progresso nel campo delle tecniche agricole; non in ambito meramente scientifico ma piuttosto esse erano rivolte ai proprietari terrieri ed alla massa contadina.

⁶¹ M. ZUCCHINI, *Le cattedre ambulanti di agricoltura*, Volpe Editore, Roma, 1970.

⁶² L. CHIRIATTI, *La Terra del Rimorso*, cit., p. 105.

⁶³ A. ROSSI, *Lettere da un tarantata*, cit., p. 73.

contadine dedite al lavoro ed intente nella spigolatura, nella raccolta del tabacco o nella cura delle viti.

Alcune fonti attribuiscono la maggiore frequenza di tarantate di sesso femminile al loro vestiario, sicuramente ridotto rispetto a quello tipico dei contadini, ed alle stesse dinamiche lavorative che le costringevano al contatto con il terreno (le spighe infatti venivano raccolte direttamente da terra). Un'altra idea che ricorreva all'interno della stessa comunità riguardava la minor resistenza del corpo femminile al veleno della taranta.

In questa prospettiva è facile rintracciare nella comunità opinioni che imputano il declino del fenomeno del tarantismo all'estrema riduzione della frequentazione dei campi durante gli ultimi cinquant'anni o, più raramente, alla presenza di sostanze chimiche (quali, ad esempio, i fertilizzanti) che renderebbero innocuo il veleno della taranta. Solo tra la popolazione più istruita le spiegazioni appartengono ad un ordine di differente natura e richiamano agli svaghi cui, ad oggi, la popolazione ha libero accesso, ed alla diffusione della cultura a tutti i ceti per via dei mezzi di informazione di massa.

Osservando il rituale come un fenomeno tipico di una data classe sociale, così come lo abbiamo descritto, è possibile connetterlo ad un'insofferenza di tipo socio-economica che va a connotare un'intera comunità, una fetta consistente di popolazione che è costretta a vivere nell'arretratezza culturale ed immersa nel duro lavoro nei campi. A tale malessere si sovrappone il contesto magico-rituale arcaico da cui emergono i temi stessi del tarantismo; i soggetti, inseriti in tale cornice sociale si caricano di suggestionabilità, assorbono le credenze dalla tradizione locale e le collegano all'esperienza individuale.

Un'altra interpretazione potrebbe essere data dalla visione del tarantismo come appiglio ad una tradizione ormai perduta, di cui permangono solo i disagi, solo la povertà e l'ignoranza di fronte ad un mondo che cambia rapidamente, che non coinvolge i ceti poveri ma che, al contrario, li ignora.

Così, nel Salento rurale, diversi tipi di 'mali' venivano messi in relazione ad eventi casuali (quali ad esempio l'arrossamento degli arti dovuto al contatto con piante urticanti, il manifestarsi di crampi per via della fatica o la sola visione di

animali ritenuti velenosi) e, grazie all'intervento della credenza popolare, poteva essere innescato un atteggiamento autosuggestivo in grado di attivare l'azione rituale stessa che prendeva le sue mosse tra i campi coltivati mediante il riconoscimento del morso da parte della comunità.

I mali abitualmente albergano nelle relazioni tra l'individuo e l'ambiente in cui si svolge la sua vita, in primo luogo dunque nel rapporto con la famiglia; quest'ultima vede i suoi riti quotidiani scanditi dalle dinamiche lavorative che coinvolgono tutti i componenti: uomini, donne e bambini (fino alla frequentazione della scuola). Durante gli anni scolastici i rapporti tra bambini e genitori sono molto limitati, gli incontri infatti avvengono soltanto al tramonto quando la famiglia si riunisce per la cena. Ogni sorta di comunicazione o espressione d'affetto da parte dei genitori non poteva aver luogo a causa della mancanza di tempo, della forte stanchezza e degli impegni riguardanti la casa che assorbivano il poco tempo che questi vi trascorrevano; questa carenza di attenzioni contribuiva alla crescita precoce dei figli, che cooperavano attivamente al sostentamento della famiglia grazie al lavoro nelle campagne.

La mancanza di attenzioni da parte dei genitori e le difficili condizioni di vita che si trovavano ad affrontare i bambini ponevano le basi a forme di depressione o crisi esistenziali che, negli anni, trovavano sfogo nel tarantismo. Interessante anche sottolineare che in questi contesti i ragazzini crescevano con gli anziani e da questi sentivano i racconti della tradizione più pura, venendone influenzati⁶⁴.

1.6.1 Un malessere tutto femminile

Il tarantismo dunque coinvolgerebbe in maniera preponderante le donne poiché più esposte, per la loro debolezza fisica rispetto all'uomo, al malessere che riguarda la loro comunità di appartenenza nella sua totalità. Il carico di lavoro risulta sicuramente oneroso per entrambi i sessi, ma le donne, il cui lavoro prosegue anche al ritorno a casa (con la cura dei figli, della stessa abitazione e la

⁶⁴ Anche in questo caso si fa riferimento a notizie raccolte tramite colloqui con gli anziani e racconti ascoltati in famiglia.

preparazione del cibo per la famiglia), dimostrano una instabilità piuttosto marcata.

«Fimmene fimmene, ca sciate a llu tabaccu, ne sciate soi e ne turtanati a quattro (Donne, donne, che andate a lavorare il tabacco, andate dritte sulle gambe e ne tornate a quattro [...] “piegate dal lavoro in due”»⁶⁵

Nella generale carenza di relazioni cui la comunità era costretta, le donne - ancora una volta - erano vittime di una particolare esclusione\reclusione e vivevano in condizioni di emarginazione: le loro relazioni, infatti, venivano limitate ai parenti ed al vicinato. A ciò si accompagnava una forte repressione della sessualità, che nella cultura contadina tradizionale era vissuta in maniera restrittiva, considerata un argomento inopportuno. Per tali ragioni, molto frequentemente la crisi sfocia durante lo sviluppo, nel periodo della pubertà, in cui tipicamente le pulsioni emergono con una forza impetuosa. Inoltre ciò è comprovato dagli atteggiamenti che alcune tarantate dimostrano poiché morse da una taranta ‘lussuriosa’: in tali contesti la tarantata assume movenze provocatorie e disinibite, assolutamente estranee alla vita sociale ordinaria; anche attraverso le forti espressioni sessuali presenti nei canti della pizzica si comprende come il fenomeno fosse una valvola di sfogo.

Ma la crisi, abbiamo già visto, può essere innescata anche a causa di episodi spiacevoli quali lutti, delusioni amorose, problemi legati alla salute propria e delle persone care. Non sempre esiste comunque un fatto scatenante; la crisi può essere la mera ricerca di attenzioni della vittima da parte della famiglia e della comunità, un estremo atto esibizionista. A questa richiesta ritualizzata da parte della tarantata, la comunità reagisce con un risposta altrettanto rituale: in generale vi è un forte coinvolgimento emotivo dei parenti e del vicinato, soprattutto delle comari che si dimostrano parte attiva del rito coreutico-musicale (vedi par. 1.4.4); la famiglia vive il momento con apprensione, prodigandosi per la cura della tarantata, spendendo in questa pratica i frutti del duro lavoro nelle campagne. I

⁶⁵ L. CHIRIATTI, *Morso d'amore, cit.*, p. 102.

familiari non dubitano né dell'esistenza del ragno, né della realtà della crisi, né del potere salvifico della musica e di San Paolo.

1.6.2. La taranta e l'omosessualità

Nel paragrafo precedente abbiamo analizzato come la posizione di reclusione della donna appartenente al ceto contadino dell'Italia Meridionale influisca nella manifestazione del morso della taranta; tale realtà mostra come il tarantismo possa essere collegato ad un dato malessere di natura sociale, piuttosto che fisica o psichica. Questa matrice sociale nel tarantismo risulta ancor più evidente se consideriamo l'assoluto tabù legato all'omosessualità, in una comunità conservatrice come può essere considerata quella contadina.

La forte repressione sessuale (riguardo le forme non codificate e non istituzionalizzate dalla società di riferimento) origina forti sensi di colpa in chi vive una sessualità 'diversa': questi sentimenti possono essere sfogati ritualmente nel tarantismo. Questa prospettiva può essere adottata sia per limitate esperienze femminili che, forse in misura ancora maggiore, per la relegazione degli omosessuali nella assoluta alterità.

Maurizio Nocera, nel testo *Il morso del ragno: alle origini del tarantismo*⁶⁶, riporta l'intervista a Tore Greco, un giovane salentino che acquista consapevolezza della sua omosessualità attraverso il tarantismo.

Tore è convinto di non possedere una sessualità 'giusta' e percepisce la sua 'diversità' come qualcosa di malsano, qualcosa di cui liberarsi mediante il rito; lui stesso riconosce come agente scatenante del fenomeno del tarantismo la condanna nei suoi confronti da parte della comunità. Il fastidio tipico del 'morso' della taranta è avvertito da Tore, in un primo momento, nella zona genitale (com'è tipico in molti soggetti) e solo dopo nell'alluce; altrettanto canonicamente, tale fastidio è stato avvertito per la prima volta durante il periodo estivo.

Tore definisce la tarantella come 'liberatoria':

⁶⁶ M. NOCERA, *Il Morso del Ragno*, cit., pp. 45-64.

«Questo tipo di musica, quando l'ascoltavo mi provocava come una sorta di liberazione da qualcosa, non in modo definitivo però [...] mi sentivo come se dentro di me, dentro la parte più intima del mio corpo ci fosse una sorta di ritmo musicale disturbato. Per questo andavo alla ricerca del ritmo giusto, quello che poi apparteneva alla mia propria natura»⁶⁷

La metafora estrapolata dal discorso di Tore ben si presta alla nostra interpretazione: all'interno della cultura contadina salentina, l'omosessualità è considerata un disagio per cui Tore non può che essere 'disturbato', ma il suo desiderio di accettazione da parte della comunità e i suoi sensi di colpa lo spingono a ricercare ciò che nel suo mondo è considerato 'naturale'. Tore crede che il tarantismo sia la cura alla sua sofferenza; poi gradualmente il suo male scompare, probabilmente grazie alla rassegnazione e alla presa di coscienza della naturalità della sua condizione.

Il rapporto tra omosessualità e tarantismo è anche l'oggetto del romanzo di Angelo Morino *Rosso taranta*, il cui protagonista (appassionatosi alla 'taranta' grazie al saggio demartiniano) affronta un viaggio che lo porterà dal Nord Italia sino al Salento, per raccontare in prima persona la sua avventura tra una sessualità 'diversa' e la tradizione. Il suo viaggio ripercorre le tappe di quello di De Martino, avvenuto quarant'anni prima, ed è ricco di interrogativi riguardanti l'impatto della società salentina sulla sessualità 'altra':

«Quaranta, cinquant'anni fa, con quei treni della notte avviati verso il nord, quanti giovani omosessuali saranno partiti? Come avrebbe potuto vivere, da queste parti, un ragazzo che si sentisse attratto dagli uomini? Figli di famiglie numerose, nel migliore dei casi andati avanti fino alla quinta elementare. [...] Nessuno strumento per spiegarsi cos'accade dentro di sé, tanto meno per controbattere e difendersi.»⁶⁸

⁶⁷ Ivi, p. 49.

⁶⁸ A. MORINO, *Rosso Taranta*, Sellerio, Palermo 2006, p. 67.

Morino dunque ritiene la fuga l'unica possibilità per l'omosessualità che così male si iscrive in un contesto tradizionale e retrogrado come quello del Sud Italia; e ancora racconta di uomini malmenati dalla famiglia, fuggiti o assassinati nella terra madre oppure nelle tanto ambite città del nord. L'autore accenna però all'episodio di Giorgio di Galatone, tarantato assistito e guidato nella cura dalla sorella;⁶⁹ Giorgio rappresenta un'altra faccia della medaglia, l'aspetto compassionevole della comunità, l'affetto che diventa pena che si tramuta in tarantismo. Giorgio è l'emblema dell'omosessualità compresa e naturalizzata nel morso della taranta.

Possiamo solo immaginare le sofferenze patite da donne ed omosessuali in periodi di dura repressione e chiusura mentale. È possibile comunque ipotizzare come la maggiore apertura al mondo e il sopraggiungere di idee innovatrici (anche a livello sociale) abbiano contribuito ad alleviare il male di chiunque abbia sofferto tale condizione restrittiva.

1.6.3 Tarantismo, possessione e trance

Non è difficile accostare il tarantismo - nel momento culmine del rito - ad una sorta di trance. Questo stato alterato della coscienza è rintracciabile dunque a rituale inoltrato e sarebbe indotto dalla stessa danza frenetica, dagli oggetti del rito e dalla musica.

Il tarantato è implicitamente portato allo stato di trance dagli elementi stessi che lo circondano, ed a sua volta la trance appare come uno di questi elementi allorché subentra. Alla sua comparsa contribuiscono, oltre alla musica e alla danza, i paesaggi ricreati all'interno delle abitazioni: questo contesto fittizio sarebbe utile a stimolare l'alterazione della percezione del reale; allo stesso modo, la stimolazione del tarantato attraverso un'azione cromatica può indurre uno stato ipnotico.

⁶⁹ Ivi, pp. 124-126.

Molti sono infatti gli esempi etnografici in cui il simbolismo e l'immaginazione provocano la trance; il tarantismo non è da meno, dimostrando stati d'allucinazione (sia visive che uditive), di dissociazione dagli atteggiamenti consuetudinari e similitudini con i rituali di possessione.

Ciò che nel tarantismo appare evidente è il potere che la taranta esercita sulla vittima del suo morso, il tarantato appunto. Tale individuo risulta, almeno nella prima parte del rito, soggiogato dall'animale, che condiziona le movenze e gli atteggiamenti da questo adottati. In quest'ottica è facile accostare il tarantismo ad un rituale di possessione, intendendo quest'ultimo concetto come:

«Un complesso sistema in cui rientrano in stretta connessione la base corporea, il rapporto metaforico tra corpi umani e corpi animali, l'esperienza culturale della malattia, i saperi sul corpo e sul mondo, la costruzione del maschile e femminile e lo stile di relazione tra visibile e invisibile»⁷⁰

La possessione della taranta appare come uno stato di trance che viene modellato culturalmente ed individualmente (dalla collettività e dal tarantato).⁷¹ Basta pensare alle sequenze del rituale e soprattutto agli atteggiamenti 'esagerati' della danza stessa; le testimonianze più svariate riportano casi di uomini che danzano per giorni, aggrappati a funi pericolanti o peggio in bilico sulle cornici dei quadri raffiguranti San Paolo.

⁷⁰ M.R. TAMBLÉ, *Tarantismo e stregoneria: un legame possibile*, in *Trance Guarigione Mito: Antropologia e storia del Tarantismo*, AA.VV., Besa, Lecce 2000, p. 103.

⁷¹ V. LANTERNARI, *Antropologia religiosa: Etnologia, Storia, Folklore*, Ed. Dedalo, Bari 1997.

Capitolo 2. La coreutica della pizzica:

coreografia, segni, simboli, colori.

2.1 La ‘pizzica pizzica’ come danza popolare

La danza è un’attività praticata da innumerevoli culture con diversi scopi, in svariate occasioni e con differenti moduli coreutici; secondo Gianfranco D’Aronco⁷², uno storico friulano occupatosi di danza, l’azione coreutica gode di tale importanza sin dall’alba dei tempi poiché considerata un universale mezzo di espressione comprensibile a tutti. Inoltre, secondo l’autore, la danza fonde in sé l’atto religioso, amoroso, guerresco (che connota come ‘atti utilitari’) e l’atto artistico.⁷³

Esistono, nella tradizione salentina tre diverse tipologie di danza: la pizzica tarantata, la ‘pizzica pizzica’ e la pizzica scherma (o danza delle spade). Della prima abbiamo già parlato nel primo capitolo: è l’azione coreutica rituale e terapeutica atta alla cura dal morso della taranta e viene ballata in forte maggioranza dal sesso femminile, più soggetto al ‘pizzico’ del ragno.

La ‘pizzica pizzica’ (spesso chiamata ‘pizzica de core’o semplicemente pizzica), di cui parleremo in questo e nel successivo paragrafo, è invece una versione ‘laica’ della pizzica tarantata, accessibile a tutti e ballata in coppia prevalentemente come danza di corteggiamento. Della pizzica schermata tratteremo alla fine di questo capitolo; questa è una declinazione prettamente maschile e comporta una sorta di combattimento con armi simulate.

La pizzica si può facilmente collocare tra le tarantelle (anche se questo termine indica in misura maggiore la celebre musica popolare tipica del Sud Italia) e, ancor più in generale, tra le danze popolari. Queste ultime ricorrevano (con le dovute varianti) in tutto il territorio italiano durante i momenti salienti del ciclo

⁷² G. D’ARONCO, *Storia della danza popolare e d’arte*, Forni Editore, Sala Bolognese (BO) 1983.

⁷³ Ivi, p. 14.

dell'anno contadino: si danzava dunque per la vendemmia, per la mietitura, per celebrare la fine di una stagione propizia o per invocarne una. Un occhio inesperto colloca queste danze in un contesto di gioia e svago che dovrebbe coronare le tante fatiche e gli stenti del mondo rurale; ma uno sguardo più approfondito ci permette di collocare le danze popolari in un contesto intriso di magia e religione. Tali danze si inscrivono in cornici rituali più ampie, atte a sollecitare o a ringraziare le divinità pagane, che verranno poi sostituite dai personaggi della tradizione religiosa di stampo cristiano.

Nel meridione sono molto diffuse le cosiddette tarantelle, la cui etimologia oscilla tra due possibili origini⁷⁴: la *tarantella* come danza per scacciare e neutralizzare il veleno della *taranta*; e la *tarantella* come danza originaria del territorio di *Taranto*. La prima ipotesi viene scartata praticamente a priori dal già citato D'Aronco, che opta piuttosto per l'origine territoriale del termine. Al riguardo, Carmelina Naselli, a metà del XX secolo, analizza l'origine etimologica del termine 'taranta' risalendo alle lingue dell'antichità classica per concludere che:

«"Taranto" sta alla base di "tarantella", ma solo attraverso la fase intermedia "taranta"»⁷⁵

La tarantella (e, come vedremo a breve, la pizzica) è una danza che ha inizio con movimenti che appaiono lenti ma aumentano di velocità durante l'esecuzione, diventando vorticosi.

Con l'espressione 'pizzica pizzica' si intende al contempo il canto, il ritmo e la danza più diffusi nel territorio salentino. Sull'origine del termine utilizzato sono svariate le ipotesi proposte: alcuni studiosi ritengono che derivi dal 'pizzicare' delle dita sulle corde della chitarra, altri ritengono invece che provenga dal suono delle castagnole (che vennero in tempi moderni sostituite dallo schiocco delle dita); ma maggiormente accreditata è l'analogia tra la 'pizzica pizzica' e il morso della taranta poiché questa è la musica utilizzata nella terapia dal morso del

⁷⁴ La questione dell'etimologia della tarantella è stata particolarmente viva sino al secolo scorso e ha interessato i linguisti ed i folcloristi italiani.

