**UNIVERSITÀ DEL SALENTO**

**DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI**

**CORSO DI ETNOMUSICOLOGIA**

**prof. Gianfranco Salvatore**

**QUESTIONI D’AMORE:**

**TARANTISMO E TEMI LIRICI**

**NEI CANTI TRADIZIONALI DI TERRA D’OTRANTO**

Questa dispensa costituisce parte di un lavoro di ricerca tuttora in corso.

Viene distribuita **per solo uso di studio, al fine del superamento dell’esame**.

N.B.: note e bibliografia sono ancora incomplete

© Gianfranco Salvatore 2019

DISPENSA AD USO ESCLUSIVO DEGLI STUDENTI

TESTO *in progress*

**VERSIONE 1.2**

È SEVERAMENTE VIETATA OGNI CITAZIONE O UTILIZZAZIONE

ESTRANEA ALLA PREPARAZIONE DEL CORSO IN OGGETTO

*sommario:*

(1) MELODIE, TESTI, FORMULE E TEMI LIRICI

(2) L’IDEOLOGIA MELANCONICA

(3) L’IDEOLOGIA EROTICA E DEMONICA

(4) L’AMOR DEMONICO CHE MORDE E PUNGE

(5) LE CREDENZE POPOLARI NEI CANTI

**1**

**MELODIE, TESTI, FORMULE E TEMI LIRICI**

**1.1 Temi, toni e peculiarità dei canti d’amore in Terra d’Otranto**

Fra i principali temi lirici del canto tradizionale di Terra d’Otranto[[1]](#footnote-1) alcuni si impongono per diffusione e frequenza: l’importanza del “primo amore”, la delusione quando lo si perde; l’innamoramento come “segno” magico che viene impresso dallo sguardo; il prestigio e la bellezza del “saper fare l’amore”; l’amore come malattia inguaribile, o l’amore come legame, catena, galera. Alcuni temi appartengono alla lirica universale, altri mostrano una forte originalità locale, e più d’uno sembra scaturito dallo stesso universo simbolico in cui si culla il tarantismo.

Di alcuni fra i temi citati, si può rintracciare l’antichità. All’origine delle letterature europee l’amore come ferita, catena, prigione, follia, costituisce un motivo trobadorico[[2]](#footnote-2), e alcuni di questi motivi risalgono addirittura ad Ovidio[[3]](#footnote-3), modello e ispirazione per molti trovatori. Nel Salento, sul tema della catena, si costruiscono ritornelli sorprendentemente allegri, come «Auelì uelì uelà, / l’amore è ’na catena / nu se pote scatenà», un distico tradizionale tra i più noti[[4]](#footnote-4); una sua variante, «Na voilì e na voilà / e do’ cori ’ncatinati / nu’ se ponnu scatinà», è stata addirittura raccolta a Lecce come canto nuziale[[5]](#footnote-5). Molto più dolente è invece un’altra idea di legame, espressa nell’immagine dell’essere inviluppato o cucito: suo strumento metaforico è il filo di seta. Tra i canti raccolti da Irene Malecore nei dintorni di Lecce uno fa: «Li carni mei cusùti culla sita / cùsili bella ci [ché] li sai cusire»[[6]](#footnote-6). Tra le rilevazioni più recenti, una *Pizzica pizzica a Santu Paulu* registrata a Nardò il 21 agosto 1981 (Tommaso Nardò, canto e tamburello; Cd “Ethnica 23”) si conclude con i seguenti versi: «E cu lu piettu tua mi ’mbrogghiu [mi avvolgo] e dogghiu [dolgo]/ cu ’nu lazzu ti seta ca mi ’nturtiju». E già da questi primi esempi si vede come il genere delle pizziche, nel modo in cui tratta motivi presenti anche altrove, sappia riempirli di un considerevole potenziale drammatico e immaginifico.

La prigionia dell’amore e l’immagine del filo di seta trovano combinazione anche in un vero e proprio sviluppo narrativo, documentato in varie pizziche rilevate in epoche diverse a Lecce e in altre località del Salento, a volte sotto il titolo di *Domenica matina*[[7]](#footnote-7). Il soggetto riguarda l’amore tra due ragazzi: un “caruso” si innamora di una “carusa” andando alla messa; gli dicono di cercarla al ballo e la trova là che balla; seguono baci, criticati da un amico del ragazzo perché porteranno alla schiavitù del matrimonio; il ragazzo ribatte che per amore è disposto a sopportare questa «galera a vita»[[8]](#footnote-8), e a farsi cucire le proprie carni con la seta[[9]](#footnote-9). Se l’idea dell’amore come prigionia (sempre nel solco metaforico della costrizione come proiezione negativa del legame amoroso) rappresenta un tema quasi universale, questo della cucitura sembrerebbe originale del Salento. La peculiarità locale viene ulteriormente sviluppata nelle strofe conclusive di una versione più estesa dello stesso canto, dove, a partire dalla metafora (già riscontrata) dell’essere “cucito nelle proprie carni” dall’innamorata, viene introdotta l’immagine del ferirsi con l’ago: «…li carni mia cusuti cu la sita// cùsili beddha mia ca sai cusire / cusili a ritipuntu [o “arretu puntu”: a punta] di camisa»[[10]](#footnote-10). Le varianti più volte registrate, sulla base di rilevazioni sul campo, dal Canzoniere Grecanico Salentino contengono un ulteriore e più raro distico: «Lu primu puntu ca uesi mintire [mettere] / l’agu si spezza e la firita pare»[[11]](#footnote-11). Anche in questo caso siamo di fronte alla variante locale di un tema universale, quello della ferita d’amore; qui però inferta con un ago da cucito, distinguendosi per originalità di immagini e toni nel panorama lirico meridionale[[12]](#footnote-12). Nel Salento l’ago è puntura, il suo filo è legame.

Ampia e diffusa è la consapevolezza di quanto ci sia da soffrire a innamorarsi: eppure torna ossessivamente, nei canti e nelle pizziche di Terra d’Otranto, l’importanza del “primo amore”. È molto nota una quartina tratta dalla versione di *Pizzicarella* immortalata negli anni Settanta dalla Simpatichina (Niceta Petrachi; Cd “Musiche e canti popolari del Salento” vol. 1): «Amore ce m’hai fattu fare / de quindici anni m’hai fatta ’mpazzire. / De quindici anni m’hai fatta ’mpazzire / de madre e padre m’hai fatta scerrare [scordare]». Follia, oblio ne sono i sintomi “patologici”. Un canto “alla stisa” (cioè polivocale, secondo una tecnica di tradizione contadina), registrato a Martano da Alan Lomax e Diego Carpitella nel 1954, ha lo stesso distico iniziale sull’innamoramento a quindici anni e la conseguente follia, ma prosegue esponendo altri sintomi (inappetenza, insonnia) ed elencando una serie di maledizioni e malanni augurati a chi fu responsabile della separazione dal primo amore[[13]](#footnote-13). Ne esiste però una versione tarantina, che inizia sempre con lo stesso distico cantato dalla Simpatichina in *Pizzicarella*, ma si distingue per la struttura dialogica condita di sintomi più comunemente emotivi, come sospiri e pianti: «“Amor’amore cé m’è fatte fare / a quénnece anne m’è fatte ’mbazzire / a quénnece anne m’è fatte ’nnammurare”. / “Amor’amore no te ne pentire / l’amore jé fatte de chiante e de suspire / tu suspire va a lu bbéne mie amate. / L’amore mie jé probie ’nu truménde [tormento] / ’u prim’amore ’u tegne sémb’a mménde”»[[14]](#footnote-14). Nei dintorni di Lecce il primo amore produce invece una ferita che non si rimarginerà: «’na piaga ’n pettu me vosti lassare / lu medicu ne vosi dumannare / lu medicu me disse “Nu’ poi sanare / questa è la piaga te lu prima ’more”»[[15]](#footnote-15). La dolorosa lesione si subisce appena scatta l’innamoramento a prima vista, come recita un canto femminile raccolto a Surbo: «Te l’ura ci te iddi [dal momento in cui ti vidi] me ’mpiagasti»[[16]](#footnote-16).

Nel dramma di un primo amore precoce e contrastato, il canto salentino insiste dunque sui sintomi: è uno tra i suoi molti motivi di originalità. Di per sé il tema del primo amore è infatti diffuso anche altrove, nel Meridione italiano, ma senza questa pregnanza sintomatica, e anzi con tormenti meno espliciti. A Napoli si cantava: «Cossì è ’na nenna quanno sse mmarita / Sempe penza a lu primmo ’nnammorato»[[17]](#footnote-17). E a Spinoso, in provincia di Cosenza: «Tre cose nu’ nsi ponno abbandunare, / La patria, l’ammicizia e ’u primmo ammore. / La patria e l’ammicizia s’abbandona, / Lu primmo ammore nu’ nsi lascia mai»[[18]](#footnote-18). D’altronde, a differenza del Salento, nella Puglia settentrionale si canticchia allegramente (in una strofa che negli anni Settanta trovò vari interpreti nella *popular music* nazionale): «Quant’è bello lu primm’ammore, / lu secondo è cchiù bello ancor’».