⁷⁵ C. NASELLI, *Studi di folklore: drammatica popolare, culto degli alberi, tarantella, empanadilla*, Editore G. Crisafulli, Catania 1953.

ragno.⁷⁶ Per esempio, Giuseppe Gala ritiene il termine ‘pizzica’ connesso all’organologia etnomusicologia; inoltre è da ricordare che anche Luigi Stifani, musicista terapeuta, ricollega il termine pizzica al morso dell’animale velenoso. Certo è che il termine ‘pizzica pizzica’ sia posteriore a ‘tarantella’: quest’ultimo infatti è già presente agli inizi del 1600 mentre il secondo compare solo alle porte del XIX secolo.⁷⁷

2.1.1 La musica: ritmo e forza della terzina.

La pizzica prende forma grazie a numerosi strumenti, primo fra tutti il tamburello, strumento classico dell’Italia Meridionale, composto da una striscia di legno circolare in cui viene tesa una membrana percuotibile. Alla parte in legno, che funge anche da manico durante l’esecuzione, vengono posti numerosi cimbali (Figura 14 e 18). Suonare il tamburello con maestria comporta tre movimenti fondamentali che, compiuti in successione, formano una rotazione della mano che può ben essere considerata una danza parallela a quella dei ballerini ed ancor più a contatto con la musica.

Gli altri strumenti possono variare molto: spesso è presente un tamburo, utile a dare il ritmo ai ballerini; ma possono anche comparire armoniche a bocca, violini, chitarre, organetti, fisarmoniche ed altri strumenti variamente diffusi nelle terre del Meridione. Sulla varietà degli strumenti utilizzati ha influito notevolmente il progresso storico, la zampogna per esempio era molto presente nella pizzica sino agli inizi del XIX secolo ma è successivamente scomparsa lasciando il posto ad altri strumenti. L’impianto musicale dà vita a una terzina che viene, nei 4/4 classici, ripetuta due volte permettendo all’orecchio di percepire un ritmo particolarmente veloce e coinvolgente.

⁷⁶ L. TARANTINO, *La notte dei tamburi e dei coltelli: La danza-scherma nel Salento*, Besa, Nardò (LE) 2002, pp. 9-10.

⁷⁷ G. M. GALA, «*La pizzica ce l’ho nel sangue*» *Riflessioni a margine sul ballo tradizionale e sulla nuova pizzicomania del Salento*, in *Il ritmo meridiano*, V. Santoro e S. Torsello (a cura di), Edizioni Aramirè, Lecce 2002, pp. 117-118.

2.2 La pizzica come momento di socializzazione

Nel primo capitolo abbiamo più volte accennato alla forza terapeutica dell'azione coreutica, così come si manifesta nella più tradizionale 'cura' del morso della taranta. Ma la 'pizzica pizzica' assume particolare rilevanza nella cultura salentina anche al di fuori del contesto rituale del fenomeno del tarantismo. In contesti 'laici' la danza diventa occasione di socializzazione e di svago, sia all'interno che all'esterno del nucleo familiare e domestico.

Infatti la 'pizzica de core' si balla in coppia, spesso, ma non necessariamente, con finalità di corteggiamento (Figura 4); in passato, questo ballo veniva eseguito in svariate occasioni, soprattutto durante feste private ed in contesti familiari: battesimi, matrimoni, feste connesse al ciclo dell'anno contadino ed il carnevale erano momenti di svago in cui era permesso ai giovani di ballare la pizzica. In queste occasioni le famiglie si riunivano, ed accadeva spesso che parenti prossimi (tra cui poteva intercorrere una grande differenza d'età) si trovassero a ballare in coppia. Si ballava dunque con parenti consanguinei e tali esecuzioni diventavano occasioni ludiche e di svago; la danza poteva anche essere eseguita da due uomini (o ragazzi), spesso cognati o cugini e ciò aumentava la tensione e l'esecuzione diventava un momento di competizione e di sfida che sfociava in un confronto (ed una esibizione) di agilità, prestanza fisica ed attitudine alla lotta. Altre volte a ballare era il nonno con le nipoti, l'azione coreutica diventava allora momento di apprendimento infragenerazionale dei passi e dei codici tipici della danza, ma anche dei ruoli sociali. La danza tra due uomini è tipica delle province brindisine, soprattutto di Ostuni, dove molto di frequente gli uomini si 'affrontano' prendendosi l'uno gioco dell'altro riproducendo passi e pose comici o caratteristici del codice coreutico femminile.

Nella 'pizzica pizzica' esistono regole etiche e morali particolarmente pressanti soprattutto per il sesso femminile (com'è facile immaginare); la donne infatti non possono rifiutare l'invito a ballare e hanno l'obbligo di eseguire movenze e figure composte nonché di fuggire allusioni e provocazioni esplicitamente sessuali. La danza dell'uomo è dunque più vivace, con movimenti più ampi e forti; le movenze

femminili invece godono di maggior delicatezza e vengono eseguite all'interno di spazi coreutici di misura ridotta.⁷⁸

Tra le forme di pizzica eseguite oggi è possibile distinguere con facilità alcune forme tradizionali (che subiscono notevoli variazioni sul territorio) da quelle reinventate dalle generazioni più giovani grazie soprattutto al *revival* che ha preso piede da metà degli anni '90; tali varianti di matrice moderna vengono spesso designate con il termine "neo-pizzica".

2.2.1 Struttura e passi della pizzica

È possibile, come abbiamo visto, ricondurre la pizzica tradizionale (anche per ciò che riguarda postura, stile e motivi coreografici) alla più ampia famiglia delle tarantelle meridionali; le figurazioni basilari di tali danze popolari sono: il ballo frontale e il giro, a cui si aggiungono soventi rotazioni, figure legate per mano o per braccia, o più spesso solo dagli sguardi incrociati - ciò perché, soprattutto se a ballare sono un uomo ed una donna, raramente i corpi si toccano tra loro. Solitamente il contatto tra i ballerini è socialmente accettato se di mano o di braccio.

Il ballo frontale (letteralmente uno di fronte all'altro), tra uomo e donna, rappresenta un tentativo di avvicinamento e di conquista amorosa (Figura 9); al contrario il giro è il momento in cui i due esecutori si rincorrono, la donna rivolge le spalle all'uomo e inscena una fuga (Figura 8).

La maggior parte dei passi fondamentali della pizzica (che analizzeremo nel dettaglio in seguito) viene eseguita dalla posizione frontale; il giro invece può consistere di una semplice corsetta ritmata dalla musica, oppure la donna può girare rapidamente su se stessa mentre il compagno le gira attorno compiendo con le braccia movimenti ampi e lenti. Dato che il giro rappresenta la conquista della donna della propria autonomia e dei propri spazi, l'uomo può girare attorno alla ballerina con le braccia tese verso il basso e battendo le mani, incitandola dunque

⁷⁸ G. M. GALA, «*La pizzica ce l'ho nel sangue*», cit., p. 121.

a concedersi ulteriormente nella danza frontale, (battere le mani è una incitazione sessuale nei codici della danza e quindi è un movimento esclusivamente maschile).

La pizzica tradizionale si svolge dunque nel modo seguente: ad un passo frontale - di avvicinamento - segue un passo di fuga e ricorsa (rappresentando il 'tira e molla' tipico del corteggiamento nella sua forma rituale). Le rapidissime giravolte rappresentano la fuga e per questo vengono spesso eseguite dopo i passi di avvicinamento e di provocazione.

Un tipico passo di avvicinamento è detto 'lo zoppo': questo consiste nel compiere passetti piccoli e rapidi che vengono eseguiti con i piedi posti uno davanti all'altro (senza che questi vengano scambiati), procedendo con il piede che arretra tenuto sulla punta, che spinge il piede che avanza (che può poggiare la pianta a terra). Un passo di avvicinamento usuale consiste in due passi saltellati in avanti ed il terzo saltato, quest'ultimo viene eseguito contemporaneamente dalla ballerina e dal compagno di danza, posti uno di fronte all'altra. Svariati sono i passi saltellati che vengono eseguiti frontalmente e che battono ovviamente il ritmo scandito dalle percussioni. I salti si eseguono sempre con uno dei due piedi che salta sul posto mentre l'altro compie lo spostamento, che può tendere sia lateralmente che frontalmente. Solo quello che appare come il più complesso dei passi della pizzica è eseguito alternando i piedi in modo che non tocchino mai terra nello stesso istante.

Per ciò che riguarda i passi di allontanamento, una variante più coreografica della tipica fuga in circolo vede i due ballerini che si avvicinano e, mettendosi spalle contro spalle, cominciano a girare: l'uomo tiene le mani protese verso l'alto e la donna invece le allarga verso l'esterno; in questa posizione i ballerini girano sempre più velocemente sino a voltarsi e ritrovarsi in posizione frontale, pronti a riprendere con un passo di avvicinamento.

Particolare è il passo che sintetizza il corteggiamento e vede il ballerino inginocchiato che imita con i movimenti delle braccia la tessitura della tela da parte della taranta (dal basso verso l'alto) e la ballerina che lentamente gli ruota intorno. Il movimento compiuto dall'uomo con le braccia funge da invito alla

donna che si comporta in maniera ambivalente: da una parte provoca il compagno di ballo con il movimento del fazzoletto ma, allo stesso tempo, finge di ignorarlo. In questa fase della pizzica, la ballerina dimostra di essere interessata e di apprezzare le attenzioni del suo compagno di danza ma continua a mantenere le distanze per rimaner fedele alle convenzioni sociali.

Come è facile dedurre, la ‘pizzica pizzica’ è una danza fortemente connotata sessualmente; gli esecutori assumono durante il ballo una postura composta ma marcata dal sesso di chi compie le azioni. Le donne devono esprimere le loro qualità e virtù femminili attraverso l’abbigliamento e gli ornamenti e tramite passi più composti rispetto a quelli maschili; secondo un’informatrice “Durante la danza, tra le gambe non deve passare la luce”: esse vanno dunque tenute vicine anche durante i movimenti più astrusi ed i rapidi giri. Anche le mani hanno un loro codice nella pizzica, per la maggior parte del tempo infatti devono reggere la lunga gonna, ‘pizzicandola’ tenendola tra pollice ed indice (Figura 10), avvicinando poi i dorsi richiudendosi su se stesse (come chiaro simbolo di pudore sessuale). Il braccio può anche essere piegato e la mano posta davanti al viso, al fine di celarlo - almeno in parte - al compagno di ballo.

È importante, durante l’esecuzione della pizzica, che l’uomo durante la danza esprima la propria virilità, la propria forza e le proprie doti atletiche. A tal fine il ballerino si impegna a compiere grandi salti e movimenti secchi e repentini, mantenendo le braccia tese ed aperte quasi nel tentativo di circondare, cingere ed abbracciare la donna, seppur continui a mantenere una dovuta distanza.

Possiamo notare come, nonostante in tempi passati fosse la donna l’individuo più fragile e frustrato, che sentiva maggiormente il peso della sua sessualità e la necessità di esprimerla, nella pizzica è comunque l’uomo a dover dar prova della sua forza, del suo impeto e del suo desiderio sessuale.

Ciò appare chiaro nella gestualità del ballerino: il battere le mani verso il basso (anche sotto gamba) rappresenta un invito forte ed intimo, mentre muovere velocemente le mani dal basso verso l’alto (che in parte riconduce sempre al tessere la tela del ragno) mostra la volontà di sollevare la gonna della donna. A tali inviti spesso la donna risponde con le giravolte che, nonostante siano gesto di

fuga, permettono alla gonna di sollevarsi quel tanto da mostrare le gambe al proprio compagno di ballo. Si instaura dunque una sorta di dialogo implicito e codificato ma con note di forte sensualità.

Di fondamentale importanza nella pizzica è lo sguardo, che deve esprimere tutti i sentimenti e le emozioni a cui la danza richiama: la provocazione, il rifiuto, la tentazione e la fuga. Per questo la danza tra due persone legate da complicità intima appare più coinvolgente rispetto ad una mera (seppur ottima) riproduzione dei passi di ballo; i ballerini devono esprimere il sentimento forte ed antico della passione, che rende la pizzica un ballo coinvolgente ed emozionante.

Le posture e gli atteggiamenti dei corpi si rifanno ad un linguaggio corporeo forte ed energico ma anche serio e rituale, che dunque richiama agli schemi comportamentali della cultura contadina del Meridione; la donna nella danza è pudica, spesso contrariata, connotando la danza stessa che diventa simbolo di contrasti interiori e amori silenziosi. Ma all'aumentare del ritmo la passione trionfa e la timidezza ed il pudore si tramutano in audacia e malizia.

Il rapporto tra la 'pizzica de core' e il mondo contadino riemerge ancora osservando i piedi dei ballerini: essi danzano sempre scalzi. Questo è un particolare fondamentale poiché al piede spetta il compito di sentire il contatto con il terreno, con la terra che ha visto nascere questa danza sia nel contesto rituale sia nel contesto laico: dalla terra proveniva la taranta che pizzicava le giovani contadine e nel medesimo ambiente i contadini, stanchi dalle dure e lunghe giornate in campagna, ritrovavano nel ballo l'occasione per ritrovarsi e socializzare in serenità. Il piede scalzo ricrea uno stato di intimità profonda con la campagna e con il contesto rurale in toto. L'essere scalzi (Figura 12) inoltre obbliga i ballerini ad una danza più composta e più dignitosa poiché i movimenti compiuti devono essere più leggiadri, più delicati; ciò appare fondamentale soprattutto per il ruolo che riveste la donna all'interno dei moduli della pizzica⁷⁹.

Molti dei passi vengono personalizzati estemporaneamente dagli esecutori, che compiono questa gran varietà di movimenti facendo oscillare la danza tra

⁷⁹ Osservazione fatta sulla base dell'esperienza personale, anche all'interno di diversi corsi di pizzica, sia pratici che teorici.

momenti di stasi apparente (in cui i due ballerini si studiano a vicenda) o di attesa e fasi decisamente più frenetiche caratterizzate da forti battiti dei piedi al suolo (eseguiti abitualmente dagli uomini), repentini e vorticosi giri su se stessi (caratteristici dell'esecuzione femminile), brevi inseguimenti, allontanamenti con veloci ravvicinamenti ed incroci tra i due ballerini.

Nonostante esista un codice comportamentale nella 'pizzica pizzica', questo diviene versatile ed adattabile alla personalità propria dei ballerini:

«Non era raro avere donne di carattere brioso e vivace che si imponevano su uomini impacciati o timidi»⁸⁰

2.2.2 La ronda (o 'rota'), il ruolo della comunità

L'esecuzione ben si colloca all'interno della cornice euforica di suoni e grida che si scatenano dalla ronda, un tipico cerchio che si forma attorno ai ballerini in maniera del tutto spontanea durante l'esecuzione (Figura 16); a comporre la ronda compaiono musicisti, aspiranti ballerini o semplicemente gente curiosa.

L'importanza della ronda risiede nel ricreare il contesto rituale e pubblico, che richiama al perimetro cerimoniale presente nella coreoterapia del morso della taranta; tale area si veniva a creare sia nelle campagne che in contesto domestico⁸¹ al fine di 'cingere' e proteggere il tarantato. La ronda contrassegnava ulteriormente lo spazio in cui aveva luogo la guarigione e in cui l'individuo colpito dava sfogo alle sue frustrazioni sociali, emotive e sessuali. Al contempo, il tarantato grazie alla ronda ritrovava il calore della comunità stretta attorno a lui, pronta a giustificare il suo malessere e ad accoglierlo benevola.

La ronda si forma all'inizio attorno ai musicisti che cominciano a suonare la pizzica molto informalmente: la gente accorre e si accalca fino a quando qualcuno non accenna qualche passo di danza. Si fanno allora avanti i veri ballerini che

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Dove il margine ultimo a cui gli individui del 'pubblico' possono accedere è contrassegnato dal lenzuolo steso per terra su cui il tarantato danza.

‘chiamano’ la ronda chiedendo agli spettatori lo spazio per danzare senza intralci. Si forma dunque lo spazio circolare delimitato dai suonatori, dai ballerini in attesa della loro esecuzione e dal pubblico.

Oggi nella ronda, il ritmo e il movimento si diffondono, dilagano tra la folla, tramutandosi in sentimento e coinvolgendo nell’esecuzione anche il pubblico grazie a battiti rapidi di terzine che sembrano imitare il battito accelerato del cuore di chi danza. Chi prende parte alla ronda in qualche modo si distanzia dalla quotidianità (anche se già nella ‘pizzica de core’ tale separazione è meno evidente) e dalle norme sociali che vengono rinegoziate, quasi in uno stato di trance indotta.

Questo gesto rituale fa parte di ciò che rimane dell’antico e originario significato del tarantismo e in quanto tale conserva una grande forza: al suo interno crea uno spazio ‘altro’ in cui poter sfogare la passione attraverso una danza frenetica, in cui lasciare andare il proprio corpo al ritmo potente e primordiale delle percussioni.

2.2.3 Il fazzoletto, accessorio primario della pizzica

Accessorio tipico della ‘pizzica pizzica’ è sicuramente il fazzoletto (o lo scialle), praticamente immancabile nell’abbigliamento contadino e che veniva (e viene tuttora) utilizzato al momento del ballo al fine di invitare il partner prescelto (Figura 4).

Durante l’azione coreutica, lo scialle può essere utilizzato in diversi modi: può essere fatto roteare vorticosamente durante le giravolte, in modo che esso incornici il movimento della donna in maniera alquanto coreografica; lo si può sventolare davanti al viso del compagno come gesto di sfida o di invito; può essere utilizzato per nascondere il volto dell’esecutrice; o ancora, può essere tenuto tra le mani durante la danza al fine di creare figure che arricchiscono l’esecuzione e ne accrescono l’impatto sensuale; può altresì essere lanciato. Ballando spesso lo si accarezza e lo si stringe gelosamente, può anche essere

tenuto da entrambi i ballerini per due differenti lembi al fine di creare figure particolarmente belle restando in qualche modo connessi. Questa figura viene spesso utilizzata all'inizio della pizzica come gesto di saluto.

In certe zone del Salento, lo scialle assume nella danza una forte connotazione sessuale e per questo è considerato sconveniente da parte della comunità cedere il fazzoletto al compagno di ballo. Mi è personalmente capitato, in occasione della presentazione del film-documentario *Amavete con la Taricata* (nell'agosto del 2007) e durante le danze organizzate per l'evento nella piazza delle Cattedrale di Oria (BR), di offrire lo scialle al mio compagno di danza e di cogliere l'offesa negli sguardi del pubblico partecipante alla ronda. Ho appreso in seguito da informatori del luogo che lo scialle rappresenta l'essenza delle virtù femminili, dunque cederlo ad un uomo in pubblico è un atto alquanto spudorato.

Secondo alcune interpretazioni (probabilmente connesse al revival della pizzica) il fazzoletto costituirebbe il pegno d'amore, l'oggetto da donare al partner che più ha colpito la ballerina; per questo molte volte comparirebbe di colore rosso, colore associato alla passionalità, all'amore ed ai forti sentimenti. È certo che l'utilizzo del fazzoletto o dello scialle nel ballo della 'pizzica pizzica' (ma anche in alcune tarantelle meridionali) risalga a tempi molto antichi, ma probabilmente esso aveva solamente funzione ornamentale ed era un oggetto facilmente reperibile in contesti rurali.

Dunque il fazzoletto acquista una duplice funzione: una legata al contesto empirico e strutturale, mentre l'altra a quello simbolico. Nel primo caso era strettamente connessa alla struttura dell'azione coreutica poiché il fazzoletto diventava l'emblema dell'invito; l'altra funzione è di influenza cristiana: essendo un tabù il contatto fisico d'ogni tipo, il fazzoletto in un modo o nell'altro funge da contatto fittizio caricandosi di sensualità ed erotismo. In poche parole, il fazzoletto diviene appendice del corpo stesso dei ballerini e per questo viene stretto a sé ed accarezzato.

Ricordo inoltre che il fazzoletto veniva utilizzato anche durante la 'terapia' contro la taranta, poiché faceva parte degli oggetti posti intorno alla tarantata, ed in particolare si trattava di più fazzoletti di diversi colori; il soggetto tarantato

veniva attratto dal colore della taranta che lo aveva pizzicato e così sceglieva il suo fazzoletto e lo utilizzava stringendolo durante la sua estenuante danza.

2.3 La ‘pizzica a scherma’

La ‘pizzica a scherma’ è una variante della pizzica che viene eseguita esclusivamente tra due uomini, che si sfidano danzando ed utilizzando come ‘arma’ la mano (posta di taglio e, spesso, con il pollice poggiato al palmo) o soltanto due dita (l’indice ed il medio) mentre le altre vengono chiuse (Figura 11). Tale danza viene eseguita sulle note della pizzica tradizionale e per questo non apparirebbe del tutto autonoma; anche gli strumenti utilizzati ed i ritmi sono i medesimi: molti sono gli informatori che vedono la pizzica a scherma come una degenerazione violenta della pizzica che spesso coinvolge uomini tra cui vi è astio da tempo.⁸²

I contendenti coinvolti nella pizzica a scherma infliggono i colpi con la loro arma simulata mirando agli organi vitali; schivano e parano e si comportano come se i colpi fossero veramente subiti e portati a segno.

Abitualmente gli sfidanti si muovono in posizione di difesa, camminando all’indietro percorrendo la circonferenza della ronda, spostandosi tenendo il fianco rivolto verso l’avversario al fine di mantenere una posizione chiusa e tenere sotto controllo le parti del corpo sensibili agli attacchi. Da questa basilare posizione vengono sferrati gli attacchi; in base all’esito di questi il combattente-ballerino decide se mantenere la precedente posizione o adottarne una più aperta.

La posizione da mantenere risulta fondamentale poiché un attacco non riuscito può dare all’avversario la possibilità di colpire. Lo sfidante colpito (che dunque non è stato in grado di parare o schifare il fendente dell’altro) si atteggia a ferito ed esce dal perimetro destinato alla danza lasciando il posto ad un altro sfidante.

⁸² L. TARANTINO, *La notte dei tamburi e dei coltelli: La danza-scherma nel Salento*, Besa, Nardò (LE) 2002, pp. 48-50.

Oltre alle armi, anche i colpi sono simulati infatti non è previsto che i due contendenti si tocchino (come tra i ballerini della ‘pizzica pizzica’), essi eseguono la pizzica a scherma rimanendo sempre ad una certa distanza l’uno dall’altro.

La maggior parte dei movimenti compiuti e delle mosse praticate sono quelli tipici della scherma classica: parate, affondi, passetti, finte, ecc; i danzatori devono attenersi ad una serie di regole, come quella di non voltare mai le spalle all’avversario, di mantenere la dovuta attenzione e di tenere una certa distanza. Inoltre (soprattutto a Torrepaduli, luogo in cui la tradizione della pizzica a scherma è particolarmente sentita), all’inizio dello scontro i due contendenti percorrono la ronda stringendosi le mani verso l’alto, dichiarando apertamente che il combattimento sarà amichevole e non vi sarà contatto. La richiesta di scontro amichevole così formulata può anche essere compiuta (o riaffermata) quando il combattimento è già in corso d’opera per volontà di uno dei contendenti che esprime, in questo modo, la superiore abilità dell’altro. Per altro, la richiesta amichevole non sempre viene accettata dall’avversario.

Anche le gambe possono essere usate come armi: spesso infatti il ginocchio tenuto a mezz’aria viene usato per fingere un attacco. Oltre agli arti è molto importante anche lo sguardo, utile ad intimorire quanto a distrarre l’avversario dal ‘coltello’ del contendente.⁸³ Secondo l’opinione pubblica, la pizzica a scherma comporta un duello necessariamente ‘amichevole’; ciononostante spesso il mancato rispetto delle regole del combattimento porta ad uno scontro reale e diretto (nonché sanguinoso). Secondo taluni informatori questo tipo di pizzica è un ballo che istiga, che può condurre alla violenza perché è tanta la sete di sfida e la voglia di mostrarsi forti davanti alla comunità. Molte delle regole comunque vengono a volte trascurate senza particolari conseguenze: nella pizzica a scherma c’è molta competizione e quasi mai astio.

Abbiamo prima accennato all’accompagnamento musicale della pizzica a scherma, che nel Salento è spesso un ritmo cadenzato (in tre tempi) eseguito con un numero limitato di strumenti; questi sono solitamente il tamburello, l’armonica a bocca, l’organetto, ma a volte anche chitarra e violino. Molti dei

⁸³ L. TARANTINO, *La notte dei tamburi e dei coltelli*, cit., p. 24.

danzatori/schermitori tradizionali ritengono però che la musica non sia indispensabile al fine dello svolgersi della loro arte, accostandola dunque più ad un'arte marziale che ad una danza.

2.3.1 Danze armate e pizzica

La pizzica a scherma è anche detta 'danza delle spade', termine che appare tuttavia improprio poiché la collocherebbe tra le danze armate, una particolare tipologia di spettacolo danzato nella qual gli sfidanti simulano un combattimento con delle armi. È probabile che tale pizzica, in epoca antica, facesse parte di queste danze ma, ad oggi, essa non prevede né la simulazione di un duello ufficiale né l'utilizzo di armi vere e proprie.

Al contrario delle danze armate propriamente dette, la pizzica a scherma deriverebbe in maniera piuttosto diretta dal duello col coltello in voga tra gli uomini della malavita del Meridione, mentre secondo C. Sachs⁸⁴ la danza armata avrebbe un'origine preistorica e rientrerebbe nei riti propiziatori di fertilità; di questo tipo di danze si avrebbero testimonianze non solo in Europa ma anche in Africa, Indonesia, America e Australia. In contesto europeo, la danza delle spade è presente in Francia, Germania, Spagna, Gran Bretagna, Croazia, nei Balcani e nei Paesi Baschi; per quanto riguarda invece il territorio italiano essa compare nel territorio piemontese, in Campania, Toscana e in Sicilia.

Abbandonata la funzione rituale, la maggior parte delle danze armate si laicizza divenendo spettacolo pubblico: un esempio di ciò è la 'danza delle spade' piemontese. Quest'ultima, che rientra pienamente nella categoria dei riti agresti, continua ad essere vitale soprattutto nei territori della Valle di Susa, della Val Chisone e delle valli del cuneese. Ovviamente in questi territori la danza delle spade si presenta con notevoli varianti e diverse interpretazioni: in certi contesti viene considerata la manifestazione teatrale della lotta e della liberazione da un presunto tiranno, mentre in altri viene maggiormente storicizzata evocando

⁸⁴ C. SACHS, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano 1994.

l'incursione dei Saraceni⁸⁵.

Come nella pizzica salentina, nelle danze piemontesi convivono elementi tradizionali ed elementi nuovi e creativi, solo di recente introdotti.⁸⁶

Un'altra danza delle spade viene inoltre eseguita in Sicilia, a Casteltermini (AG) e prende l'onomatopeico nome di *Tataratà*, derivante dal suono prodotto dal tamburo che ritma l'esecuzione; in questa occasione diverse coppie di ballerini danzano recando una spada per mano: una atta al combattimento vera e propria, l'altra scandisce il tempo dell'azione coreutica. Le otto coppie indossano abiti della tradizione moresca: una tunica bianca con il capo inghirlandato.

Secondo Giorgio Di Lecce, la pizzica a scherma del Salento è un rito sorto al fine di istituzionalizzare e rendere simbolici combattimenti reali e veri spargimenti di sangue: rendendo pubblico e sociale il duello si ottiene la soddisfazione della vittoria come l'umiliazione della sconfitta, poiché queste vengono riconosciute da tutta la comunità.⁸⁷

Data l'attuale distribuzione di tali danze nel territorio italiano è ipotizzabile una maggiore diffusione (nonché eterogeneità) di queste nei secoli passati; ad oggi, tali esecuzioni coreutiche hanno il solo scopo di intrattenere il pubblico e per questo sono mantenute in vita dalle pro-loco e da gruppi folkloristici locali.

2.3.2 La danza scherma a Torrepaoli

La pizzica scherma acquista sapore rituale durante la celebrazione di San Rocco a Torrepaoli (frazione di Ruffano, in provincia di Lecce), il cui culto è molto diffuso in tutto il territorio pugliese in quanto considerato il santo protettore degli appestati.

⁸⁵ P. GRIMALDI (a cura di), *Le spade della vita e della morte: danze armate in Piemonte*, Omega Edizioni, Torino 2001, p. 137.

⁸⁶ L. BONATO, *Tutti in festa: antropologia della cerimonialità*, FrancoAngeli, Milano 2006.

⁸⁷ G. DI LECCE, *La danza scherma salentina*, in "Lares", Olschki, Firenze 1992, a. LVIII, n. 1, pp. 33-45.

Negli afosi giorni a ridosso di ferragosto il paesino si riempie per l'occasione di venditori ambulanti provenienti anche dai territori limitrofi, che vendono i prodotti più svariati: immagini sacre di San Rocco, San Paolo ed altri; articoli di artigianato del luogo; prodotti della gastronomia locale e, in passato, anche bestiame. Nella sera del 15 agosto i devoti visitano il santuario di San Rocco e, vicini alla statua raffigurante il Santo, pregano affinché questo esaudisca le loro richieste. Completato il rituale con un'offerta, i fedeli escono in strada dove attendono la processione; quando quest'ultima termina, in tarda serata, davanti al santuario si radunano fedeli e curiosi per comporre le ronde della pizzica a scherma. Infatti, sin dalla notte della vigilia della festa in onore del Santo (il 15 agosto) all'alba del giorno successivo, coppie di ballerini si affrontano per le vie del paese e davanti alla chiesa del paesino, accompagnati dal suono dei tamburelli, dei canti degli stornellisti e delle armoniche a bocca, mimando l'arma con le dita. I combattimenti simulati, detti *pazziamenti*, avvengono per tutta la notte e le ronde sono composte da un numeroso pubblico di spettatori, ballerini e turisti curiosi. Alla danza partecipano innumerevoli danzatori-schermitori che, seguendo il proprio turno, si contendono la vittoria e per una sera identificano danza e duello e vi partecipano perdendo il confine tra la realtà e la finzione.

Secondo diversi informatori in passato non si aprivano le danze con la pizzica a scherma, piuttosto la serata prendeva le mosse dalla 'pizzica pizzica' finché, durante la danza tra due uomini, non si innescava il meccanismo del duello.

Secondo G. Di Lecce:

«La “danza-scherma” che si può osservare a Torrepaduli è l'ultimo, sopravvissuto rituale di un antico modo di battersi col coltello: essa deriva certamente da un antico rito di sfida al coltello praticato fra gli uomini che si incontravano durante le fiere e i mercati [...] col tempo il duello che mirava al ferimento o all'eliminazione dell'avversario si è trasformato in una pura

azione mimata senza l'arma [...] in cui rimane però lo scopo di 'toccare' l'avversario e di eliminarlo dal cerchio»⁸⁸

2.3.3 Il coltello

In base al modello su delineato, la pizzica a scherma si avvicina molto a ciò che si conosce del duello praticato dai galantuomini per risolvere questioni d'onore fino al XX secolo; inoltre è possibile far risalire la danza scherma anche ai duelli rusticani, praticati con l'intento di porre fine alle faide tra famiglie rivali.

Non è trascurabile inoltre che il coltello sia un'arma, ma anche uno strumento di lavoro, tipico della cultura e del contesto contadino meridionale. Questo strumento veniva utilizzato quotidianamente, sia in cucina (per macellare gli animali, per esempio) sia per la potatura che per gli innesti; la diffusione di tale arma faceva sì che essa fosse frequentemente utilizzata durante gli scontri e le risse. Inoltre il coltello trovava suo utilizzo anche a causa dei conflitti sociali presenti in maniera pressoché omogenea nel Meridione.

L'assenza di controllo da parte di uno stato unitario ed i frequenti passaggi da una dominazione all'altra fecero sì che il popolo si affidasse al potere locale⁸⁹ ed alla giustizia personale “che trovava nel codice omertoso le proprie leggi e nel duello ad armi corte la risoluzione della questione”⁹⁰.

Il duello d'onore, appartenente in epoca storica alle classi nobiliari, si diffuse prima nella borghesia e poi tra il popolo, con il subentrare dei principi egalitari introdotti dall'Illuminismo.⁹¹ Al posto delle spade venne introdotto l'uso del

⁸⁸ G. DI LECCE, *La danza della piccola taranta*, cit., p. 34.

⁸⁹ I cui residui vengono oggi chiamati 'mafia', 'ndrangheta' o 'camorra'.

⁹⁰ L. TARANTINO, *La notte dei tamburi e dei coltelli*, cit., p. 31.

⁹¹ G. ETTORRE, *Questioni d'onore*, Hoepli, Milano 1921, p. 61.

coltello, più reperibile in contesto popolare e, cosa fondamentale, molto più discreto.

È del tutto plausibile ritenere che nella pizzica a scherma fosse presente in principio l'utilizzo del coltello e che esso sia scomparso con il subentrare di leggi restrittive e del controllo da parte dello stato e delle sue forze armate.

2.3.4 La pizzica a scherma e gli zingari

A ballare la pizzica a scherma, ora come in tempi più antichi, non sono soltanto danzatori-schermitori pugliesi: ad oggi, la multiculturalità e la forte presenza di zingari (sul luogo da diversi secoli) nel territorio salentino ha permesso che la pizzica a scherma fosse praticata anche da questa etnia.

La differenza sostanziale tra la pizzica a scherma salentina e quella zingara risiede nella presenza concreta, in quest'ultima, del coltello. Per questo si crearono ronde separate, a seconda della presenza del coltello (in voga tra gli zingari) o della sua assenza (tipico dei salentini). Nel tempo comunque le due tradizioni sono sicuramente entrate in contatto influenzando l'una sull'altra.

2.4 La 'neo-pizzica'

La 'neo-pizzica' ha mutuato le forme più diffuse del ballo dagli ambienti folkloristici e dalla tradizione, aggiungendo una componente di provenienza mediatica e cosmopolita (alcune movenze provengono difatti dal tango, dal flamenco, ecc.) che mira all'esaltazione delle 'intenzioni' e delle emozioni degli esecutori; in questo modo, acquista importanza la capacità interpretativa dei ballerini stessi, che rende emotivo e passionale il momento coreutico. Questa

nuova accezione del tarantismo, che muta coreutica e musica, verrà analizzata nelle prossime pagine.

Capitolo 3. La riscoperta del tarantismo

3.1 Una società in cambiamento

Il forte sviluppo economico e scientifico degli ultimi tre decenni ha spinto gli italiani ad un mutamento radicale di abitudini sociali e ha portato la popolazione ad ignorare il substrato tradizionale e folklorico a cui era strettamente legata (e di cui non avrebbe mai fatto a meno) sino a qualche tempo prima.

Lo scarto generazionale, la diminuzione dell'analfabetismo, la diffusione di mezzi di comunicazione di massa, la maggiore mobilità e il progresso tecnologico sono tutti fattori che hanno contribuito a creare una sorta di rifiuto nei confronti delle proprie tradizioni. Nel Salento è stato il fenomeno del tarantismo a subirne le conseguenze poiché considerato 'superstizione' e dunque rinnegato come evento culturale. A ciò hanno contribuito in maniera sostanziale anche lo sviluppo sociale del ruolo della donna (protagonista indiscussa del fenomeno salentino) e il cambiamento riguardante la morale ed i valori della società (una tra le cause individuate in precedenza).

Il sud d'Italia, Salento compreso, si apprestava a divenire una società 'post-moderna' o contemporanea, con un'economia basata sul settore terziario ed il costante obiettivo (ancora non del tutto raggiunto) di appiattare le differenze sociali ed inserirsi nel continuo fluire del mondo globalizzato.

Possiamo ben immaginare come una società così composta non abbia più trovato spazio per un rituale carico di tradizione e superstizione, che così bene si inseriva invece nel contesto rurale dei secoli precedenti.

3.2 La nascita del *folk revival*

Contrariamente a ciò che si può immaginare, la prima edizione della - oggi celeberrima - opera di De Martino *La terra del rimorso* ebbe scarso successo. Il libro, a giudizio della critica, fu considerato il minore tra gli appartenenti alla trilogia meridionalista dell'antropologo, oscurato dunque da *Morte e pianto rituale*⁹² e *Sud e Magia*. Questo scarso interesse nei confronti di un'opera in seguito risultata così feconda fu probabilmente causato dal difficoltoso rapporto tra culture 'egemoni' e culture 'subalterne' (utilizzando la distinzione operata da Cirese⁹³).

Solo sul finire degli anni '70 possiamo ravvisare le tracce del cosiddetto *folk revival*, che comprendesse una riscoperta delle musiche e delle danze tradizionali (prima fra tutte la pizzica); la ri-nascita dell'interesse nei confronti del tarantismo sancì al contempo la definitiva morte del fenomeno nella sua forma più antica e rituale (vedi Cap.1). Spesso, infatti, la riattualizzazione di un particolare costume culturale può avvenire solo quando questo si è del tutto scaricato dei suoi significati rituali e dei simboli tradizionali originari e diventa quindi disponibile ad accogliere nuove funzioni e nuovi utilizzi.

Il primo periodo del *folk revival* (anni '70 e '80 del XX secolo) è segnato dall'azione di raccolta di materiale etnografico (canti popolari, proverbi e testimonianze riguardanti il tarantismo) da parte soprattutto di intellettuali appassionati di tradizioni popolari e attratti dal fascino del mondo contadino che si accingeva a mutare in maniera radicale.

Tra gli studiosi dediti a questo periodo spicca senza dubbio la figura di Caterina (detta Rina) Durante, una giornalista nata in Puglia, fondatrice del "Canzoniere Grecanico Salentino", il primo gruppo pugliese di ricerca folklorica. Il movimento capeggiato da Rina Durante era privo di interesse etnologico, ma

⁹² E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringheri, Torino 2008.

⁹³ A. M. CIRESE, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palumbo, Palermo 1999.

carico di ideologie politiche; il lavoro di ricerca non era mirato a cogliere le caratteristiche e le peculiarità del canto e della melodie, né tanto meno veniva indagato il contesto storico e culturale in cui originariamente il brano si inscriveva. Ciò a cui mirava il gruppo di Durante era il riutilizzo in chiave meramente politica delle melodie e dei testi appartenenti alla tradizione popolare regionale. Secondo R. Raheli⁹⁴, gli intellettuali politicizzati dell'epoca risentivano dell'illusione allora presente della persistenza dei canti popolari; essi non si rendevano ancora conto del destino imminente che avrebbe coinvolto gran parte del patrimonio culturale popolare italiano.