Una seconda peculiarità dello sviluppo del tema nell’area salentina (in vari canti rilevati a Lecce e Arnesano[[19]](#footnote-19)) sta nella sua associazione a dettagli più propriamente narrativi, e di palese afflato simbolico. Qui l’innamorato pianta un alberello nel suo giardino, e lo chiama “Primu Amore” o “primamore»[[20]](#footnote-20). Nella versione di Arnesano, ancora presente a Surbo una cinquantina d’anni fa, l’alberello fa un fiore profumato: ma sarà qualcun altro a coglierne i benefici[[21]](#footnote-21); lo stesso accade nella lunga variante leccese, dove altri si godranno anche la vigna e le erbe aromatiche[[22]](#footnote-22). Queste ultime possiedono una particolare valenza nella lirica salentina, come vedremo[[23]](#footnote-23), e ciò costituisce un’ulteriore peculiarità. Ma altrettanto originale è la condivisione del tema del primo amore da parte di un brano come *Pizzicarella*, esaltazione della grazia femminile nel ballo attraverso l’epitome di una fanciulla che trae il suo soprannome dall’immaginario del tarantismo: dal punto di vista maschile è questa felice predisposizione al ballo, questa grazia di movimenti, che fa innamorare. Riscontreremo la latenza di questo immaginario nei contesti romantici durante tutto il nostro studio.

In Terra d’Otranto il modo in cui temi genericamente meridionali, o addirittura universali, vengono localmente affrontati, appare originale anche per un certo approccio di stile. È stato osservato che il tono generale della lirica salentina si distinguerebbe in modo precipuo da quello di altre regioni italiane. Irene Malecore ha ad esempio rilevato che qui «la manifestazione dell’amore ha toni di una profondità e di una sensibilità che invano si cercherebbero nella poesia toscana tutta gentilezza e levità e che pur non raggiungono la passionalità e l’abbandono dei canti napoletani»[[24]](#footnote-24). Mi sembra inoltre che in questa peculiare delicatezza nei toni (quanto meno nel Salento leccese: la lirica tarantina tende ad essere più salace, e talvolta sarcastica), le metafore, in particolare, siano adoperate come un potente strumento stilistico, in grado di esprimere grande tenerezza. Gli amanti sono rappresentati da immagini di carattere vegetale o animale, ispirate alla grazia e alla sensualità, in un fragrante sentimento di empatia con la natura, di cui gli innamorati e lo stesso amore fanno parte. Vengono sottolineati l’incanto e la fragilità della coppia fusa e rapita nella propria passione, la vulnerabilità (nel rischio del “cadere” e del “rompersi”) che spinge a un ininterrotto abbraccio, il timore che l’invidia e le malelingue possano incrinare la felicità dell’innamoramento.

Di questo mondo amoroso il canto non è solo celebrazione, ma parte integrante. In questa sfera esso svolge funzioni rilevantissime e inderogabili, che vanno al di là di quelle tradizionalmente associate a generi come le serenate o le mattinate. In qualsiasi momento il cantare può farsi riflessivo, autoreferenziale: il testo cantato si esprime sul canto stesso, ne esplica le valenze sociali e rituali, e in particolare il suo rapporto con l’innamoramento e l’amore. Rapporto estremamente diversificato e molteplice, che si articola su vari livelli. Il canto funziona sia come *induttore* che come *segnale* dell’innamoramento: lo provoca, lo favorisce, ma ne viene anche suscitato, lo sottolinea. Inoltre, è apportatore di bellezza. Nel repertorio tarantino, all’occorrenza, si trasforma in strumento di autoaffermazione e di rivalsa, capace di “far scoppiare il cuore ai vecchi amanti”[[25]](#footnote-25). Perché il canto ha *potere*: realizza obiettivi altrimenti perseguibili solo attraverso la magia e la stregoneria. A Taranto anche la rilevanza cerimoniale del canto, nel rituale dell’innamoramento,è posta in evidenza in versi come «Amore s’accumènze cu’ sciuech’ [con giochi] e cante»[[26]](#footnote-26), e il suo potere di infondere bellezza emerge in un distico come «Tu sì bédde, tu sì ffine / quanne cand’a sturnellate»[[27]](#footnote-27). Assieme alla grazia nel ballo, il canto sovrintende a quel gioco di fascinazione che conduce all’innamoramento.

Viene infine celebrata l’arte del saper fare l’amore, che porta prestigio e bellezza: bello è l’amore, bello è chi sa far l’amore. La gioiosa e vitalistica affermazione formulare costituisce spesso un ritornello che va a spezzare la struttura altrimenti monostrofica di alcune fra le prime pizziche registrate fonograficamente sul campo. Tra i temi amorosi che nelle pizziche si trovano interpolati, questo spicca per la sua schiettezza: la sensualità dell’amore carnale viene presentata come qualcosa di bello, è un valore condiviso, anche se a volte difficile da conquistare, da far durare, da far accettare.

Raramente però, nelle registrazioni sul campo effettuate nel corso del Novecento, questi temi compongono un percorso uniforme e coeso: nelle pizziche, in particolare, essi si trovano infatti alternati o mescolati a motivi “tarantistici”. È questa mescolanza che ci colpisce: dovremo indagarla sia nella sua evoluzione storica, sia nei suoi fondamenti formali e strutturali, sia nelle eventuali funzioni che possono esserle delegate. Distaccandoci dalla radicata opinione di chi sottovaluta la pregnanza dei testi nei canti lirici (non narrativi)[[28]](#footnote-28), proveremo a considerare queste mescolanze nel loro potenziale comunicativo e significante.

**1.2 La forma musicale e il trattamento dei testi**

Il genere lirico, nella sua forma monostrofica, è il più diffuso nel canto popolare del meridione italiano. Già a fine Ottocento Costantino Nigra distingueva la produzione dell’Italia “inferiore” (il centro-sud) da quella “superiore” in quanto di tono e contenuto lirico, di impronta soggettiva e prevalentemente amorosa, caratterizzata dallo strambotto a versi piani e a strofa unica («di quattro, sei, otto, dieci o più versi»); e ne presumeva l’origine dal canto alterno, o “amebeo”, in cui intervergono a cantare più voci, a botta e risposta[[29]](#footnote-29).

Anche nel Salento, tra i generi di canto, quello lirico-monostrofico «è il più ricco, e […] abbraccia anzitutto i canti d’amore nelle varie forme di stornelli, strambotti, dispetti, serenate, mattinate, brindisi, ma anche le ninne-nanne, le filastrocche, le canzonette»[[30]](#footnote-30). Tutti questi generi si prestano, nei testi verbali, a “montaggi” estemporanei ed eterogenei, che nella pratica di canto salentina sono particolarmente frequenti e diffusi, e differenziano molto le esecuzioni l’una dall’altra. A tal proposito, è bene ricordare che la variabilità nel testo di un canto non costituisce di per sé un’eccezione, ma caratterizza la nozione di “canzone” nel contesto tradizionale. Ad esempio Tullia Magrini ha distinto le “canzoni” vere e proprie, in quanto unità poetico-musicali compiute, dal canto come “azione sonora” di carattere creativo e intesa ad attuare e rinnovare costantemente una modalità espressiva di un gruppo sociale o di un territorio, in quella che forse potremmo definire come la differenza tra un “oggetto” e un “progetto”. Ma la stessa Magrini avvisa che perfino la riproposta fedele di “canzoni” compiute è soggetta a processi trasformativi, che possono produrre «nuovi accoppiamenti testo-musica» e perfino «smembrarsi» nella «creazione di nuovi oggetti». L’esistenza di queste varianti (a volta radicali) testimonia sia le dinamiche dei «processi di diffusione e trasformazione» che l’individualità degli interpreti, e costituisce l’esito di pratiche del tutto normali in tradizioni di natura orale[[31]](#footnote-31).

A maggior ragione, quando si tratta di pratiche di canto più libere e “progettuali”, quel che ne risulta sono realizzazioni sempre rinnovate, i cui “prodotti” sono per natura instabili ed effimeri, anche perché spesso associati a specifiche occasioni esecutive (la Magrini cita tra i possibili esempi la serenata, la gara di canto, o determinati tipi di occupazioni lavorative). In questo caso «non esistono […] “canzoni” predefinite» e «l’interprete sceglie liberamente nel repertorio di versi che conosce quale sequenza elaborare nella singola azione sonora» in cui «coniuga estemporaneamente testo verbale e musica»[[32]](#footnote-32). A ciò, specie nel repertorio in endecasillabi e nelle esecuzioni vocali che accompagnano il ballo, si aggiungono «processi di frammentazione e ripetizione», e nella elaborazione anche soluzioni connesse «all’interazione fra più interpreti nell’azione esecutiva»[[33]](#footnote-33).