Nel corso degli anni '80, le nuove generazioni erano perfettamente iscritte nella cultura di massa e disconoscevano, ma soprattutto rifiutavano, ogni forma di memoria tradizionale.

A dare una svolta alla già preannunciata fine del fenomeno del tarantismo fu, ironia della sorte, la nuova edizione dell'opera 'minore' della trilogia meridionalista demartiniana, data alle stampe nel 1994 ad opera di Il Saggiatore, celeberrimo editore milanese. *La terra del rimorso* conobbe in quegli anni grandissimo successo: dapprima si diffuse in ambito accademico, dove divenne un'opera topica dei programmi di antropologia; contemporaneamente, divenne un libro *cult* del meridione italiano e fece sì che l'interesse per il tarantismo investisse le nuove generazioni.

Durante gli ultimi anni del XX secolo non solo si risvegliò l'interesse degli studiosi filo-demartiniani, ma a fiorire furono anche (e forse soprattutto) gli studi che miravano a svelare i limiti della osannata ricerca di De Martino; questi attivarono una fitta rete di dibattiti aventi come tema lo studio etnoantropologico del tarantismo, l'approccio proprio dell'autore e tutti quei fenomeni ancora presenti che richiamavano in modi diversi al tarantismo.

È comunque possibile ricondurre tutte queste ricerche nate nell'ultimo trentennio all'opera di Ernesto De Martino; questa resta come punto di riferimento

⁹⁴ R. RAHELI, *Qualcosa in più, qualcosa in meno: purismo e contaminazione nella musica salentina* in Santoro V. & Torsello S. (a cura di), *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Edizioni Aramirè, Lecce 2002.

soprattutto per ciò che riguarda l'aspetto metodologico di approccio al fenomeno. Ad essere mantenuti sono soprattutto:

- la comparazione sia sincronica (confronti tra il fenomeno analizzato e manifestazioni simili presenti in culture altre) sia diacronica (confronti tra il tarantismo e le sue forme nell'antichità classica);
- la presentazione del fenomeno come 'pagano', posto al di fuori dell'orizzonte cristiano in cui si è sforzato di resistere;
- l'“autonomia simbolica” del tarantismo che si distanzia dal reale morso del ragno (aracnidismo) e dalle sue conseguenze meramente fisiologiche.

Le ragioni principali che hanno reso possibile la nascita e la crescita del *folk revival* sono fondamentalmente due: *in primis*, il tentativo di riappropriazione (in termini di identità) delle proprie radici storiche e culturali da parte della popolazione salentina (ma anche italiana in genere); poi lo sforzo nel riadattamento di forme musicali tradizionali in motivi che meglio si prestano alla diffusione e al consumo di massa. Quest'ultimo appare, in epoca postmoderna, particolarmente propenso ad accogliere elementi appartenenti al contesto etnico e folklorico. A tutto ciò soggiace la voglia insita nella popolazione salentina di valorizzare gli elementi tipici e tradizionali del suo territorio; questo anche per sopperire all'inferiorità nello sviluppo economico rispetto al nord e per recuperare un'identità ferita da tanta emigrazione.

La riscoperta del tarantismo, non solo in ambito accademico, ha costituito il terreno fertile su cui è sorta la letteratura locale salentina; quest'ultimo filone ha prettamente riguardato le tarantate, la pizzica, le tarantelle, la danza delle spade, gli studi demartiniani e tutto ciò che ruota intorno alla cultura tradizionale del territorio del Salento. Inoltre, numerose sono le piccole case editrici sviluppatesi nel meridione e specializzatesi nel settore folklorico ed etnoantropologico.⁹⁵ A queste si deve anche un grande lavoro di ristampa di opere di scarsa reperibilità,

⁹⁵Alcuni esempi sono: Capone, Congedo, Amaltea, Edizioni del Grifo, Argo, e soprattutto Besa.

un esempio è l'opera *Il tarantolismo nella superstizione e nella scienza* scritta dal medico leccese Francesco de Raho (Lecce 1908) e ripubblicato da Besa nel 2009.

Dal 1995, i numerosi studiosi locali si riuniscono in svariate conferenze trattando del tarantismo sia nella sua forma antica che nella sua nuova veste; i loro atteggiamenti vengono spesso classificati dicotomicamente in 'demartiniani' (coloro i quali accettano l'interpretazione e le prospettive di De Martino) e coloro che le rifiutano e confutano.

3.2.1 I giovani e la rielaborazione del tarantismo

Oltre ad investire l'ambito accademico, nazionale ed internazionale, il *folk revival* ha letteralmente travolto le nuove e le nuovissime generazioni di tutta Italia ulteriormente motivate dalla ricerca della propria identità tradizionale.

Ad essere coinvolti in questo 'movimento' sono soprattutto elementi della tradizione - quali ad esempio l'uso di varianti dialettali, delle musiche e della danza tradizionali - che vengono puntualmente rielaborati in chiave identitaria.⁹⁶

Soprattutto per ciò che riguarda l'ambito musicale è stato l'avvento di un altro fenomeno, quello delle 'posse'; un fenomeno nuovamente politico che ha investito diversi ambiti (tra cui quello musicale) della cultura giovanile della fine degli anni '80 e dei primissimi anni '90. Le posse nascono infatti dai movimenti dei centri sociali di sinistra e promuovono una politica anticonformista e militante. Tra i vari elementi contestativi che contraddistinguono il fenomeno delle posse figura anche la valorizzazione del dialetto nei canti e l'importanza della musica popolare italiana; a ciò soggiace l'interesse alla sopravvivenza delle minoranze culturali e della stessa cultura popolare, ormai in estinzione.

Un altro elemento che ha spianato la strada al recupero (seppur parziale) dei suoni tradizionali della pizzica è il *ragamuffin*, tutto salentino, dei Sud Sound System. Questi ultimi, band pugliese che pone le radici nel fenomeno delle posse,

⁹⁶ V. SANTORO & S. TORSELLO (a cura di), *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Edizioni Aramirè, Lecce 2002, p. 7.

nell'hip-hop e nella musica techno, hanno fornito un'importante spinta al *revival* del tarantismo: i loro testi infatti sono intrisi di incitamenti alla riscoperta delle tradizioni ed al rispetto di quelle altrui. È da notare che i Sud Sound System sono una tra le prime band a suscitare grande interesse tra i giovani di tutta la penisola pur facendo uso di una variante dialettale, il leccese.

*«Una dimensione destinata ad uscire dai confini locali, grazie al pressante 'nomadismo' culturale che le dance hall generavano. Un popolo migrante di musicisti ed appassionati, che confonde soavemente pizzica ed hip hop, scampoli di tarantismo e ragamuffin. Complice il lavoro di George Lapassade, [...] di Pietro Fumarola, [...] e del critico musicale Gianfranco Salvatore».*⁹⁷

Secondo Georges Lapassade, docente dell'Università di Parigi, i Sud Sound System rappresenterebbero l'equivalente di Stifani in chiave moderna.⁹⁸

Grazie a questo gruppo musicale e ad altri come i siciliani Agricantus, i piemontesi Mao Mao, i Modena city ed i napoletani 99 Posse, la ricerca di un'identità tradizionale ha conquistato l'interesse dei giovani italiani, approdando solo in seguito alla riscoperta dei repertori musicali originari.

Nell'ultimo decennio del XX secolo, il rinato interesse per il tarantismo ed il *folk revival* che ha coinvolto il contesto musicale ad esso connesso (la pizzica, in tutte le sue varianti) hanno fatto sì che le manifestazioni del fenomeno fossero non solo fagocitate dalla massa giovanile e globalizzata, ma anche rielaborate e reinterpretate in un nuovo linguaggio.

La pizzica si fonde e si collega a generi musicali, già in voga negli anni novanta, come il folkjazz, l'etnorock e l'afrobeat. Vengono abbandonate, almeno in parte, le ricerche di suoni 'puri', mentre si apre la strada alla relazione, alla commistione di generi, di *sound*, di tradizioni musicali e soprattutto alla

⁹⁷ P. PACODA, *Salento folk revival*, in *La Notte della Taranta*, Quarta D. (a cura di), Editore GuiTar, Lecce 2007, p. 140.

⁹⁸ G. MINA & S. TORSSELLO (a cura di), *La tela infinita: bibliografia degli studi sul tarantismo mediterraneo, 1994-2004*, BESA, Nardò (Le) 2004, p. 34.

‘contaminazione musicale’(ne sono un riuscito esempio i Mascarimiri, gruppo originario di Torrepaduli e capeggiato da discendenti di rom stanziali).

«Il “ritorno della pizzica” quindi si inserisce anche in un processo nazionale e internazionale di cambiamento dei gusti musicali. Ma, nella peculiarità salentina, sullo sfondo agisce comunque un rapporto mai completamente reciso con la tradizione.»⁹⁹

Nella nascita di questa ‘nuova’ pizzica un ruolo fondamentale lo hanno avuto sicuramente i media globali, primo fra tutti internet; difatti, da decenni fioriscono siti web, forum di discussione e chat a tema che fungono da luogo di ritrovo per chiunque voglia discutere, approfondire e studiare a fondo il fenomeno del tarantismo.

Abbiamo già discusso di come, alle porte del XXI secolo sorgono in tutto il territorio nazionale numerosissime band musicali riconducibili al genere *reggae-etnico*; questi gruppi musicali, alcuni dei quali hanno raggiunto notevole fama in Italia (tra cui i già citati Sud Sound System), utilizzano molto spesso il dialetto all’interno delle loro canzoni e mirano dichiaratamente alla ri-attualizzazione del repertorio folklorico tradizionale.

Questo fervore etnomusicale, che attraversa l’Italia, ma ha il fulcro indiscusso nel Salento, ha coinvolto anche l’etnocoreutica pugliese e ha attivato il mercato della musicale popolare anche nella sua forma ‘realmente’ tradizionale. Ciò a riprova della nuova sensibilità nata nelle giovani generazioni a favore del repertorio culturale e folklorico del paese.

Come vedremo in seguito, la musica popolare crea comunanza anche nel vasto mondo globalizzato, in cui i confini territoriali appaiono sempre più labili; i giovani salentini rifuggono in qualche modo dai processi di omologazione, di massificazione e di appiattimento messi in atto (più o meno esplicitamente) dai mezzi di comunicazione. Essi tentano di costruire e al contempo recuperare la loro identità dalla tradizione, riproponendola in ambito musicale.

⁹⁹ SANTORO V. & TORSELLO S. (a cura di), *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Edizioni Aramirè, Lecce 2002, p. 7.

3.2.2 L'evoluzione del ballo della pizzica

Anche nella sua accezione coreutica la pizzica subisce un cambiamento: da terapia fondamentale per il morso della taranta a ballo tradizionalmente connesso alle festività familiari e di nuovo si trasforma e ricarica per divenire un *topos* del Salento del terzo millennio.

È bene ricordare che già negli anni della ricerca di De Martino, Diego Carpitella non aveva incontrato esecuzioni spontanee di pizzica, ancora frequenti in quegli anni in altri territori del sud d'Italia.

G. M. Gala¹⁰⁰ negli anni Ottanta è riuscito a documentare e filmare qualche esecuzione di *pizzica pizzica* a Torrepaduli, Carpignano, Cutrofiano, Corigliano, ed altri comuni limitrofi della provincia leccese. I residui di pizzica raccolti mostrano che la maggior parte dei ballerini era in età piuttosto avanzata¹⁰¹.

Pizziche eseguite da ballerini più giovani (dai quaranta ai cinquant'anni) si dimostrano maggiormente approssimative e spesso non del tutto corrispondenti agli schemi registrati tra gli anziani. Gala testimonia che l'energia coreutica trasmessa dalle esecuzioni è sempre molto forte, nonostante il ballo cominci a perdere molte delle sue caratteristiche tradizionali. La ricerca dell'autore riprende nel 2001 con il dichiarato scopo di "saggiare lo stato di conservazione del ballo tradizionale"¹⁰²; i risultati hanno mostrato lo stato di depauperamento in cui tutta la Puglia versava.

Già dagli anni '90 nascono le prime associazioni atte alla valorizzazione della coreutica della pizzica, ma contemporaneamente la pizzica diviene moda. È da notare che dalla loro comparsa, alla fine del XX secolo, i convegni sono frequentati in maniera preponderante da giovani universitari con origini salentine, pugliesi o, più genericamente, meridionali. Presumibilmente questi giovani sono in fuga dalla massa delle discoteche e dalla noia determinata dalla perdita delle

¹⁰⁰ G. M. GALA, «*La pizzica ce l'ho nel sangue*», *cit.*, p. 112.

¹⁰¹ L'età media registrata era infatti di circa settant'anni.

¹⁰² G. M. GALA, «*La pizzica ce l'ho nel sangue*», *cit.*, p. 114.

antiche usanze e costumi tradizionali, ricercando un rifugio nella *trance* folklorica.

Negli anni attorno al 2000, il *folk revival* e la ‘pizzicomania’ ad esso connessa prendono il nome di ‘Taranta *Power*’ comunicando il tentativo di fuoriuscire dal contesto locale per divenire un movimento globale, privo di confini e limiti. Questo movimento è stato ridefinito nei suoi contorni (sempre più labili e sfumati) da Eugenio Bennato con lo specifico compito di portare nel mondo un’immagine della musica italiana differente da quella della mera tarantella folkloristica.

Sin dall’inizio, il Taranta *Power* ha proposto un modo nuovo d’intendere la promozione e l’organizzazione dei vari eventi musico-culturali; ad essere rivoluzionato è l’intero modo di intendere il fenomeno - considerato dal suo fondatore - non più all’altezza di dare risposte adeguate al rinato interesse per la musica popolare da parte d’un pubblico sempre più giovane ed internazionale.

Così, il primo obiettivo del Taranta *Power* è la diffusione a banda larga della stessa Taranta, da intendersi come ballo e come stile musicale appartenente al mondo mediterraneo, ma connotato da una forte componente identitaria.

Come ben annota Gala, il *revival* della pizzica non è stato originato da una trasmissione diretta e generazionale. A mancare sono state proprio le competenze necessarie al recupero del fenomeno, ossia un’esauriente documentazione audiovisiva e la giusta lettura delle poche esecuzioni coreutiche registrate, nonché il contatto e il racconto che nelle piccole comunità può perpetrare la tradizione.

I risultati di questa carenza di informazioni - dovuta all’essenza di fonti chiare e coerenti, dalla mancanza di ricerche puntuali che vadano alla radice del fenomeno e fomentata da un fiorire di movimenti e manifestazioni che spesso poco riguardano il tarantismo in sé - sfociano in un’alterata e parziale conoscenza di quello che ‘c’era prima’, della storia sociale del mondo rurale.

Le nuove generazioni spesso non hanno chiara la distinzione tra la pizzica ballata per divertimento e l’azione coreutica finalizzata alla terapia del morso del ragno.

Manca la fonte principale: la trasmissione orale infragenerazionale, senza la quale si perde il significato profondo e autentico della tradizione. I giovani spesso ignorano del tutto l'origine del fenomeno: secondo M. Merico¹⁰³ infatti è scorretto parlare di ripresa della tradizione musicale popolare poiché, nonostante rimangano pressoché invariati gli schemi coreutici, a cambiare sostanzialmente sono le motivazioni che muovono sia i musicisti che il pubblico cui si riferiscono. E aggiunge:

«Suonare e ascoltare le pizziche tarantate, utilizzate nel passato per curare le tarantate, non ha più il suo significato arcaico; chi suona, ascolta, balla sul ritmo del tamburello, è estraneo all'uso originario di quelle musiche [...] parte dei giovani salentini non è neppure consapevole dell'uso originario di quella struttura musicale, e dunque non conosce le sofferenze che la governavano»¹⁰⁴

Ciononostante, l'autore si scosta da chi crede il neotarantismo una 'moda passeggera', richiamando una sorta di 'memoria salentina'; in quest'ultima la musica popolare sarebbe un linguaggio pre-codificato carico di testi e ritmi. L'attenzione per la musica popolare sarebbe dunque la riaffermazione della propria identità collettiva.

¹⁰³ M. MERICO, *Identità meridiane e patrie culturali: i giovani e la musica popolare salentina*, in *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Edizioni Aramirè, Lecce 2002, p. 31.

¹⁰⁴ M. MERICO, *Identità meridiane e patrie culturali*, cit., p. 31-32.

3.3 Il tarantismo nel cinema postmoderno

Sin dalle ricerche demartiniane, la ricerca etnografica sul tarantismo è stata corredata da documentari audiovisivi girati in loco; *la Taranta*¹⁰⁵, che può a buon titolo essere considerato il primo documento filmato sul tarantismo, è stato realizzato nel 1959 da Gianfranco Mingozzi con la consulenza di Ernesto De Martino (che in quegli anni pubblicava *La terra del rimorso*) e della sue equipe: le musiche del documentario, ad esempio, sono curate da Diego Carpitella, l'etnomusicologo che ha affiancato De Martino durante le ricerche nel Salento.

La durata del filmato integrale è di 18' e il documentario si avvale dello splendido commento di Salvatore Quasimodo.

A partire da quegli anni, il tarantismo e la pizzica sono stati temi ricorrenti nei film e nei documentari etnografici. Al 1965 appartiene un breve cortometraggio di Luigi Di Gianni, *Il male di San Donato*¹⁰⁶, presentato al sesto 'Festival dei Popoli' (una rassegna del cinema documentario di livello internazionale) ed avente come tema i festeggiamenti che hanno luogo a Montesano Salentino (LE) in onore di San Donato (protettore degli epilettici e dei malati di mente). Il rituale legato alla figura del Santo, nella forma in cui viene presentato nel documentario, è facilmente collegabile al fenomeno del tarantismo così come lo abbiamo descritto nel corso di questo testo.

Negli anni ottanta esce il film *La sposa di San Paolo*¹⁰⁷, di Gabriella Rosaleva, ambientato negli ultimi decenni del 1600. La protagonista del lungometraggio è Anna, una donna inviata a Galatina per essere curata dal morso della taranta; è interessante notare l'interesse antropologico dell'autrice che, non solo tratta di un argomento classico nell'etnografia folklorista italiana, ma che introduce anche la

¹⁰⁵ G. MINGOZZI, *La Taranta*, documentario girato a Nardò e a Galatina sotto la consulenza di Ernesto De Martino, testi di Salvatore Quasimodo, 1962, 18'.

¹⁰⁶ L. DI GIANNI, *Il male di San Donato*, Nexus film, 1965, 10'.

¹⁰⁷ G. ROSALEVA, *La sposa di San Paolo*, 1990, 88'.

figura di un uomo di chiesa (quello che potremmo definire un missionario etnografo) inviato dal Papa per raccogliere informazioni sul tarantismo direttamente sul luogo d'origine.

Pochi anni dopo, nel 1992, vede la luce *Der tanz der oleine spinne – Die apulische tarantella*¹⁰⁸ (tradotto La danza del piccolo ragno – la tarantella pugliese) di Raimund Koplín, documentario tedesco avente come oggetto il tarantismo pugliese e, di riflesso, il contesto musicale che ad esso si accompagna.

Anche il *revival* di cui abbiamo finora trattato ha avuto un certo impatto sulla produzione cinematografica riguardante soprattutto la realtà contadina del meridionale italiano; tale diffusione delle tematiche centrali nel recupero dell'identità salentina ha a sua volta fomentato il *revival* in un circolo virtuoso di riscoperta storico-culturale.

Al 1995 è datato il lungometraggio *Pizzicata*¹⁰⁹ (Figura 23), diretto e sceneggiato da Edoardo Winspeare (la cui famiglia risiede da generazioni nel Salento); il film, ambientato nelle terre delle tarantate, è stato interamente girato con la partecipazione di attori del luogo.

Lo sfondo storico-paesaggistico è quello della seconda guerra mondiale, vissuta tra il mare, i campi di tabacco e le distese di ulivi centenari. La trama prende le mosse da un incidente aereo a cui il pilota Tony Morciano riesce a sopravvivere; egli viene prima soccorso e poi ospitato da una famiglia di contadini del luogo, i Pantaleo. Il soldato, americano ma d'origine salentina, riscopre in questi luoghi provvidenziali la sua infanzia ed il vivo legame con la terra natale. Inoltre Tony s'innamora di Cosima Pantaleo, che nonostante ricambi profondamente il suo amore, è già stata promessa ad un ricco proprietario terriero locale, disposto a tutto per non perderla. Nelle scene conclusive del film, Cosima cadrà tra l'altro vittima del morso della taranta.

¹⁰⁸ R. KOPLIN, *Der tanz der oleine spinne – Die apulische tarantella*, Monaco Di Baviera 1992, 60'.

¹⁰⁹ E. WINSPEARE, *Pizzicata*, film, 1996, 95'.

Del 2000 è invece *Sangue Vivo*¹¹⁰, in cui Winspeare dota il Salento di immagini cariche di sensualità e magia; i personaggi del film, qualunque sia la loro età, appaiono come depositari di un sapere ‘originario’ non ancora contaminato dalla modernità, dalla globalizzazione e dalla tecnologia. Per questi motivi, tale opera è stata considerata una sorta di manifesto della popolazione salentina.

Il lungometraggio racconta la storia di due fratelli, Pino e Donato, tra cui vi è molta differenza d’età; il primo e più grande mantiene la famiglia grazie a lavoretti quali il contrabbando di sigarette, l’immigrazione clandestina di albanesi, la vendita di frutta ambulante e fa il suonatore di pizzica all’occorrenza.

Donato, il più giovane, non ha un lavoro fisso e si trova a fare i conti con la propria tossicodipendenza. Mentre Pino tenta un’ascesa sociale continua (incontrando gli ostacoli posti dalla giustizia e dalla malavita), le amicizie sbagliate di Donato lo porteranno ad una rapida caduta: verrà coinvolto in una rapina che provocherà la morte del fratello, che per caso si trovava ad assistere al misfatto. Tra i due fratelli è presente lo scarto generazionale e paiono sempre messi a confronto; il Salento di *Sangue vivo* è carico di contrasti: lo Stato, la piccola nobiltà, la mafia locale, la delinquenza e la modernità si fronteggiano nella vita quotidiana della popolazione, in preda a continui dissidi.

Winspeare appare chiaramente ispirato da De Martino, ma ciò che trapela dai suoi film (soprattutto in *Pizzicata*) è un’immagine stereotipata del mondo rurale nonché del tarantismo. Spesso questi film sono stati, dai critici, inseriti nella corrente neorealista, almeno per quanto riguarda l’attenzione sociologica ed etnografica riservata alla vita quotidiana e per aver utilizzato attori locali non professionisti molto vicini alle storie dei personaggi che hanno interpretato.

Ruolo fondamentale assume nei lungometraggi di Winspeare, la musica; in particolar modo, in *Sangue vivo* questa risulta indispensabile e rappresenta il filo conduttore tra i due fratelli altrimenti così diversi.

¹¹⁰ E. WINSPEARE, *Sangue vivo*, film, 2000, 91’.

3.4 Manifestazioni ed eventi della ‘Pizzicomania’

Come abbiamo già accennato, molte sono le manifestazioni e gli incontri organizzati in Salento aventi come oggetto il tarantismo nelle sue più svariate forme.

3.4.1 La Notte della Taranta

«La Notte della Taranta è diventata nel corso del tempo forse il più importante e prestigioso appuntamento musicale di massa della scena italiana, con pochi eguali anche in campo internazionale. Basterebbe la dimensione: le decine i migliaia di persone, soprattutto giovani, che ogni anno confluiscano in Salento; la partecipazione del meglio della popular music e della riproposta della musica popolare italiana, con significative incursioni in campo internazionale [...] La Notte della Taranta, insomma, è una vera e propria istituzione culturale, con importanti ricadute anche economiche, turistiche, di immagine, e un grande evento musicale»¹¹¹

La Notte della Taranta, importante manifestazione musicale e coreutica avente luogo nel Salento, appare senza dubbio come il più famoso ‘momento’ d’espressione del *folk revival* nel nuovo secolo. Essa nasce alla fine del 1998 proprio dalle necessità di far esibire, in territorio salentino, tutti quei gruppi di musica popolare o, in ogni modo, riconducibili agli ambienti ed al *sound* della ‘pizzicomania’. Quest’ultima, considerabile una vera e propria ‘subcultura’, trova ne La notte della Taranta la sua più alta espressione: il festival è un appuntamento musicalmente rilevante, capace di chiamare a sé decine di migliaia di persone (Figura 16 e 22).

¹¹¹ D. QUARTA (a cura di), *La Notte della Taranta*, Editore GuiTar, Lecce 2007.

È dalla collaborazione dell'Unione dei Comuni della Grecia Salentina¹¹² e dell'Istituto Diego Carpitella¹¹³ che nasce il festival in sé, nel tentativo di riunire in un unico evento le band esponenti del *folk revival*, o comunque ad esso riconducibili. Com'è facile immaginare, l'Unione dei Comuni si occupa soprattutto dell'amministrazione e degli aspetti burocratici de *La Notte della Taranta*, mentre la struttura e l'organizzazione dell'evento sono affidati ad un gruppo di esperti.

La prima Notte della Taranta ha luogo a Melpignano (in provincia di Lecce) nell'agosto del 1998, ed appare *in primis* come un grande concerto, momento conclusivo di tre intense giornate di workshop e dibattiti tra i 'puristi' (che mirano alla riproposta dei suoni tradizionali) ed i 'contaminatori' (coloro i quali puntano a proporre sonorità inedite e fusioni musicali). Il *workshop* si svolge sotto la direzione di Daniele Sepe, prolifico musicista napoletano, che nonostante le divergenze, i contrasti e le numerose discussioni riesce ad approntare il concerto.¹¹⁴

E proprio da questi contrasti che nascono nuovi spunti musicali, nuovi arrangiamenti; ad essere ufficialmente inaugurata è la nuova musica del Salento: vengono introdotti strumenti decisamente innovativi per la musica popolare, quali batterie, sintetizzatori, tastiere, effetti elettronici, ecc. In questo modo, il concerto indispetta i puristi, ma diverte e induce al ballo gli spettatori. D'altronde la fusione è diventata uno dei capisaldi sia del *folk revival* che de *La Notte della Taranta*.

Prima del 'concertone finale' , nell'edizione del 1998, si sceglie un'organizzazione concertistica 'a ragnatela': questa prevede l'esibizione simultanea di più gruppi in centri dell'Unione dei Comuni della Grecia Salentina, nei giorni precedenti il ritrovo a Melpignano.

¹¹²Area ellenofona della Puglia meridionale, costituita da undici centri: Calimera, Carpignano Salentino, Cutrofrano, Castrignano de' Greci, Corigliano d'Otranto, Martano, Martignano, Melpignano, Soleto, Sternatia, Zollino.

¹¹³L'istituto nasce nel 1997 al fine di valorizzare e analizzare il contesto storico, artistico e culturale del Salento; obiettivi primari del centro sono il recupero delle tradizioni orali e la promozione territoriale dell'area.

¹¹⁴D. QUARTA (a cura di), *La Notte della Taranta*, Editore GuiTar, Lecce 2007, p. 16.

Il Concerto Notturmo di Melpignano si struttura come una grande *jam session* di musica popolare salentina; nella piazza San Giorgio, gremita, si mettono in mostra entrambe le correnti su citate.

Anche le successive edizioni della manifestazione in questione hanno suscitato grande interesse e mobilitato i giovani di tutta Italia; tra i maestri concertatori, che hanno curato l'evento possiamo ricordare – oltre il già citato D. Sepe: il musicista italiano Vittorio Cosma (che ha collaborato con la PFM e con Elio e le storie tese) che ha diretto l'edizione del '02; l'etnomusicologo (e musicista) appassionato di musica popolare Ambrogio Sparagna si è invece occupato delle edizioni dal '04-'06. Con la concertazione di Sparagna nasce l'Orchestra Popolare della Notte della Taranta che fonde i suoni della pizzica con l'impostazione strumentale tipica di un'orchestra; il polistrumentista (che ha collaborato con moltissimi musicisti italiani tra cui De Andrè, Ligabue, Vecchioni ed altri) Mauro Pagani che ha curato tre edizioni tra il 2007 e il 2009.

Le ultime due edizioni de La Notte della Taranta, 2010 e 2011, sono invece a cura del torinese Ludovico Einaudi: pianista e compositore di musica classica e da camera; moltissimi sono i suoi brani utilizzati come colonna sonora in celeberrimi film.

L'evento ha dimostrato incredibile forza, assicurandosi la continuità negli anni; fondamentale è stata sicuramente la collaborazione tra i salentini di generazioni differenti, ma anche la capacità di esportare, a livello prima nazionale e poi internazionale, il sapere locale e la musico-coreutica tradizionale salentina.

3.5 Revival e identità

Le ragioni che hanno condizionato la diffusione del revival della pizzica e del tarantismo in generale rintracciate dagli studiosi sono svariate; moltissimi sono gli accademici che parlano di spaesamento e di incertezza, nella maggior parte dei casi originate dalla globalizzazione e dall'individualismo dilagante, a cui la ricerca della tradizione e delle proprie radici porrebbe rimedio fungendo da elemento di coesione. In questo senso possiamo pensare alla musica popolare come capace di fomentare l'identità collettiva anche tra i giovani che cercano ideali sotto cui riunirsi, mentre la modernità porta inevitabilmente all'individualismo.

Investendo la politica di sinistra italiana ed in particolar modo il contesto dei centri sociali, il neotarantismo si rivela al mondo come un movimento di risposta all'azione dei mass media e alla globalizzazione dei saperi, un movimento che prende dal basso le sue mosse. La musica popolare salentina, la *pizzica pizzica*, invade così non solo i centri sociali, ma anche i pub, le piazze ed i teatri affollati da gente appartenente non solo a generazioni differenti, ma anche a contesti culturali e territoriali diversi.

La musica popolare regionale si inserisce nel mondo moderno senza soppiantare gli elementi chiave dell'epoca post-moderna (comunicazione, istruzione e tecnologia); inoltre, riguardando in particolare la zona del Sud Italia, tali tematiche identitarie si inseriscono in connessione con i più generali processi di sviluppo e di dialogo con le altre culture. Parlare di 'identità collettiva' significa infatti riconoscere la propria diversità rispetto all'altro ed impostare un confronto (inteso come "consapevolezza critica dell'alterità"¹¹⁵).

Il rivivere la musica popolare sembra liberare i giovani dall'incertezza in cui normalmente si dibattono in contesto moderno, attraverso la creazione di un involucro protettivo; quest'ultimo è rafforzato dalla quantità di partecipanti che si

¹¹⁵ M. MERICO, *Identità meridiane e patrie culturali*, cit., p. 35.

inserirlo nel movimento in questione e che traggono sicurezza dalla comunità che generano. Non si tratta di abbandonare la modernità per abbracciare il contesto tradizionale, bensì di rivivere la cultura popolare in una situazione storica del tutto diversa dal passato: avventurarsi nel futuro con la consapevolezza del 'proprio' passato.

Conclusioni

Il percorso compiuto in questa tesi ha tentato di mettere in luce gli aspetti centrali del tarantismo e l'evoluzione che questo ha compiuto nei secoli, mutando, trasformandosi e sempre adattandosi ai tempi ed al contesto sociale.

Per raggiungere questo obiettivo, il rito in esame è stato analizzato al fine di isolarne i momenti salienti e le sue proprie caratteristiche; ad essere approfonditi sono stati soprattutto i ruoli dei personaggi che compongono il rito (innescandolo, strutturandolo, dandogli vita) e gli elementi fisici che entrano a farne parte.

I primi - la taranta, il tarantato, i musicisti e la comunità - hanno creato per secoli e reinventato il tarantismo, declinandolo secondo diversi modelli; senza la fondamentale presenza di ognuno di questi il rito non potrebbe avere consistenza propria. Essi hanno costruito, ma anche alimentato la forza del tarantismo che nei secoli si diffonde e si contrae, ma sicuramente permane (pensiamo alla diffusione del fenomeno nel Meridione italiano, alla sua accezione originaria di rito pagano, o ancora alla sua netta diminuzione nei ceti colti ed abbienti con l'ampliamento del sapere scientifico).

I secondi - la *location*, i 'colori' e gli oggetti del rito - hanno permesso una fruizione sempre originale del fenomeno che viene elaborato secondo le esigenze dell'individuo cardine dell'azione rituale, il tarantato per l'appunto. L'azione rituale è dunque varia e tali diversità sono sancite proprio dalla vittima-protagonista che, attraverso gli atteggiamenti decisi dalla taranta che l'ha morsa e che lo tiene in pugno, parla una sorta di linguaggio rituale compreso e messo in pratica dalla comunità a cui si riferisce ed appartiene. Le fonti analizzate ci raccontano di tarantate che manifestano atteggiamenti vanitosi, che esigono quindi la presenza di uno specchio; altre tarantate necessitano di drappi e fazzoletti dai colori sgargianti, tipici delle nobildonne più che delle contadine; altre ancora hanno espressioni lussuose.

Attraverso questo studio dei più importanti elementi del tarantismo è emersa una preponderante presenza femminile tra le sue vittime; già nel XVII secolo,

Giorgio Baglivi¹¹⁶ aveva distinto due tipi di tarantismo: uno reale, medico, riconducibile ad un vero e proprio morso di ragno (latroductismo), mentre un altro fittizio, che egli chiama *carnevaletti delle donne*¹¹⁷.

L'elevata partecipazione femminile al rituale è in grado di condizionare gli elementi propri del rito (basti notare l'uso del fazzoletto, un *topos* nel mondo femminile contadino) ma anche la *location*: nel caso delle tarantate infatti si predilige un contesto maggiormente appartato, come quello domestico, adeguatamente preparato per l'occasione.

In base all'analisi del contesto salentino e delle fonti è emersa l'evidente condizione di svantaggio e preclusione del genere femminile all'interno del mondo contadino; a questo punto è facile sostenere - coerentemente con l'impostazione di molte delle fonti antiche o recenti che siano - come questa condizione d'emarginazione ed esclusione sessuale possa incidere in maniera sostanziale nel rito. A conferma di ciò abbiamo testimonianza della presenza di giovani (e meno giovani) omosessuali partecipanti al rito, vittime della stessa (se non peggiore) costrizione sociale cui era sottoposto il genere femminile. Tale argomento potrebbe essere maggiormente sviluppato (nel tempo e nello spazio), considerando che le fonti hanno spesso ignorato del tutto questo aspetto del fenomeno, che coinvolge l'alterità all'interno di un contesto tradizionale come quello contadino della Puglia.

L'osservazione degli elementi propri del rito è risultata fondamentale alla comprensione del rituale così com'è costituito; la stessa metodologia è infatti stata utilizzata nell'analisi della 'pizzica pizzica'. Come abbiamo già sottolineato, in questa accezione, il tarantismo viene svuotato del suo contenuto rituale e concepito in maniera laica ma soprattutto ludica. In questa sede la 'pizzica pizzica' è anch'essa ben approfondita, sia da una prospettiva sociale che musicale, ma soprattutto coreutica.

¹¹⁶ G. BAGLIVI, *Dissertatio de anatome, morsu et effectibus tarantulae*, in *Opera omnia*, Venezia 1754.

¹¹⁷ G. BAGLIVI, *Dissertatio de anatome, morsu et effectibus tarantulae*, cit., p. 310.

La ‘pizzica pizzica’ è stata osservata e descritta nella sua struttura e nel suo impatto sulla comunità cui essa si riferisce. Della danza sono trattati diversi aspetti e diverse varietà, come la fondamentale pizzica a scherma, simile per certi aspetti alle danze armate presenti in tutta la nostra penisola, con cui viene altresì comparata. Altro argomento di grande interesse antropologico, che potrebbe essere ulteriormente approfondito, riguarda l’esecuzione della ‘pizzica a scherma’ da parte di uomini di etnia zingara. Questi, presenti sul luogo ormai da diversi secoli, ballano una variante più violenta e pericolosa di pizzica che non prevedere la simulazione delle armi nel combattimento danzato ma la loro presenza concreta. Il coltello acquista (o meglio ri-acquista) l’importanza fondamentale di cui godeva nei secoli scorsi: infatti, in base alla nostra analisi è possibile ricondurre l’origine della ‘pizzica a scherma’ ai regolamenti di conti legati alle questioni d’onore ed alla mafia locale.

Ampio spazio è stato dato anche alla trattazione della nuova forma di tarantismo e pizzica, che ha invaso l’Italia permettendo la diffusione della musica popolare salentina che è stata comunque reiventata e fusa a *sound* ‘esotici’ e postmoderni. Risulta evidente come tale diffusione nazionale ed internazionale della danza abbia sostanzialmente influenzato il suo spessore. Spesso, come abbiamo visto, i giovani frequentatori degli eventi collegati al *revival* del tarantismo ignorano del tutto le sue radici e la parte rituale e culturale del fenomeno stesso. Ciononostante, numerosi giovani si discostano dalla banale fruizione musicale del *revival*: in questi gruppi infatti è spesso presente un interesse identitario; le nuove generazioni risulterebbero spaesate dal dilagante individualismo e cercherebbero rifugio nella ricerca delle proprie radici, spesso rintracciate nel tarantismo e nelle sue evoluzioni.

Per meglio comprendere l’impatto che questa nuova concezione e pratica del tarantismo può avere su chi ne fruisce, il presente lavoro è stato integrato con alcune interviste organizzate in modo semplice e chiaro e rivolte ad un gruppo di persone eterogeneo in quanto molto diversificato al suo interno per età, studi, provenienza ed interessi dei partecipanti, accomunati però dalla passione per la musica e la danza, soprattutto nelle forme popolari, anche di nuova interpretazione. Dati i risultati di tale indagine possiamo concludere che,

nell'insieme, c'è un forte interesse per il *revival* del tarantismo e i soggetti indagati dimostrano di essere attenti anche alle manifestazioni minori quali sagre di paese, festival o rappresentazioni teatrali (anche in vernacolo).