Questi processi, generalmente diffusi nelle forme lirico-monostrofiche, producono nel canto salentino una varietà di esecuzione e *mise en forme* estemporanea, a partire dai “frammenti” testuali occasionali e delle loro varianti, che può apparire vertiginosa. Ciò è dato anche dalla brevità delle sue unità discrete, dei suoi “nuclei”: Irene Malecore sottolinea la presenza nel Salento di una «forma di canto lirico monostrofico breve, in distici e in tetrastici» (generalmente di endecasillabi)[[34]](#footnote-34), ma a conti fatti si tratta soprattutto di distici “vaganti”. Basandosi su questi nuclei brevi, la pratica musicale produce «canti che nascono l’uno dall’altro, traggono vita dalla vita degli altri». Nei canti d’amore si attinge, «consapevolmente e inconsapevolmente, al patrimonio tradizionale», facendo sì che essi siano «sempre innovati, se non addirittura ricreati, nell’adattamento all’occasione, al momento, alla situazione»[[35]](#footnote-35). Così accade anche nelle pizziche.

Talvolta i distici “sciolti” che nelle pizziche vengono montati in sequenza trovano espansione in strofe più ampie, in base a una sofisticata economia del materiale poetico. Possiamo usare, al riguardo, la definizione coniata da Roberto Leydi di forma “telescopica”[[36]](#footnote-36): cioè una struttura che, attraverso la ripetizione degli emistichi, può assumere sviluppi più estesi. Leydi riferisce questa forma alla struttura della ballata, cioè del canto epico-lirico, di andamento narrativo, tipico dell’Italia settentrionale: ma la stessa definizione si può applicare anche al canto lirico-monostrofico di Terra d’Otranto.

Nel Salento e dintorni, la tecnica “telescopica” consente infatti di espandere un distico in una quartina e, ancora più spesso, in una sestina. Ad esempio, indicando con le lettere in tondo i versi interi e con il corsivo gli emistichi (prima metà e seconda metà del verso), un distico in forma a-b viene così sviluppato:

**a** E lu tamburieddhu miu vinne de Roma

**a** ca lu tamburieddhu miu vinne de Roma

***b1*+*b1*** e mannaggia ci lu tuzza, ca mannaggia ci lu tuzza

**b** e mannaggia a ci lu tuzza e ci lu sona

***b2*+*b2*** ma ci lu sona, ma ci lu sona

**b** e mannaggia ci lu tuzza e ci lu sona.

Così facendo, ciascuno dei versi completi del distico viene utilizzato due volte, ripetendolo integralmente (il primo consecutivamente, il secondo a distanza), mentre ciascuno dei due emistichi del secondo verso va a costituire, opportunamente ripetuto, un intero verso alternativo (rispettivamente in terza e in quinta posizione nell’esempio dato). Questa tecnica, così precisa e sofisticata, rappresenta una evidente evoluzione di quella generale instabilità del canto tradizionale, e di quello lirico-monostrofico in particolare, che è stata sottolineata da Tullia Magrini; ma localmente, nell’Italia meridionale, diventa un criterio economico per sviluppare un ampio repertorio di distici a vere e proprie strofe, con risultati più estesi che altrove.

Il trattamento strofico “telescopico”, infatti, non è esclusivo del canto di Terra d’Otranto. Lo si può confrontare, nella varietà del canto lirico-monostrofico, alla forma di stornello a tetrastico con ripetizione del verso mediano[[37]](#footnote-37); o meglio ancora col canto calabrese *alla lonnuvucchisa*[[38]](#footnote-38), dove i distici vengono espansi a terzine con il raddoppio del primo emistichio del secondo verso, raddoppiamento che va a costituire un verso mediano; e in alcuni casi più sofisticati si espande a quartina e talora a strofa di cinque versi[[39]](#footnote-39). Un ulteriore genere di canzone a ballo il cui testo si sviluppa per frammentazione e ripetizione di versi endecasillabi è la “castellana” delle Marche, sorta di saltarello meno vivace del consueto, dove ogni strofa si basa su un identico modello che a partire da due versi ne sviluppa cinque (di cui uno è ottonario e un altro quinario), fra i quali in più inserisce in ogni strofa quattro diversi versi da filastrocca[[40]](#footnote-40).

Ma in Terra d’Otranto la tecnica trova la massima efficienza, gli sviluppi più estesi e articolati, la migliore economia produttiva ed espressiva. Rispetto allo schema di sviluppo già evidenziato, si riscontra la tecnica anche in forme meno strutturate e codificate, ma proprio per questo caleidoscopiche. Si veda ad esempio la citata *Pizzica pizzica a Santu Paulu* registrata a Nardò nel 1981 (Cd “Ethnica 23”) dove distici integri, ed emistichi o interi versi attinti a essi o ad altre strofe tradizionali, si mescolano senza una precisa logica combinatoria, con frequente ricorso anche a versi o emistichi a nonsense[[41]](#footnote-41). Lo schema di “montaggio” da noi segnalato, che espande un distico a una sestina, resta comunque il più diffuso nelle pizziche.

**1.3 Sequenze, strutture, prassi esecutive e “montaggi” significativi**

Sul piano dei significati prodotti dal montaggio di temi eterocliti, che includono strofe o distici pertinenti sia al rito tarantistico, sia a contesti amorosi o d’altro genere, è importante sottolineare che tale eterogeneità caratterizza tanto le pizziche “profane” (“de core”, da ballo, da ronda, etc.) quanto quelle rituali usate un tempo nella terapia domiciliare. E qui sta un nodo cruciale della nostra riflessione sul tarantismo e sulla tradizione musicale e lirica che vi è associata.

Il principale oggetto di questo studio sono infatti i canti che, soprattutto nel repertorio delle pizziche, contengono chiare allusioni al tarantismo. In particolare, prenderemo in esame le invocazioni cantate a “Santu Paulu” in richiesta di guarigione e di grazia, i versi e le strofe riferite alla taranta, i rari ma importanti rimandi espliciti al rito in corso o ai suoi elementi concreti. In generale, dovremo trattare anche tutto quanto riguarda, nei testi dei canti, la sfera del “pizzico” e quella del ballo rituale. In queste due sfere accogliamo, per estensione, anche i richiami al ballo “profano” qualora ricorrano, come spessissimo avviene, alla semantica del “pizzico” usata in metafora (generalmente amorosa o erotica). Inoltre, nei versi dedicati alla descrizione del ballo e delle sue funzioni, vedremo spesso balzare in primo piano il cantante stesso, specie se tamburellista o maestro di ballo, che canta di sé medesimo e del suo strumento; in casi più circoscritti egli lascia emergere anche la condizione del musicista in quanto musico-terapeuta.

Tutti questi argomenti costituiscono un insieme concettuale e repertoriale, che orienta la costruzione del testo “in performance”. Prenderemo dunque in considerazione le *sequenze di canto* così come emergono dalle testimonianze registrate o, in alcuni casi, da trascrizioni. Cioè la *pratica reale* del verso cantato, di cui studieremo l’attività combinatoria nella rapsodica alternanza dei temi, con le sue ragioni e la sua logica.

Dobbiamo innanzitutto considerare cosa cantava Luigi Stifani, il famoso violinista-terapeuta dei tarantati nell’area di Nardò (a lui si riferisce più volte Ernesto de Martino in *La terra del rimorso* come il «barbiere-violinista, pur non nominandolo[[42]](#footnote-42)), durante le cure domiciliari: cioè il contenuto testuale delle pizziche eseguite nel rito. Nel 1998, in quella che è probabilmente l’ultima sua registrazione conosciuta (una versione della *Tarantata minore*), Stifani ne offrì la sintesi più stringata ed essenziale. Rileviamo un primo distico che collega il “pizzico” al ballo («Nà nà nà comu balla fijama / la pizzicau dha fore [lì fuori] mamma mia ce dulore»), ripetuto due volte, con le ripetizioni inframezzate dal classico distico «Oh Santu Paulu mia ti li tarante / pizzica li caruse menzu l’anche». A seguire, un’ammiccante quartina erotica: «Piricueculi piricueculi / cu li femmane è beddhu scechi [giocare] / ti moscianu lu iddhicu [ti mostrano l’ombelico] / n’addha cosa no ti la dicu». A conclusione, dopo la ripetizione del distico di invocazione a Santu Paulu, la menzione della sua grazia che pone fine alla terapia musicale: «Nu mi sonati chiui ca so’ guarita / la grazia mi l’ha fatta stamatina».

Se consideriamo anche le varie versioni della sua *Pizzica indiavolata* di cui disponiamo, una per ogni decennio dal 1966 al 1998, con strofe cantate all’interno di esecuzioni prevalentemente violinistiche, troviamo la medesima alternanza di temi. Spesso il distico «Addò ti pizzicò la tarantella / sotto la putia te la ’unnella» si combina con altri riguardanti la raccolta delle olive o del tabacco, quasi a contestualizzare il luogo dove le donne potevano essere pizzicate. Le versioni più estese, e dunque più vicine alla pratica reale delle lunghe sedute di terapia musicale (che assommavano a molte ore al giorno per più giorni consecutivi), sono però più eterogenee; i distici che trattano del pizzico o del rito si alternano a strofe che riguardano l’innamoramento (l’amarezza della fanciulla che per prima ha “calato gli occhi” cedendo al pretendente, la precoce esposizione all’amore di una quindicenne) e i problemi d’amore (simboleggiati dal mangiare una mela marcia, stigmatizzati nella sciatteria della sposa, o preconizzati nel metterla in guardia dal diventare come una lumaca piena di corna), oltre allo sfacciato «Piricueculi piricueculi»[[43]](#footnote-43).