Si percepisce una forte curiosità verso ciò che fa parte della pura tradizione, in tutte le sue forme. L'esito più inaspettato riguarda però il modo in cui viene differentemente percepito il fenomeno da chi vive nei luoghi in cui questo nasce e si manifesta pienamente, cioè in Salento, rispetto a chi lo segue con attenzione ma abita in altre regioni. I soggetti residenti in Puglia sentono gli eventi legati alla 'pizzicomania' come un'opportunità di sviluppo economico e turistico del loro paese; coloro che vivono al di fuori del contesto salentino nutrono invece il desiderio di non perdere le tradizioni, l'esigenza di conoscerne le vere origini. Forse perché chi vive nella culla del tarantismo dà per scontate le conoscenze storiche del fenomeno, o forse perché l'osservazione entusiasta e in parte un po' nostalgica di chi vive in altri contesti riesce a cogliere maggiormente un impoverimento dei significati.

Per quanto chi scrive ritenga fondamentali gli aspetti tradizionali e culturali del tarantismo e della sua variante ludica, con tutte le loro caratteristiche ed i loro elementi chiave, è altrettanto importante riconoscere l'importanza sociale del *folk revival* e della neopizzica. Questi, reintroducendo e reinterpretando aspetti della danza tradizionale salentina, ci mostrano come la cultura sia malleabile e si adatti alle svariate epoche e situazioni. In quest'ottica, anche la 'moda' e la 'pizzicomania' risultano importanti, degni d'attenzione antropologica e fondamentali oggetti d'analisi. Inoltre, grazie alla diffusione moderna dell'interesse per il fenomeno sono nati numerosi nuovi dibattiti e sono stati dati alle stampe numerosi testi sul tarantismo.

Importante è però non perdere il contatto con la storia e i significati delle tradizioni al fine di comprenderle e conoscerle davvero.

Le danze antiche sono l'espressione di ciò che una civiltà è stata, di ciò che ha vissuto e di come si è evoluta.

Per quanto riguarda la pizzica - anche nel suo aspetto più semplice e slegato dal tarantismo - ripensiamo che era l'unico sfogo durante il lavoro nei campi, l'unica

possibilità, durante le feste di paese, di guardare negli occhi la persona amata e di corteggiarla; spesso per le donne il solo modo di esprimere la passione e la sensualità. Tutto questo si deve vedere nei suoi movimenti e si deve ascoltare nel battito delle sue terzine.

Appendice

Interviste

Le interviste sotto riportate, hanno come oggetto il *folk revival*, la pizzicomania e l'identità salentina e sono state svolte in forma telematica: ai soggetti, accuratamente selezionati, è stato proposto un breve questionario che può fornirci qualche informazione aggiuntiva e 'di prima mano' sull'interpretazione del *folk revival* da parte di chi ne fruisce.

Dati riguardanti il soggetto intervistato:

Nome e Cognome: Carmine Arnone

Età: 49 anni

Titolo di studi: Maturità Scientifica

Luogo di nascita: Genova

Residente in: Moncalieri (TO)

1) Con quanta frequenza si va in Salento? Per quali motivi?

Sono stato solo due volte in vacanza a casa di amici.

2) Quali sono le manifestazioni riguardanti il tarantismo - folk revival - più seguite? (tv o dal vivo)

In tv nessuna, in quanto il ballo visto in tv non ha senso, va ballato dal vivo; a Torino seguo il Festival dell'Oralità popolare, in Salento ho assistito al Zingaria, nell'agosto del 2011 e a varie sagre dei paesi salentini.

3) Si è mai stati alla Notte della Taranta? Quali edizioni?

No non sono mai stato alla Notte della Taranta, lo trovo un evento più commerciale, meno puro e diretto ai giovani e ai turisti. Sono andato al Zingaria

perché me ne avevano parlato bene, coinvolge soprattutto gruppi italiani di musica folk e mi ha molto colpito perché non immaginavo potesse essere così coinvolgente.

4) Quali edizioni si giudicano migliori?

-

5) Come si vede e vive il folk revival? Si crede che il reale fenomeno sia stato dimenticato? O che sia una possibilità per il territorio e per il fenomeno di ritrovare la vitalità perduta?

E' una possibilità del territorio di fronte a crisi economica e di ridefinizione dei rapporti sociali di fronte alla globalizzazione con conseguente "generalizzazione e standardizzazione" di molti modelli di vita presenti fino a qualche anno fa. Il significato terapeutico originale si è un po' perso, ma rimane il ballo come espressione liberatoria. Certo, si potrebbe accostare ai grandi eventi di cui abbiamo parlato una serie di convegni che però coinvolgano più le scuole e meno gli accademici!

Dati riguardanti il soggetto intervistato:

Nome e cognome: Dario Bertolotti

Età: 51 anni

Titolo di studi: diploma di scuola media superiore

Luogo di nascita: Torino

Residente in: Torino

1) Con quanta frequenza si va in Salento? Per quali motivi?

Due o tre volte all' anno per rilassanti vacanze e meno rilassanti visite parenti.

2) Quali sono le manifestazioni riguardanti il tarantismo - folk revival - più seguite? (tv o dal vivo)

Notte della taranta in agosto a Melpignano, sagre paesane, tutto via TV locali e a volte, sporadicamente, dal vivo.

3) Si è mai stati alla notte della taranta? Quali edizioni?

No, troppa confusione in un paese così piccolo: meriterebbe una migliore organizzazione e spazi più ampi ed adeguati all'evento.

4) Quali edizioni si giudicano migliori?

Non posso giudicare non essendoci mai stato, posso solo commentare che le partecipazioni di artisti di oggi a fianco degli storici interpreti della taranta di una volta è senza dubbio un ottimo esempio di continuità tra vecchio e nuovo, passato e presente e segno quindi di una storia che prosegue...

5) Come si vede e vive il folk revival? Si crede che il reale fenomeno sia stato dimenticato? O che sia una possibilità per il territorio e per il fenomeno di ritrovare la vitalità perduta?

Le tradizioni popolari in Salento sono molto radicate, sia quelle relative alle gustose sagre paesane estive che quelle meno note invernali (presepi viventi allestiti in masserie con costumi dell'epoca e ricordiamo inoltre la Focara di Novoli a fine gennaio per S. Antonio che ha risonanza mondiale).

In merito al folclorismo musicale, il tarantismo si sente molto nei souvenir ispirati che si trovano in tutto il Salento, inclusi CD con i migliori brani; inoltre non è difficile trovare ancora dei laboratori che producono tamburelli (strumento principe della taranta) con antiche tecniche ormai scomparse in tante altre parti del sud Italia. Tutto l'insieme è senz'altro una ottima possibilità per farsi conoscere ed incrementare così oltre al ricordo delle tradizioni quasi perdute anche il turismo e la crescita economica di una bellissima regione con tante bellezze nascoste o sopite o in abbandono, che meriterebbero maggiore attenzione.

Dati soggetto intervistato:

Nome e cognome: Barbara Ivaldi

Età: 37 anni

Titolo di studi: Laurea in Ingegneria Civile

Luogo di nascita: Acqui Terme (AL)

Residente in: Torino

1) Con quanta frequenza si va in Salento? Per quali motivi?

Almeno una volta l'anno, per ricaricarsi e per ballare la pizzica.

2) Quali sono le manifestazioni riguardanti il tarantismo - folk revival - più seguite? (tv o dal vivo)

Soprattutto i concerti dei gruppi salentini (Alla Bua, Mascarimirì, Ballati tutti quanti, Aria Frisca...) dal vivo

3) Si è mai stati alla notte della taranta? quali edizioni?

No, mai. Preferisco partecipare agli eventi minori, meno caotici.

4) Quali edizioni si giudicano migliori?

-

5) Come si vede e vive il folk revival? Si crede che il reale fenomeno sia stato dimenticato? O che sia una possibilità per il territorio e per il fenomeno di ritrovare la vitalità perduta?

In questo momento il territorio ha già riacquisito molta vitalità trainato dalle manifestazioni legate al revival della tradizione. C'è il rischio che questo porti nella direzione opposta all'intento originario, sovraccaricando di manifestazioni e perdendo di vista l'origine e la tradizione. Credo anche che ci sia un sacco di gente che sta invece lavorando bene per spiegare la storia del tarantismo unendola con il divertimento, che è lo scopo attuale della pizzica. L'importante per me è che si sappia bene qual'è il retroterra e che lo si rispetti in tutte le sue forme. Molti si avvicinano alla pizzica vedendone lo scopo ludico, affascinati dall'energia e dalla

gioia che si esprime ballando...l'importante è che quando si avvicinano per saperne di più, trovino qualcuno che gli spieghi anche quello che sta dietro e che non si vede. Come diceva qualcuno ieri sera al corso, il percorso parte dalla malinconia e arriva alla liberazione. E per me è questo: liberazione ed energia!

Dati riguardanti il soggetto intervistato:

Nome e cognome: Paolo Quietè

Età: 34anni

Titolo di studi: Laurea

Città di nascita: Manduria (TA)

Città di residenza: Manduria (TA)

1) Con quanta frequenza si va in Salento? Per quali motivi?

Io vivo in Salento, ma sicuramente chi ci viene da fuori lo fa soprattutto in estate per motivi turistici.

2) Quali sono le manifestazioni riguardanti il tarantismo - folk revival - più seguite? (tv o dal vivo)

La manifestazione più famosa e seguita è sicuramente "La notte della Taranta". Ma in realtà in estate sono innumerevoli i comuni salentini che, soprattutto in occasione di sagre e feste patronali, organizzano manifestazioni di pizzica e taranta.

3) Si è mai stati alla notte della taranta? Quali edizioni?

Ho assistito ad alcuni dei piccoli concerti che si svolgono nei giorni della Notte della Taranta, ma mai all'evento di Melpignano, il concerto vero e proprio.

4) Quali edizioni si giudicano migliori?

Mah, non avendo visto la notte di Melpignano probabilmente non posso giudicare.

5) Come si vede e vive il folk revival? Si crede che il reale fenomeno sia stato dimenticato? O che sia una possibilità per il territorio e per il fenomeno di ritrovare la vitalità perduta?

Negli ultimi anni la Puglia (ed particolare il Salento) si è classificata ai primi posti tra le mete turistiche estive a livello nazionale. Il merito è sicuramente della bellezza del nostro mare, dei luoghi, della bontà della nostra cucina, ma anche e forse soprattutto, alla riscoperta e valorizzazione delle nostre tradizioni popolari di cui la massima espressione è proprio la taranta che è diventata ambasciatrice della nostra terra in Italia e nel mondo. Per cui penso che il folk revival possa essere davvero una possibilità per il territorio e per il fenomeno di ritrovare la vitalità perduta.

Dati del soggetto intervistato:

Nome e cognome: Marco Sposito

Età: 23 anni

Titolo di studi: Diploma

Città di nascita: Brindisi

Città di residenza: Torino

1) Con quanta frequenza si va in Salento? Per quali motivi?

Circa quattro o cinque volte l'anno, torno a casa a trovare la mia famiglia.

2) Quali sono le manifestazioni riguardanti il tarantismo - folk revival - più seguite? (tv o dal vivo)

Tengo molto a partecipare alla Notte della Taranta, durante il periodo estivo, ma da qualche anno non posso per via dello studio e degli esami universitari. Cerco però di partecipare alle sagre locali o ai vari santi patroni.

3) Si è mai stati alla Notte della Taranta? Quali edizioni?

Sì, diverse volte. Sicuramente quelle del 2007, 2008 e del 2010; le altre non le ricordo.

4) Quali edizioni si giudicano migliori?

Si tratta comunque di un evento particolare, le edizioni che ho seguito sono state tutte belle. Sicuramente ho apprezzato l'edizione in cui ha partecipato al Concertone di Melpignano anche Morgan; penso sia importante per i giovani pugliesi ritrovare negli eventi locali artisti nazionali, anche se è ovvio che la Notte della Taranta non sia più un evento locale.

5) Come si vede e vive il folk revival? Si crede che il reale fenomeno sia stato dimenticato? O che sia una possibilità per il territorio e per il fenomeno di ritrovare la vitalità perduta?

Del reale fenomeno si sa poco o niente, quello che io so l'ho sentito dai parenti. Ai ragazzi poco interessa del Tarantismo, la Notte della Taranta ci fa incontrare e ci fa ballare. Penso che per il territorio sia importante lo stesso, il turismo aumenta e il tarantismo (anche se in modo diverso) rivive.

Dati riguardanti il soggetto intervistato:

Nome e Cognome: Flavio Massari

Età: 30 anni

Titolo di studi: Laureato in giurisprudenza

Luogo di nascita: Manduria (TA)

Residente in: Manduria (TA)

1) Con quanta frequenza si va in Salento? Per quali motivi?

Bè, io ci vivo nel Salento... Il mio Paese fa parte di quel lembo di terra che un tempo era denominato Terre d'Otranto. Solo amministrativamente Manduria ora appartiene alla Provincia di Taranto ma possiamo dire che per tradizioni, origini, usanze, siamo molto più salentini...

2) Quali sono le manifestazioni riguardanti il tarantismo - folk revival - più seguite? (tv o dal vivo)

Sicuramente nel Salento il successo maggiore lo riscuote il Gran Concertone della Notte della Taranta che, come ogni anno si tiene a Melpignano nel mese di Agosto. Un appuntamento che culmina in tale nottata ma che prende le mosse da altri eventi collaterali che vengono organizzati sin dai primi di agosto in vari paesi del Leccese. Anche da noi il fenomeno della taranta è molto diffuso. Non in modo però tale da organizzare eventi capaci di calamitare migliaia di spettatori.

3) Si è mai stati alla notte della taranta? Quali edizioni?

Dal vivo ho assistito a molti dei concerti organizzati nei giorni della Notte della Taranta in diversi comuni, però non ho mai assistito dal vivo al concertone. L'ho però seguito tramite la diretta tv negli ultimi due anni.

4) Quali edizioni si giudicano migliori?

Sicuramente ritengo che una delle più belle edizioni sia stata quella alla quale prese parte anche Francesco De Gregori, nel 2005.

5) Come si vede e vive il folk revival? Si crede che il reale fenomeno sia stato dimenticato? O che sia una possibilità per il territorio e per il fenomeno di ritrovare la vitalità perduta?

Oh Dio, la riscoperta della musica popolare credo sia oltre che di immanente attualità, anche qualcosa di necessario. In una società iper-moderna, riscoprire i gusti della semplicità del passato delle nostre terre penso sia qualcosa capace di mantenere ancora l'uomo in contatto con la semplicità delle cose quotidiane.

Galleria Fotografica



Figura 1- Tipico casale pugliese 'a corte'.



Figura 2- Casale di campagna pugliese, veduta esterna.

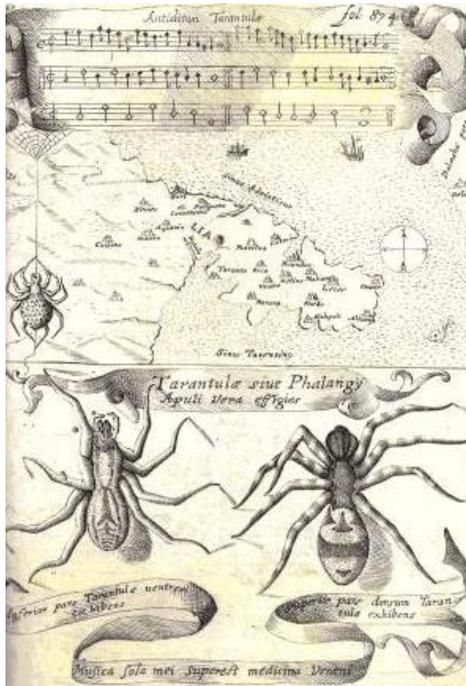


Figura 3- antico spartito per il rito.



Figura 4- Antica stampa con tarantata.



Figura 5- Luigi Stifani mentre suona il violino.



Figura 6- Tarantata distesa a terra al centro di una ronda.



Figura 6- Tarantata distesa a terra al centro di una ronda.



Figura 7- Due donne sostengono una tarantata durante una crisi.



Figura 8- Antica stampa raffigurante una coppia intenta a ballare la pizzica; i ballerini compiono un passo 'spalla a spalla' e compaiono le castagnole suonate con le mani.



Figura 9- Ballerini compiono un passo frontale con battito del piede posto in avanti.



Figura 10- Pizzica eseguita da due donne.



Figura 11- Pizzica a scherma.



Figura 12 e Figura 13- Ballerine di 'Pizzica pizzica'.



Figura 14- il tamburello, strumento peculiare della pizzica.



Figura 15- Pizzica suonata e danzata da salentini e tunisini presso il centro di accoglienza del Campo Militare di Oria (Br), primavera 2011.



Figura 16 -Pizzica (e ronda) improvvisata in attesa dei concerti de La Notte della Taranta.



Figura 17- Concerto dell'etnogrupo 'Alla Bua'.

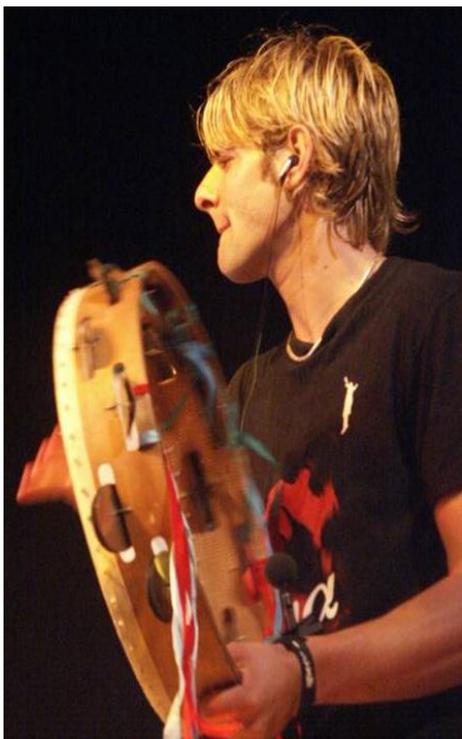


Figura 18- Fiore Maggiulli, percussionista degli Alla Bua.



Figura 19- Concerto di Antonio Amato.



Figura 20- Volantino della 'Notte Bianca della Pizzica' che si è svolta ad Ugento.



Figura 21- Volantino della 'Notte Bianca della Pizzica' di Giurdignano.



Figura 22- Logo de 'La Notte della Taranta'.

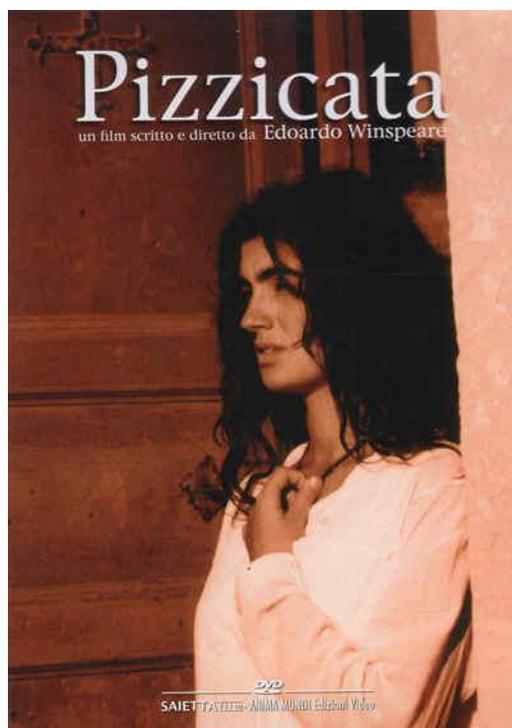


Figura 23- *Pizzicata*, di E. Winspeare.