Questa attività combinatoria, e l’eterogeneità di temi che ne deriva, si riscontrano dunque sia nella pizzica “profana” che in quella “rituale”: e l’una e l’altra ospitano sia i riferimenti “tarantistici” che i temi lirici fin qui descritti. Ma la cosa a prima vista sorprendente è che il *corpus* di cui disponiamo raccoglie e combina, anche all’interno di una stessa sequenza di canto, non solo i temi strettamente amorosi o erotici (variamente presenti e in svariatissime combinazioni), ma anche altri argomenti tematici. Possiamo così schematizzare i motivi principali:

(1) temi amorosi/erotici: corteggiamento, sessualità, esaltazione della bellezza e di altre tradizionali attrattive femminili, oppure espressione di rimpianto, di delusione, di sdegno;

(2) temi magico-rituali (tarantismo, pizzica a Santu Paulu, potere del tamburello e della musica);

(3) temi autoreferenziali (condizione del musicista, descrizione ed esaltazione del ballo, funzioni del tamburello);

(4) temi satirici (in particolare la derisione della vecchiaia, ma anche invettive scherzose, etc.);

(5) occasionalmente spuntano versi e distici di stile gnomico, quasi dei proverbi (alcuni esempi: «Beddha ci te mariti guarda la razza / Cu no’ cacci corna comu la cozza [la lumaca]»; «Mannaggia la ricchezza e ci la tene»; «Auelà comu lu piji lu mundu va / lu piji a sciocu e risu / a sciocu e risu se ne va»).

Nei canti compaiono frequentemente anche formule a *nonsense*, che talvolta costituiscono interi versi, prevalentemente senari o ottonari tronchi come «na ni na ni na (ni na)» e simili, spesso introducendo considerazioni di carattere sentenzioso, scherzoso o aneddotico. Essi provengono da filastrocche e tiritere quali le seguenti: «Nai, nai, nai, / comu lu piji lu mundu l’hai, / se lu piji a futti pupe [giocherellando] / a futti pupe se ne va»; «E na-nà e na-nà / maccaruni de simulà / la ricotta cu llu mele [miele] / se la magnia lu papà; / ninà, ninà, ninà, / lu fiju mie non è de qua / né de quai né fore terra, / quannu camina nu ttocca an terra»; «Nanu, nanu, nanu / cce ccappau lu sacristàno: / sciu cu ssona le campane / e li rimase lu nzartu ’mmanu» [cosa capitò al sacrestano: andò per suonare le campane e gli rimase la corda in mano][[44]](#footnote-44). Altre formule a nonsense (a volte precedute dalla sillaba «o» e simili) sono «ninnìa, ninnìa, ninnìa», «ninazzu, ninazzu, ninazzu», «ninéu, ninéu, ninéu»[[45]](#footnote-45). Quando non si insiste sul suono nasale alveolare, si gioca con gli iati: «auelì uelì uelà…».

In definitiva possiamo classificare le pratiche di canto relative all’esecuzione delle pizziche sia rispetto alla forma che ai contenuti prodotti. In termini strettamente formali, il repertorio salentino delle pizziche è composto prevalentemente da canti lirici-monostrofici in endecasillabi (non sempre piani, come altrove nell’area cosiddetta mediterranea[[46]](#footnote-46)), le cui sequenze testuali, nella prassi, appaiono frutto di un’incessante combinatoria, tendenzialmente estemporanea, che si avvale di distici (meno frequentemente di quartine o di singoli endecasillabi) sciolti, o meglio estrapolati da strofe che, specie quelle dei canti d’amore, conosciamo – attraverso l’opera dei folkloristi ottocenteschi – anche nelle originali versioni estese ad ottava (talvolta a senario). Questi distici vengono smontati, rimontati e ampliati con la tecnica “telescopica”: fin dal 1954 (cioè dalle prime registrazioni sul campo che possiamo agevolmente ascoltare, quelle di Lomax e Carpitella) la pratica reale ci mostra tale procedimento adottato dai cantori. Ciò non vuol dire che nella tradizione locale questi canti non esistano in forma completa (cioè prevalentemente in forma di ottava siciliana o di strambotto, con eventuali varianti strofiche). Durante la prima metà degli anni Sessanta, Irene Malecore ha raccolto i testi di oltre quattrocento canti di Lecce, Surbo, Castro e Castrignano del Capo da informatori locali, e tutti appaiono in stesure coerenti e complete, composti da due o tre strofe, generalmente quartine o sestine, con eventuali distici intermedi. Centinaia di canti che hanno esistenza virtuale in forma estesa e compiuta, “oggetti” che si presentano come prodotti finiti. E tuttavia quanto meno la ricerca sul campo, l’ascolto degli anziani sul territorio (per chi ha avuto la fortuna di sentir cantare gli ultimi esponenti direttamente legati alla tradizione contadina), e ormai soprattutto le registrazioni audio, rivelano come nella pratica reale adottata dai cantori si preferisce, nelle pizziche (e non solo), utilizzare quei testi come “progetti”, mescolandone i versi a piacimento.

Quanto ai contenuti prodotti, dobbiamo considerare la soggiacente questione dell’alternanza e dell’ambiguità dei temi lirici nelle pizziche così come vengono cantate nella pratica reale. Una volta ridotte a un campionario di distici, le strofe degli strambotti si trovano frammentate e ricombinate – per analogia, contrasto, associazione d’idee – esattamente come si fa con gli stornelli[[47]](#footnote-47). Questi presentano tradizionalmente la medesima alternanza e ambiguità: «benché abbiano la forma metrica fissata», ha scritto Irene Malecore, «pure, per il loro carattere di canti amebei, sorgono l’uno dall’altro, spesso prendendo vita l’uno in contrasto dell’altro, e offrendo così alla vena inventiva del popolo, e specialmente dei contadini, tra i quali oggi li abbiamo visti maggiormente diffusi, la possibilità di creare e di spaziarsi nel campo dell’estemporaneità»[[48]](#footnote-48). Ne risulta la notevole contaminazione, nell’accostare o fondere strofe provenienti da canti diversi, che le pizziche hanno in comune con gli stornelli. Non è solo questione di tecnica, ma anche di contenuti, perché studiando il repertorio di Terra d’Otranto ci si avvede che le sequenze cantate nelle pizziche attingono sovente al ricchissimo deposito di distici e tristici degli stornelli: orgoglio di chi li canta è infatti proprio il conoscere una quantità vastissima di versi e strofe[[49]](#footnote-49). D’altronde Uccio Alosi, uno dei più celebrati cantori tradizionali del Salento, riconosceva la parentela degli stornelli salentini – parentela sia melodica che di sequenzialità estemporanea - con quella che lui chiamava «la tarantella», definendone così l’affinità: «ede [è] na filastrocca, me spiegu? E a secondu comu la svolgi [nel testo]. E poi la giri o la voti sempre quiddhe su’ le canzoni, la musica è sempre quella»[[50]](#footnote-50).

Le sequenze liriche “eterogenee” della pizzica sono a loro volta favorite dal frequente carattere amebeo delle esecuzioni, dove vari interventi vocali si alternano in una spiccata libertà di proposta dei versi cantati, e dalla creatività e adattabilità che è propria del canto salentino. L’eterogeneità è radicata nella declinazione collettiva della *mise en forme*, che dipende dai contesti sociali in cui si esplicava la prassi esecutiva, dagli “scambi” di strofe fra contadine durante il lavoro agricolo fino alle ronde pubbliche o alle esecuzioni domestiche, in famiglia o fra amici, non prive di un certo senso di agonismo e di emulazione reciproca. Simili ambienti e contesti, che inducono alla condivisione, producono il canto polivocale “alla stisa” o “a paravoce”, che ha le sue convenzioni ma permette anche spazi di libertà sia negli interventi e nelle condotte vocali, sia nella proposta alternata di distici e strofe di provenienza diversa. La stessa libertà consente di inserire nel flusso (anche se non sempre) eventuali ritornelli, generalmente introdotti da versi a nonsense.

La pizzica registrata a Galatone da Lomax e Carpitella il 13 agosto 1954 è la seconda mai fissata su nastro magnetico (dopo quella registrata da Alfredo Majorano a Lizzano nel 1950), e presenta appunto un ritornello. Venne eseguita da varie voci, ma sostanzialmente era condotta da una solista femminile con rinforzi maschili (tranne nelle strofe sullo “scialabà” e sulla vecchiaia, dove il solista è un uomo) e accompagnamento ritmico del tamburello.

La sequenza dei versi qui estemporaneamente associati si può analizzare per aree tematiche, funzionali e strutturali. Oltre ai riferimenti al tarantismo, che costituiscono il nucleo magico-religioso del canto, vi troviamo temi lirici riferiti al corteggiamento e alla sfera dell’eros; temi satirici o “a dispetto” dominati dal *tópos* della derisione della vecchiaia; classici ritornelli erotici modulati su versi a nonsense, con definizioni dell’amore e dei piaceri connessi; la metafora dell’amarezza che può connotare la condizione esistenziale, o quella dell’amore non corrisposto che stravolge la vita e mina la salute; scherzose maledizioni (o, di converso, benedizioni), a volte allusivamente contestualizzate alla situazione presente; e altri tipi di riferimento contestuale che spesso e volentieri svariano su senso e sul piacere del ballo di coppia. Gli spunti lirici ed erotici assumono peculiari connotazioni quando sono espressi sotto la metafora del “pizzico”.

La diacronia della sequenza si può schematizzare e classificare come segue.

*corteggiamento ed eros (include il ritornello):*

Ballamu tutti e dhoi ti paru a paru / comu palummi [colombi] nà / nà vuelì vuelà / comu palummi ti lu palummaru [del colombaio] / lu palummaru lu palummaru //

Nà ni nà ni nà ni nà / beddha l’amore e ci lu sape fa’ (2 volte) //

Nu pizzicu ni dese [diede] a dha carosa / nu pizzicu li dese a dha carosa / susu susu la chianta ti / susu la chianta / susu la chianta ti la manu [il palmo della mano] / ma ti la manu ma ti la manu / susu la chianta ti la manu[[51]](#footnote-51) // Nà ni nà… //

*tarantismo (nucleo religioso del canto):*

Ca santu Paulu mia ti Galatina / ca santu Paulu mia ti Galatina / La grazia mi l’ha fare mi l’ha fare mi l’ha fare / la grazia mi l’ha fare cu lu core / ma cu lu core ma cu lu core / la grazia mi l’ha fare mi l’ha fare mi l’ha fare / la grazia mi l’ha fare e ci lu sape fa’[[52]](#footnote-52) //

*derisione della vecchiaia*[[53]](#footnote-53)*:*

Nà ni nà comu lu porti lu scialabà [carretto] / ca cu rote e senza rote l’imu fare camina’ //

*“amarezza” (in metafora):*

E’ ’mara la cicora catalonga [catalogna] / è ’mara la cicoria catalonga / ca ci nu’ bera mara / ca ci nu’ bera mara / ca ci nu’ bera mara scia bivia [andrei a berla][[54]](#footnote-54) //

*ritornello erotico:*

Nà ni nà… / beddha… //

*maledizione scherzosa:*

Ci cu li cacia [gli cada, gli venga] coccia [un colpo] a lu cappieddhu [al cappello, alla testa] / ci cu li cacia coccia a lu cappieddhu / quannu lu porti nà vuelì vuelà / quannu lu porti a l’ecchi calatu [calato sugli occhi] / l’ecchi calatu l’ecchi calatu [[55]](#footnote-55)//

*ritornello erotico:*

Nà ni nà… //

*derisione della vecchiaia:*

Nù nù nù nù nù nù nù / quannu si vecchiu nu’ vali cchiù / ti scappanu li cazzi [calzoni][[56]](#footnote-56) / li casetti ti cadenù[[57]](#footnote-57) //

Nà ni na comu lu porti lu scialabà / ca cu rote e senza rote l’imu fare camina’ //

Nà ni na comu lu porti lu scialabà / ca cu rote e senza rote l’imu fare camina’ //

*eros/corteggiamento (“Pizzicarella” con refrain erotico):*

Pizzìca pizzicà pizzicarella / pizzìca pizzicà pizzicarella / quannun camini te nà / quannu camini te ’stu core balla / ’stu core balla ’stu core balla / quanno camini te ’stu core balla // Nà ni nà… //

*chiusura “circolare” (si ricollega all’incipit):*

Ballamu tutti e dhoi ti paru a paru / ballamu tutti e dhoi ti paru a paru / comu palummi [colombi] nà / comu palummi nà / comu palummi ti lu palummaru [colombaio] / lu palummaru lu palummaru / come palummi ti lu palummaru».

Questo tipo di montaggio non costituisce un’eccezione, ma anzi sembra rappresentare una prassi, anche nelle testimonianze raccolte dagli anni Sessanta in poi. Ecco ad esempio la stesura di una pizzica eseguita a cappella da Jolanda Gennaccari di Giuggianello, per Diego Carpitella, il 9 giugno 1960 (Racc. 53, br. 8):

*invocazione/intercessione:*

«Santu Paulu meu ti Galatina

ca santu Paulu meu ti Galatina

falli la grazia tie

falli la grazia tie

falli la grazia tie mo a ’sta fijola.

*ritornello erotico/amoroso:*

A veulì veulì veulà

bella l’amore e chi la sape fa’

a veulì veulì veulà

bella l’amore e chi la sape fa’.

*tarantismo (diagnostica):*

A dhu te pizzicau la tarantella

a dhu te pizzicau la tarantella

sutta te la putia occhi rizza [ammiccanti?[[58]](#footnote-58)] amore mia

sutta te la putia te la unnella

la unnella te la unnella

sutta te la putia te la unnella.

*derisione della vecchiaia (con disprezzo della malmaritata)*[[59]](#footnote-59)*:*

A veulì veulì veulà

lu vecchiu t’ha’ pijiatu lu pane cottu l’ha’ cucinà

a veulì veulì veulà

lu vecchiu t’ha’ pijiatu lu pane cottu l’ha’ cucinà.

*chiusura a nonsense:*

Ulurillullera ulurillullà

ulurillullera ulurillullà».

Da notare, in entrambe le esecuzioni citate, il senso conclusivo dei versi finali, che sembra essere intenzionale: scegliendo in un caso una chiusura circolare, che ripete il distico iniziale della performance; nel secondo una chiusa particolare, a effetto. Da qui già trapela come montaggi di questo genere, a prima vista caotici, disegnino comunque un arco formalmente proiettato e concluso, entro il quale conservano una certa logica interna, e tutelano alcuni criteri di affinità, per associazione di idee, complanarità simbolica, coerenza con un sistema ideologico generale.

**1.4 Interpolazioni amorose nelle pizziche**

La mescolanza di distici di varia pertinenza (strettamente tarantistica, oppure erotica, tavolta ironica o sarcastica, etc.) instaura una situazione di eterogeneità tematica che oltrepassa il dato puramente formale. Tecnicamente, come abbiamo già accennato, essa potrebbe derivare da particolari pratiche, private o pubbliche: tra quest’ultime il ritmo serrato delle ronde[[60]](#footnote-60), in cui l’atteggiamento competitivo dei cantori che si alternano richiede di “sparare” strofe a ripetizione, in un contesto in cui la prontezza costituisce un valore superiore alla pertinenza o alla coerenza lirica. Tuttavia non è detto che a tale coerenza si possa o si voglia abdicare. Possiamo proporre ad esempio una ronda eseguita dal Canzoniere Grecanico Salentino a Torrepaduli il 15 agosto 1999 (Cd “Canti e pizzichi d’amore”). Nella prassi esecutiva adottata da Daniele Durante, la sequenza dei distici (tutti di provenienza tradizionale, raccolti sul campo) appare evidentemente improvvisata nello scambio a due voci con Cinzia Villani; nell’insieme, però, l’eterogeneità delle strofe suggerisce (come nei più antichi e succitati esempi registrati sul campo) un vero e proprio reticolo semantico. Proponiamo il testo dell’esecuzione senza commenti preliminari, ma ponendo in corsivo i distici che, pur nel contesto “profano” di una ronda e nell’estemporaneità del montaggio collettivo, insistono nei temi “tarantistici” e magico-religiosi, alternati agli altri temi e stili fin qui segnalati.

*Se viti ca se cotula lu pere* [muove il piede] */ quistu è lu segnu ca vole ballare /*

*addu te pizzicau cu bessa* [sia] *’ccisa / sutta lu giru giru te la camisa* /

ahi ahi lu core meu lu cavaliere meu /

na ni na ni na ni na / beddhu l’amore e ci lu sape fa /

*lu tamburieddhu miu vinne te Roma / ca me l’ha ’nduttu* [portato] *’na vecchia macara*[[61]](#footnote-61) /

*ci è taranta lassala ballare / ci è malincunia cacciala fore /*

*lassatila ballare ca è tarantata / ca ’na taranta l’ha pizzicata*

*addu te pizzicau la tarantella / sutta lu giru giru te la gunnella*

ballati ca teneti le scarpe nove / le mei su’ becchie e nu pozzu ballare

*nu pizzicu ni tese alla carosa / e ni lu tese sulla chianta te la manu*

dici ca nu’ me voi ca nu’ su ricca / mannaggia la ricchiezza e ci la tene

te voju comu mammata t’ha fatta / senza camisa e senza sciupparieddhu [panciotto]

tici ca nu’ me voi ca nu’ su’ bella / ca all’auru amante ni paria ’na stella

lu bene ca te vosi [volli] nina mia / nu te lu vose la toa cara mamma

*ballati tutti quanti ballati forte / ca la taranta è viva e nun è morta*.