Rassegna stampa

Tarantismo, pizzica e folk revival in Italia

2010

Febbraio 2010 – **Blow up.**



26 Febbraio 2010

Le ricerche di Ernesto De martino sul tarantismo

Pubblicato da: Paolo Randazzo in identitlterit.wordpress.com

Caulonia Bilancio della manifestazione: pieno successo di pubblico, qualche “gaffe” logistica da eliminare

Tarantella Festival: tante luci, poche ombre

Armando Scuteri
CAULONIA

Sceso il sipario sull'evento dell'anno, il festival della tarantella, che ha segnato la XII edizione, a Caulonia si vaglia l'esito della manifestazione. Una conferma di presenze o quasi, con punte massime straripanti la seconda e l'ultima sera, ovvero con l'esibizione, rispettivamente, del “padrone di casa”, Mimmo Cavallaro con i Taranproject, ed Eugenio Bennato, direttore artistico, con l'Orchestra popolare del sud. Una piazza, ad ogni modo, sempre gremita anche quando si sono esibiti artisti affermati come Enzo Avitabile, Daniele Sepe, gli Avion Travel, i solisti di Montemarano, o meno noti. Un risultato finale, in sostanza, ancora una volta molto positivo, che ha pienamente soddisfatto il cantautore partenopeo. Bennato a Caulonia ormai è di casa e qui, nel tempo, dopo le basi gettate dall'Arpa – il sodalizio di Catanzaro che per i primi nove



Lo spettacolare colpo d'occhio di piazza Mese gremita di pubblico

anni ha curato l'organizzazione di spettacoli, corsi e, quasi sempre, direzione artistica – è riuscito a dar vita a un movimento che è andato espandendosi ben oltre i confini regionali e nazionali.

Un evento, il meeting cauloniese, che funge da traino per la

Calabria intera, ma assolutamente da non far coincidere temporalmente con quello che i vecchi organizzatori, lasciata Caulonia, promuovono a Badolato, a soli 40 chilometri, e col finanziamento parziale, anche quello, della Regione.

A Caulonia, dove «si fa la tarantella vera», per Bennato, «in questo momento, in Italia, v'è il pubblico più forte della musica etnica». E il Kaulonia Tarantella Festival è stata occasione per l'indigeno Cavallaro di presentare al pubblico il nuovo cd: “Hjiuri di hjiu-

mari” (Fiori di fiumare). Un Cavallaro che domani sera a Roma sarà protagonista della seconda serata del “Roma Tarantella Festival”, organizzato anche in collaborazione col Comune di Caulonia. Del Kaulonia Festival sono soddisfatti anche gli assessori comunale Giovanni Riccio e provinciale Attilio Tucci. «Caulonia – dice Riccio – è il paese che balla, ma è anche il paese che sa ascoltare e produrre cultura». Tucci auspica «la costituzione di una scuola, un centro di alta formazione di musica popolare proprio a Caulonia».

Tanti lati positivi, ma anche qualcuno negativo che non va taciuto perché chi di competenza possa farne tesoro per il futuro: auspicabili infatti una migliore regolamentazione del traffico, la disponibilità di parcheggio per gli addetti ai lavori e, soprattutto, il ritorno dei bagni chimici, assolutamente indispensabili. Quelli dei pochissimi esercizi pubblici non possono soddisfare le esigenze di 7-10 mila persone a sera. ◀

SCIARABBALLO

Nell'ambito della prima serata delle tre che il festival “Odio l'Estate” dedica alla “Taranta” i riflettori si accendono, com'è più che naturale, anche sulla danza. I ballerini o per dir meglio i “ballatori”, come essi stessi si definiscono, riprendendo un antico termine ormai desueto – sono Antonella Ponziani, leader del gruppo Danza Taranta”, e Filippo d'Ascola, impegnati da tempo a collaborare con gruppi musicali che intendono la danza come un'arte strettamente legata alla musica dal vivo, secondo l'insegnamento della tradizione. “Sciaraballo” il nome che hanno scelto per il gruppo in scena stasera con la “Roma Tarantella Orchestra”. Il termine deriva dall'espressione francese “char 'a bancs”, il carro a banchi con sedili in legno usato anticamente per il trasporto di persone e merci e che spesso, caricato di ceste, cibi, strumenti musicali, girava per animare di balli e canti i momenti delle diverse comunità. Anche la compagnia “Sciaraballo” trasporta persone e cose che arrivano da luoghi lontani, portando qualcosa di nuovo e diverso, colorato, fantasioso, danzante.

Taranta, piazza di Villa Carpegna, ore 21, info 064870017, ingresso gratuito (d.ber.)

8 Settembre 2010 – La Repubblica

Villa Carpegna

L'Hendrix del mandolino Mimmo Epifani in concerto



Il musicista
Mimmo Epifani
questa sera
in concerto a
Villa Carpegna

Un mandolino come una Fender Stratocaster, Mimmo Epifani infiamma la serata di Odio l'Estate. Questa sera a Villa Carpegna il virtuoso brindisino presenta «Zucchini Flowers» il suo nuovo album con inediti e omaggi a due grandi pugliesi come Mimmo Modugno (La donna riccia) e Matteo Salvatore (Lu bene mia). La serata prende avvio alle 19 con «Taranta Revolution» incontro con Gianluca Albanese sul fenomeno della taranta nella Locride, alle 20.30 performance con cinque chitarre battenti, poi alle 21 il «TaranProject» di Mimmo Cavallaro. Chiude, come annunciato, l'Hendrix del mandolino popolare, Mimmo Epifani, il barbiere/performer che accompagnato dal gruppo Malicanti.

(fe. li.)

11 Ottobre 2010 – Gazzetta del Mezzogiorno

SERATE SALENTINE

La pizzica e cibo pugliese stregano Roma

15 Ottobre 2010

La taranta e il toro

Pubblicato da: Annamaria Di Miscio in www.rivistadiscienzesociali.it

18 Ottobre 2010 – Gazzetta di Parma



2 Novembre

Melpignano, non solo “Notte della Taranta”

Pubblicato da: Raimondo Rodia in galatina.blogolandia.it

22 Novembre 2010

Nandu Popu (Sud Sound System): “La salentinità è un fattore genetico, no alla regione salento”

Pubblicato da: Lucio Colavero in www.luciocolavero.com

28 Novembre 2010

Intervista a Teresa De Sio. Il mito della taranta: Il primo libro dell’artista, donna del Sud e studiosa di musica popolare

Pubblicato da: Guendalina Di Sabatino in www.noidonne.org

20 Dicembre 2010

La notte della Taranta

Pubblicato da Alice Sella in www.toylet.it

Salento, tanto popolare oggi giorno per le vacanze estive quanto dimenticato per lunghi anni come semplice periferia, ha qualcosa di magico, un legame tra la natura magnifica e la gente che qui abita, nei cui occhi si riflette la luce accecante

di questa terra. Il ricchissimo e sottovalutato patrimonio culturale di questo popolo ha trovato nuova luce e nuova vita nel festival “La Notte della Taranta”, dedicato alla musica che più appartiene a questo popolo, oggi mischiata e rinnovata dalle fusioni con i generi più disparati, dal rock alla musica a sinfonica: si tratta della pizzica tarantata, un fenomeno di costume, oltre che musicale, chiamato tarantismo, che vedeva la vittima morsa da un ragno, la tarantola appunto, liberarsi dalla possessione quasi demoniaca ballando al ritmo della musica veloce e ritmata che ha poi preso il nome dal ragno stesso. Con il tempo, la pizzica tarantata, da non confondere con la tarantella, si è staccata dal fenomeno del tarantismo per divenire genere musicale a se stante, portandosi però dietro il ballo saltellante delle vittime del morso del ragno, che viene eseguito ancora oggi in tutta la Puglia e portato in tutto il mondo da gruppi di ballo e di rievocazione storica.

Dal 1998 La Notte della Taranta è una festa popolare, una celebrazione musicale con cadenza annuale a cui partecipano anche artisti di fama mondiale. Il festival è articolato in una serie di esibizioni in giro per i paesi del Salento, con gruppi della tradizione popolare locale e artisti della world music. Si chiude in bellezza con il “Concertone finale”, che vede il repertorio tradizionale riletto ogni volta da un diverso maestro concertatore. Tra gli organizzatori si sono visti Miles Davis e Sting, mentre il palco della notte finale ha visto negli anni sfilare artisti Franco Battiato, Gianna Nannini, Francesco de Gregari, Piero Pelù, Lucio Dalla, Carmen Consoli e Vinicio Capossela. Il risultato è un connubio originale e incredibilmente vitale tra tradizione ed innovazione, vitale come questa terra che sembra quasi fatata.

30 Dicembre 2010

Pizzica a memoria d'uomo

Pubblicato da: Rossella Gaudenzi www.musicin.eu

2011

6 Marzo 2011

Quotidiano Roma **IL TEMPO** *cronaca Roma* 06-MAR-2011
Diffusione: n.d. Lettori: n.d. Direttore: Mario Sechi da pag. 16

 **Cinema Al Festival Internazionale del Film Turistico**
Squitieri riceve il premio Dolmen Salento
Al Festival Internazionale del Film Turistico consegnati i Premi «Dolmen Salento». Tra i premiati il regista Pasquale Squitieri, uno gli ospiti della rassegna cinematografica in programma a Lecce dal 25 al 29 maggio.

29 Marzo 2011

Tarantismo: dalla danza rituale alla danza estetica delle nuove tarantate

Publicato da Francesco Riso in www.francescoriso.it

Sono tornate le tarante. Ma chi sono? Da diversi anni assistiamo ormai, soprattutto d'estate, ad un'orgia di danze che si richiamano espressamente alla danza della tarantolata e al tarantismo.

Questa mania sul tarantismo è solo un aspetto, anche se il più rilevante, di un vasto movimento culturale nel Sud teso al recupero e alla valorizzazione di un passato prossimo, alla ricerca delle proprie radici e della propria identità, sottolineando, pertanto, che siamo un popolo sprovvisto di padre e madre. Insomma dei bastardi.

Così non passa giorno che non leggiamo su giornali e riviste l'inaugurazione di qualche resto ritrovato o la nascita di "Gruppi", sempre con il massimo impegno di scavare nelle nostre tradizioni folcloristiche salentine.

Un frenetico movimento dunque che pare coinvolgere tutti, soprattutto i giovani, in una specie di moda collettiva. Tutto bene finché la ricerca è condotta su documenti storico-culturali seri, pessimo servizio alla verità storica e cattiva filologia romantica quando il Sud, più che terra dei nostri padri, sembra l'Arcadia

di Virgilio, con Pan che se ne va allegro per i campi ad inseguire Ninfe in calore, o un Eden, tutto odori e sapori buoni da gustare. Una visione virtuale esangue, un'estetizzazione consumistica.

Non avrei scritto quest'articolo sul tarantismo e le nuove tarante se non fossi stato testimone di un confronto-scontro culturale fra una padre, della generazione che oggi ha superato i cinquanta anni e la figlia, nuova tarantolata. Lei si meravigliava che il padre non sapesse nulla sul tarantismo e la sua cultura, e meno ancora chi fosse Ernesto De Martino, l'etnologo che nel 1959 scese nel Sud con un'equipe per studiare il fenomeno del tarantismo. Il padre aveva solo vaghi ricordi su S. Donato e gli epilettici, altro fenomeno, il resto era silenzio.

In questo confronto mi è parso di vedere una frattura fra una generazione che è fuggita dal Sud per dimenticare ed una generazione che pare sia tornata finalmente ad interessarsi del proprio passato. Infatti, possiamo notare come la maggior parte di coloro che stanno dietro alla tarantola, alle sue ricerche e convegni, siano gruppi giovanili d'ogni estrazione sociale; mentre è del tutto assente il dibattito tra la generazione dei quei padri nati negli anni quaranta e cinquanta e che hanno visto e subito l'emigrazione di massa. Mi riferisco naturalmente alla cultura in senso generale, tralasciando coloro che si sono sempre interessati del fenomeno tarantismo, quasi sempre studiosi, o cultori e suonatori del tamburello nei riti terapeuti del tarantismo.

Questa generazione di padri che è fuggita dal Sud e dalla sua cultura, e che ha subito l'oppressione dei propri padri ed ora subisce l'oppressione dei figli, spesso si meraviglia di quanta retorica e letteratura amena si trovi nelle sue rappresentazioni. Per loro il passato è stato fatica, sudore, "miseria nera", come si diceva. Un passato che non si ricorda tanto facilmente, che nel richiamarlo alla memoria fa male anche dopo tanti anni. C'era la fame, la sporcizia, il sudore e l'odore del grasso di tabacco sulle dita, talmente spesso che si poteva arrotolare fra pollice e indice e fare una pallina da ping-pong. E poi i calli alle mani, le toppe "n'culu" e alle ginocchia, - arte moderna prima che Burri usasse gli stracci per realizzare i suoi quadri, - e pantaloni griffati di buchi- E le malattie vere, e anche "Le febbri artificiali e la malaria presunta di cui tremavano e battevano i denti era

il loro giudizio sui governi e la storia” , come dice Bodini in Xanti-yaca. Il cesso un buco nero, la mattina una bacinella d’acqua fredda per lavarsi, il vestito riciclato del fratello, “acquassale”, legumi e verdure il loro agriturismo quotidiano. E’ vero: questo “popolo di formiche” ha anticipato tutte le mode!

Può questa generazione innalzare un inno o una elegia a questo mondo? Così è stata una generazione sempre in fuga con un silenzio alle spalle. Riempire questo silenzio con la memoria di quello che veramente è stato il sud in quegli anni penso che possa costituire un vero dialogo di confronto fra queste generazioni. E la cultura del tarantismo, nella visione storica di De Martino potrebbe essere un ottimo terreno.

5 Giugno 2011

Le origini del Tarantismo dietro la festa dei Santi Pietro e Paolo a Galatina

Pubblicato da: Marco Piccinni in www.salogentis.it

22 Giugno 2011

Musica e danza popolare nella tradizione euromediterranea

Pubblicato da: Monica Sanfilippo in ilpendolo.info

28 Giugno 2011

Tarantismo e danza delle spade riti arcaici ormai scomparsi

Pubblicato da: Raimondo Rodia in galatina.blogolandia.it

30 Giugno 2011

Il tarantismo, una sfida imbarazzante ai pregiudizi della «scienza positiva»

Pubbliato da: Francesco Lamendola in www.ariannaeditrice.it

2 Agosto 2011

Alle radici del tarantismo

Pubblicato da: Nuovo Quotidiano di Puglia in www.info-salento.it

5 Agosto 2011

S. Pietro, S. Paolo e il tarantismo

Pubblicato da: Sonia Venuti in spigolaturesalentine.wordpress.com

9 Agosto 2011 – Gazzetta del Mezzogiorno



14 Agosto 2011

La tarantola è il mezzogiorno dell'anima

Pubblicato da: Luciana Baldrighi in www.ilgiornale.it

17 Agosto 2011

Vogliono conoscerci...da lontano: dietro la superficialità si legge tutto il distacco¹¹⁸

Pubblicato da: Franco Amarella in www.diffusionsud.it

¹¹⁸ L'articolo è una critica-commento all'articolo, precedentemente citato di L. Baldrighi del 14.08.2001

12 Settembre 2011

Tarantismo tra passato e futuro

Pubblicato da: Vincenzo Santoro in VincenzoSantoro.it

20 Dicembre 2011

Il ragno che fa danzare

Pubblicato da: Gino L. Di Mitri in www.multiversoweb.it

2012

1 Gennaio 2012

A mosca cieca con Ernesto De Martino

Pubblicato da: Riccardo Di Donato in www.451online.it

5 Gennaio 2012

Attraverso la Notte della Taranta

Pubblicato da: Vincenzo Santoro in www.vincenzosantoro.it

6 Gennaio 2012

“La terra del rimorso”: le ragioni della ricerca

Pubblicato da: Anonimo in www.controappuntoblog.org

7 Gennaio 2012

Pizzica patrimonio dell’umanità

Pubblicato da: Daniele G. Masciullo in www.danielemasciullo.com

16 Gennaio 2012

Notte della Taranta: i ritmi del mondo si ritrovano a Melpignano

Publicato da: Lorenzo Li Veli in www.outsidersmusica.it

Centoventimila persone, tamburelli e nacchere suonati fino allo sfinimento, fiumi di birra e vino. La quattordicesima edizione della Notte della Taranta regala l'ennesimo, indimenticabile spettacolo, facendo ballare l'immensa folla assiepata nella piazza del bellissimo convento barocco di Melpignano, piccolo centro in provincia di Lecce. Un pubblico eterogeneo, anche se a maggioranza giovanile, ha applaudito per oltre cinque ore i musicisti che si sono avvicendati sul palco, coordinati magistralmente dal maestro Ludovico Einaudi. Il direttore langarolo è riuscito a creare una miscela di suoni unica, unendo la musica salentina con melodie etniche provenienti da ogni parte del mondo. Dopo un breve antipasto a suon di pizzica e Albania, dove gli Arakne Mediterranea fanno da apripista alla Fanfara Tirana, è il turno delle celebrazioni per il centocinquantesimo dello stato italiano. Toccante risulta la lettera recitata dagli operai africani della Masseria Boncuri di Nardò, costretti ai turni di lavoro più massacranti, per racimolare una paga irrisoria: da mesi, ormai, tutti i manovali stranieri sono in rivolta, con il risultato di non percepire più alcuno stipendio. Un doveroso omaggio va a Uccio Aloisi cui è dedicato l'intero concerto, cantore di Cutrofiano, ultimo dei grandi maestri della tradizione salentina, scomparso a 82 anni lo scorso novembre. Una delle dieci sezioni da tre brani ciascuna è interamente dedicata all'artista.

La serata entra finalmente nel vivo, con l'entrata in scena degli oltre trenta musicisti che occupano l'intero palco. Gli esponenti della musica straniera si trasformano per una notte in Salentini coriacei, assorbendo tutta la cultura dell'entroterra leccese. E' così che Joji Hirota & The Taiko Drummers, giapponesi abili virtuosi delle percussioni, il maliano maestro della kora Ballakè Sissoko, Justin Adams & Juldeh Camara e il polistrumentista turco Mercan Dedè si intendono a meraviglia con i musicisti nati e cresciuti nella provincia di Lecce. La mancata partecipazione dei Chieftains, gruppo folk irlandese e atteso piatto

forte della serata, passa in secondo piano di fronte allo spettacolo allestito dal nipote del secondo presidente della Repubblica, con l'ausilio del violinista e tamburellista Mauro Durante. Splendidi i percussionisti e i tamburellisti (Antonio Marra e Alessandro Monteduro su tutti, da anni nel cast della Notte della Taranta), che fanno da sfondo alle voci dei protagonisti e delle protagoniste della serata. Guido "Cavallo" Giagnotti, Enza Pagliara, Anna Cinzia Villani, Alessia Tondo, Antonio Amato, Emanuele Licci con il suo bouzouki, Antonio Castrignanò, Ninfa Giannuzzi: ciascuno di loro, accompagnato dall'immane tamburello, ha il proprio momento di gloria nel corso della serata. Un boato accoglie i Sud Sound System, beniamini di casa e artisti di punta del reggae italiano, quando alle 2.30 sbucano sul palco. Scagliata una feroce critica contro la diossina rilasciata nell'ambiente dall'Ilva, stabilimento siderurgico di Taranto, e contro la costruzione di un porto nella zona di Porto Miggiano ("Salento non fa rima con cemento"), i tre salentini si scatenano a suon di pizzica, facendo scatenare ancor di più l'ormai stremata folla.