Nei distici di competenza tarantistica troviamo qui enunciati molti spunti su cui dovremo ritornare: il movimento inconsulto del piede che è segnale diagnostico dell’ansia catartica del ballo; la localizzazione anatomica del “pizzico” (cioè del morso del ragno), che ricorre più volte; l’aura magica del tamburello; la dicotomia fra tarantismo e mera malinconia, una distinzione consapevolmente avvertita anche nel contesto popolare; la relazione causale tra “taranta” (morso) e ballo; l’esigenza di ballare per uccidere coreicamente la taranta. Quest’ultimo distico, oltre all’incitamento a ballare “forte” (spunto distintivo tra il ballo profano e quello rituale) per far fuori la taranta col ballo, serba memoria di quando il ballo terapeutico era collettivo(«ballati tutti quanti»), perché più tarantate e tarantati ballavano insieme (all’aperto); ma anche perché la comunità si stringeva attorno ai sofferenti e altri, non tarantati, ballavano per incitamento e solidarietà[[62]](#footnote-62).

La ricchezza di spunti è di per sé sorprendente. Tanto più che i versi non considerati dalla schematizzazione “tarantistica” proposta sono quasi tutti di competenza amorosa ed erotica. Come termine di paragone possiamo richiamare un altro canto in ronda intonato in un’occasione analoga, registrata una decina d’anni prima (15 agosto 1988, alla vigilia della festa di san Rocco) e fonograficamente intitolato *Pizzica scherma a Torrepaduli*: venne realizzato da una vera e propria *all stars* del canto tradizionale salentino e del suo accompagnamento tamburellistico, in cui figurano Pino Zimba (alias Giuseppe Mighali), Uccio Aloisi, e altri (Cd “Ethnica 23”). Questa ronda contiene ulteriori distici “amorosi” come «Ulia cu’ te tecia e nu ’bulia / a su lu tirmitale de la porta», «E nun aggiu né mangiatu né bevutu / ca sempre ’lli toi bellizzi aggiu pensatu», «Nun aggiu vistu mai du’ cori uniti / e como simu noi ddhoi li sventurati», alternati a quelli relativi alla taranta, al suo pizzico, al ballo che ne consegue finché resta vivo il ragno che ha morsicato, e naturalmente al tamburello che sostiene il rito.

Questi complessi assemblamenti di versi e concetti apparentemente distanti non costituiscono delle eccezioni, ma la norma, stando a quanto ci rivelano sia le registrazioni sul campo, sia alcune loro fedeli riproposizioni, nel secondo Novecento. Ad esempio, nel già citato canto *Domenica matina*, dopo le immagini delle carni dell’innamorato cucite con la seta dall’innamorata, e della ferita procurata dall’ago spezzato, si passa a un’esaltazione del ballo. Essa si apre con la tradizionale considerazione della coppia di ballerini visti come due uccelli: «lassàtili ballare a paru a paru / sta ballu nu cardillu e na colomba», per svilupparsi in un esplicito riferimento “diagnostico” alla sindrome tarantistica: «Mesciu [maestro] de balli cu puezzi cicare / no biti [non vedi] la mia bella addho sta more / no biti addho sta more pi li balli [sta morendo dalla smania di ballare] / ci pi signale cotula [muove] lu pete». Anche qui si intrecciano i temi lirici del ballo, inteso come aggraziato momento di corteggiamento ed esplicazione/celebrazione coreutica dell’amore, da una parte, e quelli “sintomatici” della sfera tarantistica. E potremmo addurre innumerevoli altri, analoghi esempi.

Ma come mai, anche nel rito terapeutico, è lecito cantare in questo modo, “fuori tema”, allontanandosi dai motivi mitico-rituali del morso e delle sue conseguenze, o delle sue risoluzioni? Questa mescolanza, in apparenza così poco pertinente, si deve forse attribuire a un degrado della tradizione o del rito?

Così non è, perché in proposito abbiamo un documento storico a rivelarci che le interpolazioni di versi eterogenei nella pratica di canto associata al rito tarantistico erano comuni anche in passato, quanto meno dal Seicento. Lo notava già de Martino: «Dal Kircher apprendiamo come nell’eseguire canti sul tipo “stu pettu è fatto cimbalu d’amuri” [la classica “ottava siciliana”] venivano intercalati distici che variamente legavano la passione per il mare con l’accecamento d’amore per la donna amata: *Allu mari mi portati, / se volete che mi sanati! // Allu mari, alla via! / così m’ama la donna mia! // Allu mari, allu mari: mentre campo t’aggio amari!*»[[63]](#footnote-63). L’ottava di endecasillabi ben corrisponde alla forma dello strambotto, quella delle pizziche: i distici interpolati sono invece in ottonari (con eventuali novenari nei secondi versi), metro caratteristico delle ballate, con accentazione cantilenante tipica delle filastrocche. L’eterogeneità delle stesure praticate nelle esecuzioni reali delle pizziche resta così documentata fin dal XVII secolo.

A molti però (anche allo stesso de Martino) è sfuggito il fatto che tali strofe siano state raccolte assistendo al rito siculo, non a quello salentino. È vero che Kircher scrive di aver ricevuto informazioni e *clausulae* (strofe di canto, anche in trascrizione musicale) «da uomini dotti [i suoi confratelli gesuiti di Taranto e Lecce] e da musici esperti di codeste zone, le quali [*clausula*] sono soliti usare al massimo nel curare gli affetti da tarantismo»[[64]](#footnote-64): questo è il passo del *Magnes* *sive De Arte Magnetica* (1641) che viene generalmente tenuto in considerazione. Ma Kircher venne personalmente a contatto con il tarantismo in Sicilia, dove si trattenne fra il 1636 e il 1638 come confessore di Friedrich, il langravio di Hesse-Darmstadt (uno stato del Sacro Romano Impero), e lì si incuriosì all’uso terapeutico della “tarantella”, trascrivendo personalmente alcune melodie, fra le quali certamente una da lui titolata come ottava siciliana in tono frigio[[65]](#footnote-65): proprio quella con le interpolazioni che abbiamo citato. La sua discussione sta nel capitolo ottavo del *Magnes*, in una sezione intitolata *De Potenti Musicae Magnetismo*. Egli riferisce dei “tarenti”, i musicisti girovaghi che applicavano la terapia musicale. E sotto la rubrica “Clausulæ Harmonicæ, quas Cytharædi et Aulædi, in cura eorum, qui à Tarantula intoxicati sunt, adhibere solent” pubblica otto melodie[[66]](#footnote-66), prevalentemente nel modo frigio o nell’ipodorico,che dice appunto eseguite da “Cytharaedi et Aulaedi” (da lui considerati come validi musicisti, «Musicos peritos») per quanti sono stati avvelenati dalla “tarantula”: melodie, a quanto pare, non solo di Terra d’Otranto, ma anche napoletane[[67]](#footnote-67) e siciliane.

Non c’è da stupirsi, dunque, cheil francese Antoine-Laurent Castellan, il quale assistette al rito tarantistico in Puglia nel 1797, rilevasse a proposito delle musiche da lui ascoltate nelle terapie che «queste arie non hanno alcun rapporto con quelle fatte trascrivere da padre Kircher»[[68]](#footnote-68): le arie kircheriane erano alcune di tradizione campana, come egli stesso specifica, altre di tradizione siciliana. Ma il modo in cui vi erano cantati i testi mostrava, nell’Ottava siciliana da lui trascritta e commentata, la stessa tendenza all’interpolazione che osserviamo nel tarantismo di Terra d’Otranto. Inoltre, a quanto pare, i canti d’amore erano usati anche in “tarantismi” distinti da quello salentino.

È pur vero che i due testi cantati nel rito siciliano che Kircher riferisce erano *entrambi* di argomento amoroso. L’esempio portato mostra la ricerca di una certa congruenza tematica, dove il tono generale resta di impronta appassionata. Il contesto siciliano seicentesco ci conferma la pertinenza dei temi amorosi al rito, e la tendenza all’interpolazione di canti diversi. Data l’esiguità della documentazione, è impossibile trarre considerazioni generali sui temi cantati nel tarantismo siciliano (che potevano non essere solo amorosi). Ma comunque in quello salentino emerge una radicale eterogeneità di toni, coinvolti in una girandola di temi diversi, che tuttavia non è riconducibile a un’indifferenza ai contenuti cantati o a vere e proprie incongruenze, l’una e le altre improbabili in un contesto ritualizzato. Per fortuna abbiamo in proposito due ulteriori testimonianze storiche.

Il tarantino Michele Greco è stato forse il primo a problematizzare le incongruenze presenti nei testi dei canti di Terra d’Otranto, e in particolare delle pizziche. Nel 1912 egli notava innanzitutto, nell’esecuzione rituale dei canti, la forte incidenza di variazioni e improvvisazioni, frutto sia di apporti personali che di varianti locali, e dunque la plastica mutevolezza dei testi cantati[[69]](#footnote-69). Ma soprattutto sottolineava la presenza, nel rito manduriano a cui assisté, di canti di argomento amoroso usati per la terapia di una tarantata: in particolare un canto d’amore tradito o non corrisposto (che egli considerava autobiografico). Greco non aveva nessun dubbio sul fatto che in quei testi cantati i motivi strettamente “tarantistici” fossero in relazione con quelli amorosi. Anzi, vi scorgeva perfino dei nessi narrativi: «ricordo d’aver sentito una volta cantare tutta la storia di una *tarantata*, una storia triste d’amore e di disinganni. Erano dei versi brevi accoppiati due a due con rime ed assonanze e separati ogni tanto da un ritornello molto comune in questo canto di tarantata: “Addò tè pizzicata sia ’ccisa / intra alla putea [bottega] ti la camisa”»[[70]](#footnote-70). La storia d’amore era contrappuntata dai temi della localizzazione del morso e della morte della taranta morsicatrice.

Con Michele Greco siamo, agli inizi del Novecento, a constatare la pertinenza del tema amoroso nelle pizziche rituali. Quanto agli altri temi, un altro intellettuale e ricercatore locale, Luigi Giuseppe De Simone - che a sua volta ebbe modo di osservare spesso il rituale tarantistico nella Terra d’Otranto -, vi era intervenuto circa quarant’anni prima. In un canto intonato durante un rito di guarigione nella seconda metà dell’Ottocento, l’invocazione a san Paolo si esprimeva nel tradizionale distico intercessorio, seguito però da una quartina di carattere gioviale e scherzoso: «Oh Santu Paulu miu de le Tarante / fanne la razzia [grazia] a nui, po’ a tutte quante / Niunà niunà / l’aggiu dicere a mammatà / cu te pigghia cu la cunucchia [conocchia] / te nde dia na scutulà [sgrullata]». Per giunta, tra le strofe popolari di *canzuni* che seguivano l’allocuzione rivolta al santo, venivano inseriti quelli che De Simone definiva “intercalari nuovi”, variazioni estemporanee, come la seguente: «Mariola Antonià! Mariola de lu mare! Taranta mariòla pizzeca le caruse tutte quante! Pisce frittu e baccalà, e recotta cu le mele. Maccaroni de simulà». Qui la contaminazione di temi sta addirittura all’interno di una stessa strofa, dove la taranta che pizzica le fanciulle, chiamata per nome («Antonià!), viene trattata in modo irrispettoso, definendola “mariola”, birbante; le esclamazioni a essa riferite vengono condite “a nonsense” con altre spiritosamente gastronomiche; e perfino il riferimento al mare («Mariola de lu mare!») viene sommerso da questo tono burlesco. Tutt’altro che confusa da tanta disinvoltura di temi e toni, a questi intercalari la tarantata rispondeva esclamando: «Ohimme! Mueru [muoio]. Canta! Canta!»[[71]](#footnote-71). Il contrasto fra la condizione dolorosa della tarantata e le sollecitazioni umoristiche di chi canta per lei resta così documentato almeno dall’Ottocento, ma invoca a gran voce una spiegazione.

Osserviamo intanto che anche musicalmente il modo di trattare queste intromissioni liriche restava molto libero e vario. A fronte degli “intercalari” notati da De Simone, i cui ottonari dal ritmo trocaico ben si prestano a un’esecuzione allegra, altre terapie tarantistiche erano caratterizzate da un tono malinconico. Ad esempio, durante la cura a S. Vito dei Normanni i musici-terapeuti cantavano strofe d’amore, ma su melodie tristi, come «Tieni la vocca comu na cirasa [ciliegia] / iata [beato] all’ommu tua quannu ti vasa…»[[72]](#footnote-72); fra le tre melodie “efficaci” utilizzate da Luigi Stifani nella terapia, una era in tonalità minore; e si potrebbero citare altri analoghi esempi. Anche musicalmente, insomma, si oscillava fra il mesto e l’allegro, fra il ritmato e il grave, fra il vivace e il largo. Ma i temi amorosi non mancavano mai.

D’altronde, come abbiamo visto per le pizziche del 1954 e del 1960, nei testi utilizzati non mancano neppure i temi di sapore squisitamente satirico, come quello della derisione della vecchiaia: altro motivo di lunga tradizione, sia culta che popolare. La disapprovazione per l’amore senile è un tema già espresso dai poeti elegiaci, poi spesso ripreso fra Umanesimo e Rinascimento: ad esempio nell’epistola *De remedio amoris* inviata nel 1446 all’umanista milanese Ippolito Porro da Enea Silvio Piccolomini, “poeta laureato” alla corte dell’imperatore Federico III (e poi pontefice col nome di Pio II)[[73]](#footnote-73). Ma è anche tema da teatro comico, come traspare almeno dal Seicento: nel testo del primo grande teorico della Commedia dell’arte, Andrea Perrucci, fra le istruzioni agli attori che interpretano i personaggi degli Innamorati si legge che «la vecchiaia disdice ad Amore, e chi è innamorato in vecchiaia è degno di riso e di scherno»[[74]](#footnote-74); maschere di successo, come quelle del “Magnifico” o di Pantalone, si fondano esattamente su questo *tópos*.

Se la derisione della vecchiaia rientra fra i temi apparentemente “incongrui” dei canti eseguiti durante il rito, più logica sembra la sua chiamata in causa nell’esecuzione della pizzica profana: il ballo della pizzica “de core”, con il vigore che richiede il suo passo saltellato, costituisce di per sé un *tour de force*, che sarebbe da sconsigliare a qualsiasi individuo in età, ma a cui è problematico sottrarsi. Il gentiluomo napoletano Giuseppe Ceva Grimaldi, marchese di Pietracatella, nel suo *Itinerario da Napoli a Lecce*, racconta del viaggio compiuto in Terra d’Otranto nel 1818, e avendovi osservato una pizzica scrive del fazzoletto usato dalla donna che dà inizio al ballo, come strumento per invitare a ballare l’uno o l’altro dei maschi presenti. Il gentiluomo ammonisce: «Guai al mal’accorto che la curiosità conduce al tiro del fazzoletto fatale: la sua inespertezza, la grave età non gli possono servire di scusa; un dovere di consuetudine l’obbliga a non ricusare l’invito che riceve. La gioja dei circostanti è accresciuta da questo ridicolo spettacolo, e le maliziose danzatrici ridono del magico potere che la bellezza esercita nel mondo»[[75]](#footnote-75). Altrettanto si sente nei canti che accompagnano le pizziche, dove il vecchio marito della malmaritata non è in grado nemmeno di salire le scale della chiesa, quando mangia gli cade la forchetta dalle mani, e di sera non riesce neppure a montare sul letto; oppure, in alternativa, salendo sul letto e trovandola poco disponibile le promette una gonnella e una collana. Ma invariabilmente lei risponde, senza peli sulla lingua, che preferirebbe un giovanotto della sua età. Nella versione di un canto del genere registrata a Tuglie nel 1979 da Brizio Montinaro, dove la ragazza che “sta amara” perché obbligata a sposare un vecchio si chiama Antonietta, un’altra incapacità del vecchio è il non saper ballare (*Ci hai Ntunietta mea ca mara stai*[[76]](#footnote-76)). In quella registrata da Giovanna Marini a San Donato tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta (*Nu te pija lu vecchiu*, Cd “Il Salento di Giovanna Marini), la giovane sposa si chiama Nina e rilascia, a mo’ di morale, questa raccomandazione finale: «Nu te pija lu vecchiu ca te more / pijate nu carusu / zumpa balla e larilulà»[[77]](#footnote-77). La metafora del ballo non può mancare, a emblema degli handicap della vecchiaia[[78]](#footnote-78).

Di converso, strofe del genere costituiscono una definizione “morale” della pizzica in quanto ballo dal forte valore simbolico. Per ballare la pizzica si può essere troppo vecchi o troppo giovani, ma ciò non consente di astenersi dall’obbligo cerimoniale profano, pur rischiando la pubblica derisione dell’inesperienza o dell’inadeguatezza fisica. Anche alle donne in età il ballo viene interdetto. Un canto raccolto in provincia di Lecce fa: «E lu mare dellurù / quandu si’ vecchia nun bali chiù / te ’rrizzanu le gambe / li quasetti [le calze] te catenù»[[79]](#footnote-79). Il ballare delle donne anziane è oggetto anche di malizia: nella tarantella che a Villa Castelli viene definita “sonata a malinconica”, si commenta il modo in cui la vecchierella balla per “sfogare”: cosa sfoghi lo si deduce dall’accostamento dei versi, dove si allude al risveglio della passione e all’interessa per «lu gira gira» dei pantaloni, manipolando il frasario relativo alla localizzazione nelle pizziche[[80]](#footnote-80). Ma le ricerche sul campo di de Martino, il diario di Stifani, e innumerevoli cronache ci riferiscono di donne anziane, anche di ottant’anni, in grado di scatenarsi a lungo nel ballo se “morsicate”[[81]](#footnote-81). Ecco una differenza fondamentale tra la pizzica come cerimoniale profano o come rito magico-religioso: nel secondo caso, anche i tanto deprecati vecchi ritrovano, sia pure per disperazione, l’inesausta energia richiesta dal ballo. E in effetti, per quel che ne sappiamo, non risulta che le strofe sulla derisione della vecchiaia vengano incluse nelle pizziche cantate nel rito. Resta però da spiegare perché “pizzichi” sacri e profani, condizioni dolorose e spunti allegri, invocazioni ai santi e temi amorosi (o apertamente erotici) convivano anche nel repertorio che operatori specializzati, come Stifani e altri musici del tarantismo, usavano nella terapia rituale. È quel che faremo nei prossimi capitoli, sulla base di fonti storiche e mediche, e dell’analisi di ideologie, costrutti e contesti culturali.