Una serata fatta di musica, ma anche di danze. Sul palco, infatti, si alternano a intervalli ripetuti giovani ballerine di pizzica, che, fin dalle origini, è una sensuale danza di corteggiamento. C'è spazio anche per un danzatore rotante, appartenente ai Sufi dervisci, e per i danzatori di origine rom della danza delle spade, tradizione tramandata da secoli all'interno della stessa famiglia.

Unica nota negativa di una serata altresì perfetta è l'inciviltà di una parte della folla: bottiglie abbandonate, cartacce, fiasche di vino rotte: il prato dell'ex convento degli Agostiniani sembra una discarica a cielo aperto, complice una percentuale degli spettatori accorsa esclusivamente per gli eccessi che il festival comporta.

Ludovico Einaudi ha ideato per l'occasione una Sinfonia perfetta, un flusso unico di canzoni che emozionano e esaltano fino alle prime ore dell'alba, in un mix tra arrangiamenti elettronici, che affondano, però, le radici nella tradizione musicale salentina. Sulle note della grica Kali Nifta e di Santu Paulu l'orchestra saluta il pubblico festante, dando appuntamento all'anno prossimo, per una nuova, emozionante, edizione della Notte della Taranta.

Bibliografia

AA.VV.

1997 *Musica, rito e aspetti terapeutici nella cultura mediterranea*, Genova, Erga.

1999 *Tarantismo, trance, possessione, musica*, Nardò (LE), Besa.

1999 *Quarant'anni dopo De Martino: atti del convegno internazionale di studi sul tarantismo: Galatina, 24-25 ottobre 1998*, Nardò (LE), Besa.

2000 *Transe Guarigione Mito: Antropologia e storia del Tarantismo*, Nardò (LE), Besa.

2001 *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Lecce, Aramirè.

2003 *Patrie elettive. I segni dell'appartenenza*, Torino, Bollati Boringhieri.

ADRIANO A.

1932 *Carmi, Tradizioni, Pregiudizi nella medicina popolare calabrese. Spunti folkloristici*, Cosenza, A. Pranno.

APOLITO P.

1990 *Tarantismo, identità locale, postmodernità*, Milano, Feltrinelli.

ARDILLO C.

1999 *Tarantismo, tarantella, etnorap; metamorfosi e sintecrismi nella cultura del salento*, Castrignano dei greci, Amaltea.

BAGLIVI G.

1704 *De anatome morsu et effectibus tarantulae*, in *Opera omnia medico-practica et anatomica*, Dissertatio VI, Lione e Parigi.

1754 *Dissertatio de anatome, morsu et effectibus tarantulae*, in *Opera omnia*, Venezia.

BARBATIC.

1978 *Profondo Sud, viaggio nei luoghi di Ernesto de Martino, a vent'anni da "sud e magia"*, Milano, Feltrinelli.

BONATO L.

2006 *Tutti in festa: antropologia della cerimonialità*, Milano, FrancoAngeli.

BROWN T.

1658 *Pseudodoxia Epidemica: or enquiries into very many received tenents, and commonly presumed truth*, Londra.

BURZIO M.

1998 *Vodoun: riti e misteri d'Africa*, Milano, Rusconi.

CANOVACCI M.

1995 *Sincretismi. Una esplorazione sulle ibridazioni culturali*, Genova, Costa & Nolan.

CAPUTO N.

1741 *De tarantulae anatome, et morsu opusculum historico-mechanicum in quo nonnullae demonstrantur insecti particulae ab aliis non adhuc inventae. Opera, et studio D. Nicolai Caputi ... Accessit ejusdem auctoris dissertatio de usu delphini arvensis in februm intermittantium recidivis*, typis Dominici Viverito, Lecce.

CARLI G.

1786 *Delle Opere del Signor Commendatore Don Gianrinaldo Conte Carli*, vol. XIV, Milano.

CASTELLANO G.

2006 *Il tarantismo oggi*, saggio del 19 Aprile in www.sguardomobile.it

CHIRIATTI L.

1995 *Morso d'amore. Viaggio nel tarantismo salentino*, Lecce, Capone.

CIRESE A. M.

1971 *Aspetti della ritualita' magica e religiosa nel tarantino*, Lacaia, Mandria.

1999 *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo.

COLAZZO S.

1994 *Intervista sul tarantismo*, Castrignano, Amaltea.

DE GIORGI P.

1999 *Tarantismo e rinascita. I riti musicali e coreutica della pizzica e della tarantella*, Lecce, Argo.

2005 *Pizzica e tarantismo. La carne del mito dall'etnomusicologia all'estetica musicale*, Galatina, Santoro.

DE MARRA G.

1362 *Sertum papale de venenis*.

DE MARTINO E.

1958 *Intorno al tarantolismo pugliese* in *Studi e materiali di storia delle religioni*, XIX, 2: 243- 248.

1960 *La taranta* (sopratitolo: si liberano ballando dal cattivo passato), l'Espresso mese, I, 1, maggio: 58 – 65 e 111- 114.

1961 *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore.

2008 *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringheri (ed. orig. 1958).

DE MASI C.

2001 *Il Tarantismo tra rito, mito e malattia*, Padova, Cleup.

DE MASI MARCHIALI COLOMBO

2004 *Tarantism: a phenomenon at the border between rite and psychopathology*, *Giornale italiano di psicopatologia* n° 10.

DE RAHO F.

1994 *Il tarantolismo nella superstizione e nella scienza*, Roma, Sensibili alle foglie.

DE RENZI S.

1832 *Osservazioni sul Tarantismo in Puglia*, in "Resoconti accad. med. chirurg. napolit."

DEREN M.

1969 *I cavalieri divini del Vudu*, Milano, Il saggiatore.

DI DONATO R

1990 *La contraddizione felice? Ernesto De Martino e gli altri*, Pisa, ETS editrice.

DI LECCE G.

1992 *La danza scherma salentina*, in "Lares", a. LVIII, n. 1, Firenze, Olschki.

1994 *La danza della piccola taranta. Cronache da Galatina 1903- 1993*, Roma, Sensibili alle foglie.

ELIADE M.

1988 *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni mediterranee, Roma.

1994 *Enciclopedia delle religioni, vol. II, Il rito ,oggetti, atti, cerimonie*, Milano, Marzorati.

ETTORRE G.

1921 *Questioni d'onore*, Milano, Hoepli.

FABIETTI U. & REMOTTI F.

1997 *Dizionario di Antropologia*, Zanichelli, Bologna.

FERRARI DE NIGRIS D.

1997 *Musica, rito e aspetti terapeutici nella cultura mediterranea*, Genova, Erga.

GALLINI C.

1967 *I rituali dell'argia*, Padova, Cedam.

GALLINI C. & MASSENZIO M.

1997 *Ernesto de Martino nella cultura europea*, Napoli, Liguori Editore.

GALLINI, PINNA, GILARDI,

1999 *I viaggi nel sud di Ernesto de Martino*, Torino, Bollati Boringhieri.

GORE, MRS.

1837 *La Tarantata* in «*Tales for the grave and the gay*» vol. II Parigi.

1838 *Cure of Tarantula* in «*The musical world, a weekly record of musical science, literature and intelligence*» n. CII February.

GRIMALDI P. (a cura di),

2001 *Le spade della vita e della morte: danze armate in Piemonte*, Torino, Omega Edizioni.

JEANMAIRE H.

1972 *Dioniso: religione e cultura in Grecia*, Torino, Einaudi.

JERVIS G.

1960 *Considerazioni neuropsichiatriche sul Tarantismo*, Milano, Il Saggiatore.

KAKAR S.

1997 *Sciamani, mistici, dottori*, Milano, Nuova pratiche editrice.

KATNER W.

2002 *L'enigma del tarantismo. La malattia del ballo*, Nardò (LE) Besa.

KIRCHER A.

1641 *Magnes sive de arte magnetica libri tres*, Roma, ex Typographia Ludovici Grignani.

LAMANNA A.

2002 *Ragnatele*, Roma, Adnkronos libri.

LANTERNARI V.

1997 *Antropologia religiosa: Etnologia, Storia, Folklore*, Bari, Ed. Dedalo.

LAPASSADE G.

1980 *Saggio sulla transe*, Milano, Feltrinelli.

1993 *Stati modificati e transe*, Roma, Sensibili alle foglie.

1994 *Intervista sul tarantismo*, Madonna Oriente, Maglie.

LEONARDO DA VINCI

1952 *Scritti letterari*, A. Marinoni (a cura di), Milano, Rizzoli.

LEWIS I. M.

1971 *Le religioni estatiche. Studio antropologico sulla possessione spiritica e sullo sciamanismo*, Roma, Ubaldini.

1993 *Possessione, stregoneria, sciamanismo: contesti religiosi nelle società tradizionali*, Napoli, Liguori.

MARANGIO P.

2006 *Il Tarantismo: esorcismo musicale*, Roma, Vertici Network.

MATTIOLI P. A.

1554 *Commentarii in sex libros Pedacii Discoridis Anazarbei de Medica*, Venezia.

MELCHIONI E.

1999 *Zingari, San Rocco, pizzica scherma*, Levante artigraf., Presicce.

METRAUX A.

1971 *Il vodu haitiano*, Torino, Einaudi.

MINA G.

2000 *Il morso della differenza. Antologia del dibattito sul tarantismo fra il XIV e il XVI secolo*, Nardò (LE), Besa.

MINA G. & TORSSELLO S.

2004 *La tela infinita. Bibliografia degli studi sul tarantismo mediterraneo, 1945-2004*, Nardò (LE), Besa.

MITCHELL J. C.

1956 *The Kalela Dance. Aspects of social relationship among Urban Africans in Northern Rhodesia*, Manchester, Manchester University Press.

MORA G.

1998 *Il male pugliese - etnopsichiatria storica del tarantismo*, Nardò (LE), Besa.

MORE G.

1963 *An Historical and Sociopsychiatric Appraisal of Tarantism and its Importance in the Tradition of Psychotherapy of Mental Disorders*.

MORINO A.

2006 *Rosso taranta*, Palermo, Sellerio.

MULLER KLAUS E.

2001 *Sciamanismo: guaritori, spiriti, rituali*, Torino, Bollati Boringhieri.

NACCI A.

2001 *Tarantismo e neotarantismo*, Nardò (LE), Besa.

2004 *Neotarantismo*, Roma, Nuovi equilibri.

NASELLI C.

1953 *Studi di folklore: drammatica popolare, culto degli alberi, tarantella, empanadilla*, Catania, Editore G. Crisafulli.

NASSETTI R.

1988 *Magia vaudou: magia nera africana e haitiana, i rituali, gli zombi*, Roma, Edizioni mediterranee.

OESTERREICH T. K.

1930 *Possession, Demoniacal and Other, among Primitive Races, in Antiquity, the Middle Ages and Modern Times*, London, Routledge.

PEPE R.

2001 *Basi zoologiche- naturalistiche del Tarantismo nel Salento*, Lecce.

PIZZA G.

1996 *Sulla "possessione europea"* in «AM. Rivista della società italiana di antropologia medica», 1-2.

1999 *Tarantismi oggi: un panorama critico sulle letterature contemporanee del tarantismo (1994-1999)*, in «AM, Rivista della Società Italiana di Antropologia Medica», 7-8.

2005 *Antropologia medica. saperi, pratiche e politiche del corpo*, Roma, Carocci.

REMOTTI F.

2009 *Noi, primitivi. Lo specchio dell'antropologia*, Torino, Bollati Boringheri.

REVERT E.

2001 *Stregoni, zombi e vodu: pratiche magiche nelle Antille*, Milano, Liutprand.

ROSSI A.

1970 *Lettere da una tarantata*, Bari, De Donato.

ROUGET G.

1986 *La musica e la trance: i rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Torino, Einaudi.

SACHS C.

1994 *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore.

SCHNEIDER M.

1960 *Sociologie et mythologie musicales*, in «Ethnomusicologie II. Colloque international tenu a Wégimont du 15 au 21 septembre 1956», Liege.

1999 *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicologico etnografico y arqueologico sobre los ritos medicinales*, Barcellona 1948, ristampa ed. Argo.

SERAO F.

1742 *Della tarantola o sia falangio di Puglia: lezioni accademiche*, Napoli, Liguori.

SIGERIST H. E.

1999 *Breve storia del tarantismo*, Nardò (LE), Besa.

SIGNORELLI A.

1986 *Lo storico etnografo. Ernesto de Martino nella ricerca sul campo* in «La Ricerca Folklorica», 13.

TARANTINO L.

2002 *La notte dei tamburi e dei coltelli*, Nardò (LE), Besa.

TURCHINI A.

1987 *Morso, morbo, morte: la tarantola, fra cultura medica e terapia popolare*, Milano, Franco Angeli.

VALLONE G.

2004 *Le donne guaritrici nella terra del rimorso. Dal ballo risanatore allo sputo medicinale*, Lecce, Congedo Editore.

VAN GENNEP A.

2006 *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri.

VAZEILLES D.

1993 *Gli sciamani e i loro poteri: persistenza e diffusione dello sciamanismo*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline.

ZUCCHINI M.

1970 *Le cattedre ambulanti di agricoltura*, Roma, Volpe Editore

Documentazione video

- Diego Carpitella, *La meloterapia del tarantismo*, 1960, 16 mm, b/n, 14'.
- Gianfranco Mingozi, *Le tarantate: la vedova bianca*, 1961, 35 mm, b/n, 8'.
- Gianfranco Mingozi, *La Taranta*, (1962), documentario girato a Nardò e a Galatina sotto la consulenza di Ernesto De Martino, testi di Salvatore Quasimodo.
- Giuseppe Ferrara, *Il ballo delle vedove*, 1962, 16 mm, b/n, 11'.
- L. Di Gianni, *Il male di San Donato*, 1965, 10'.
- Gianfranco Mingozi, *Ritorno alla terra del rimorso*, 1978, 16 mm, col., 55'.
- A. Miscuglio, Rony Daopoulos, A.M. Belmonti, *Morso d'amore. Viaggio attraverso il tarantismo pugliese*, 1981, video col. 55'.
- Luigi Santoro, *Viaggio a Galatina*, 1990, video col. 40'.
- Gabriella Rosaleva, *La sposa di San Paolo*, 1990, 88'.
- E. Winspeare, *San Paolo e la tarantola*, 1991, 16 mm, 35'.
- R. Koplín, *Der tanz der oleine spinne – Die apulische tarantella*, 1992, 60'.
- Folco Quilici, *Ritmo ed estasi*, 1993, 30'.
- Fernando Bevilacqua, *Bit- stretti nello spazio senza tempo*, 1995.
- E. Winspeare, *Pizzicata*, film, 1996, 95'.
- E. Winspeare, *Sangue vivo*, film, 2000, 91'.
- P. Pisanelli *Il sibilo lungo della taranta*, documentario.
- Piero Cannizzaro, *La notte della taranta e dintorni*, 2001, 51'.
- Piero Cannizzaro, *Salento, terra di pietre e di tarante*, 2002, 26'.
- Fabio Frisenda, *La tarantata*, 2003, 23'.
- Giuliano Capani, *Un ritmo per l'anima. Tarantismo e terapie naturali*, 2004, 43'.
- Annamaria Gallone, *Amavete*, film, 2006.

Documentazione audio

Mini LP (33/17) allegato a Ernesto De Martino, *La terra del rimorso*, il Saggiatore, 1961, commenti di E. de Martino e Diego Carpitella.

2 CD allegati a Maurizio Agamennone (a cura di), *Musiche tradizionali del Salento*. Le raccolte 48 e 53 di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1959,1960), Il Saggiatore, 2005.

Mini LP (33/17) allegato a Clara Gallini, *I rituali dell' Argia*, Cedam, Padova, 1967.

Musiche e canti popolari del Salento, vol. I e II, a cura di Brizio Montinaro, LP Albatros, 1977-78.

Le tradizioni musicali nel Gargano, vol. 1 e 2, a cura di Salvatore Villani, 2 CD, Nota, 1997.

CD allegato a Luigi Stifani, *Io al santo ci credo*. Diario di un musico delle tarantate, Lequile, Aramirè-Istituto Ernesto De Martino, 2000.

CD allegato a Mighali Giuseppe, *Zimba. Voci suoni e ritmi di Aradeo*, Calimera, Kurumuny Libri, 2004, a cura di Luigi Chiriatti, Maurizio Nocera, Sergio Torsello.

CD allegato a Fernando Giannini, *Tre violini. Inediti del tarantismo*, Calimera, Kurumuny Libri, 2002.

Pizzica taranta. Le tradizioni musicali in Puglia, vol. 3, a cura di Giuseppe Michele Gala, CD, La Taranta, 2003 (registrazioni comprese fra il 1980 e il 2001).

Sitografia

www.amalteaonline.com

www.aramire.it

www.besaeditrice.it

www.canzonieregrecanicosalentino.net

www.castrignanodeigreci.it/lanottedellataranta/

www.ernestodemartino.it

www.folkloreargano.com

www.iltamburello.it

www.macaria.it

www.pizzicata.it

www.pizzicapizzica.it

www.pugliafedefolklore.it

www.studioantropologico.it/public/ernesto

www.suonidalmediterraneo.it

www.taranta.it

www.tarantate.com

www.tarantularubra.it

www.trovasalento.it/musica/tarantismo

www.pizzica.altervista.org

www.lanottedellataranta.it

www.ilcorallo1.com

www.ilcalameo.com

www.archiviosonoro.org/puglia/

www.ilsuonodelsalento.it

www.salentu.com

www.pizzicasalentina.com

www.araknemediterranea.com

www.salentonline.it

www.nelsalento.com

www.turismopugliaesalento.com

www.salentoeventicommunication.it

www.salentolive.com

Ringraziamenti

Vorrei anzitutto ringraziare il Professor Natale Spineto per aver accolto con entusiasmo l'idea basilare di questa tesi e la Dott.ssa Annamaria Fantauzzi per avermi seguito durante questo percorso di ricerca.

Mia nonna, Lisa, che ha fatto nascere in me interesse per il fenomeno del tarantismo attraverso i suoi innumerevoli racconti; la mia famiglia che mi ha seguita ed appoggiata in ogni momento e, in particolare, mio figlio Gioele che mi ha incentivato a concludere i miei studi. Inoltre un sentito ringraziamento va al Duo Brio-Prodon per la consulenza in ambito musicale e alle svariate associazioni culturali del territorio salentino, per avermi fornito non pochi spunti riguardanti il *revival* e la neopizzica. Ringrazio anche la mia insegnante di danze del sud, Antonella che mi ha aiutata a comprendere a fondo le dinamiche che soggiacciono alla '*pizzica pizzica*', ad approfondirne la tecnica e a riavvicinarmi a questa mia passione. La mia riconoscenza va inoltre a tutti coloro che hanno compilato i questionari per le interviste.

Un ringraziamento anche a mio marito Giulio che, pazientemente, ha seguito i corsi di danza insieme a me e che mi ha sostenuta molto durante la compilazione della tesi.