**1.5 La condizione del musicista**

Qualche elemento di equivocità sta però anche nell’ambivalenza del ruolo dei musicisti, e in particolare dei tamburellisti, chiamati ora ad animare balli e feste profane, ora ad accompagnare il rituale tarantistico. In proposito, va notato che un altro elemento peculiare della lirica tradizionale - che trova riflesso anche nelle pizziche - sta nell’autoreferenzialità di musici e cantori. Un tipico incipit è «Simu venuti quai pe ’na cantata, / pe ’na cantata e pe ’na sunata, / pe ’na cantata e pe ’na sunata!», ma in Terra d’Otranto un attacco del genere comporta una singolare ambiguità: può fungere da introduzione a una serenata, ma anche a una terapia di tarantismo.

Il motivo consente svariati sviluppi tematici. Può accadere ad esempio, tra gli infortuni cui vanno soggetti i musicisti di strada, che chi va a cantare una serenata su commissione s’innamori fatalmente della fidanzata del “compare”: «E ier sera me chiamara cu ’ba cantu / ca arretu ’na strittuleddha [vicolo] e nu ’capìa [non capivo dove dovevo andare a suonare]» (*Pizzica pizzica di Cutrofiano*, registrata il 17 agosto 1988 a Cutrofiano, dove cantano alternati Luigi Scrinieri e Uccio Aloisi, Cd “Ethnica 23”). Nell’area tarantina questo tema si trova in forma più sviluppata: «Aiersère fueve chiamate pe’ scè cantare / jind’a ’nu strettillicchie ca no’ sapeve / ’Nge stave ’na dunzelle senza matre / ’nnanz’a lucernedde stè cuseve [stava cucendo]. / Tand’ere lu sblendore de la sua carne / ca ère notte e giurne me parève. / […] / Bella figliole cu ’la faccia cuntegnose / stoch’a ccande pe’ cunte d’u cumbare [sto cantando per conto del vostro amico] / stoch’a ccande pe’ quedda ca se spose / ’u core mie no ’vvole chiù cantare / no ’vvole cchiù cantare pe’ la cummare / ’stu core malate a ttè te vo’ spusare»[[82]](#footnote-82). Il musicista è messaggero del “cuore malato” di un innamorato, e rivolge una supplica alla fanciulla che sta per sposare un altro: però, per quanto canti su commissione, esprime ambiguamente i propri sentimenti in prima persona.

Dal musicista ci si aspetta che canti senza risparmiarsi, a onorare la funzione anche cerimoniale del canto. Nella sua versione di *Rirollalla*, il gruppo di riproposta etnomusicale Arakne Mediterranea ha montato (nel Cd “Tretarante”) versi tradizionali che si riferiscono alla intensa attività dei musicisti, costretti a spostarsi da un’occasione privata all’altra: «E nu diciti ca lu cantu è picca [poco] / ca imu scire [dobbiamo andare a] cantare a donna Chicca / E nu diciti ca lu cantu è pocu [breve] / ca imu scire cantare a ’n autru locu». Anche questa quartina, con i suoi riferimenti a una donna a cui si va a indirizzare il canto, e all’incombenza di spostarsi anche altrove per analoghi incarichi, funziona in modo singolarmente ambivalente. La formulazione sembra alludere alla polivalenza delle orchestrine popolari ambulanti, che si trovano a doversi barcamenare anche nello stesso giorno – ad esempio in maggio, nella stagione delle nozze – da un banchetto nuziale all’altro. Ma questo portare il canto direttamente “alla” donna si presta tanto nei confronti di una sposa quanto di una tarantata.

E il rapporto con i soggetti tarantati era molto stretto. Dai resoconti delle terapie domestiche sappiamo che spesso la tarantata si rivolgeva direttamente ai suonatori, dirigendo di fatto momenti ed esigenze della terapia. La tradizione indigena lo attesta sia nelle fonti storiche[[83]](#footnote-83), sia nelle informazioni localmente raccolte nel corso del Novecento[[84]](#footnote-84), ma ancor più efficacemente in un importante e inequivocabile distico, in cui a cantare è la tarantata stessa: «Sciati me cantati, c’a patì lu core / Sciati me cantati, nu la fa’ durmire [la taranta]»[[85]](#footnote-85). Al contesto della terapia domiciliare si può agevolmente riferire anche un altro distico che spesso segue a questo, dove la funzione grammaticale del soggetto passa di nuovo al musico, che per andare a ristorarsi deve aspettare che la “bella” si addormenti: «Auelì uelì uelà, / bella tu dormi e io vado a riposa’». Ma solo la tarantata può comunicare quando la terapia deve aver termine e, con essa, la musica: le esecuzioni di Luigi Stifani si concludevano spesso con un’indiretta sollecitazione nel distico «Nu mi sunate chiui ca so’ guarita / la grazia mi l’ha fatta stamatina».

Viceversa, il musicista non deve mai distrarsi o assopirsi, anche nei casi più difficili, quando la tarantata fatica a essere “scazzicata”, stimolata al ballo. In una strofa di particolare vivacità, un innamorato si accorge di un tipico sintomo di tarantismo nel comportamento della sua innamorata, e rimprovera il “maestro dei balli” per la sua distrazione: «Mesciu de balli cu puezzi cicare / no’ biti la mia bella addho sta more / no’ biti addho sta more pi li balli [muore dalla voglia di ballare] / ci pi signale cotula lu pete [muove il piede]»[[86]](#footnote-86).

Il gravoso impegno richiesto ai musicisti nel rito può forse in parte spiegare la mescolanza estemporanea di temi eterogenei, che ben si prestava anche alla banale necessità di dover cantare molte strofe durante le lunghe performance del rito terapeutico. Ma è sufficiente, questa ragion pratica, a spiegare la prepotenza dei temi profani (romantici, erotici, satirici) nel contesto di un rituale cristianizzato, addirittura con propaggini nella cappella di un santo?

“Pizzichi” e romanticismo, dolore e allegria, religione e magia, santi e tamburellisti… Una tale varietà può solo provenire da una concezione rituale che vada oltre la sfera di una “malattia”, sia pure indotta da un morso e curata con la musica. È come se agissero, in alternativa, due diversi sistemi interpretativi, sovrapposti, ma entrambi ben presenti alla comunità che esprimeva il tarantismo. Due sistemi localmente utili all’interpretazione del fenomeno, talvolta perfino per ragioni eterodosse (ad esempio in approcci alternativamente realistici o moralistici, “esistenziali” o “scientifici”, etc.). Vedremo che si tratta di due vere e proprie ideologie, accomunate nel contesto popolare da una certa aura magico-religiosa, ma sussistenti anche nella tradizione dotta, dove trovavano supporto in teorie mediche e applicazioni terapeutiche. Esaminandole, troveremo le risposte alle nostre domande.

**2**

**L’ IDEOLOGIA MELANCONICA**

**2.1 L’ideologia della “melanconia” e il mal d’amore**

Fin dal XIV secolo, nel *Sertum* *papale de venenis* di Guglielmo De Marra, si raccomandava che la tarantata fosse intrattenuta e distratta, per vincere la sua apatia melanconica. L’eterogeneità tematica delle sequenze testuali cantate nelle pizziche è dunque coerente con una necessità terapeutica stabilita da una tradizione medica già medievale: gli innesti amorosi o scherzosi possono essere utili a vincere la tendenziale, sofferta abulia dei morsicati dal “ragno”, distraendoli e confortandoli mentre li si spinge al ballo risanatore, e anche durante questo. Così diventa lecito che un po’ di romanticismo, ma anche di allegria – temi già per i dotti pertinenti alla cura della melanconia –, possano essere ammessi nel rituale tramite i testi dei suoi canti. La prima giustificazione di certi nessi tematici nei canti sta nella storia della medicina.

Anche se oggi l’intendiamo in senso psicologico, per gran parte della sua storia medica la melanconia (o “malinconia”, variante che deriva da una paretimologia riferita al “male”) costituiva qualcosa di prettamente fisiologico, pertinente a quella teoria degli umori del corpo che quasi continuativamente dominò la medicina occidentale, per circa duemila anni, da Ippocrate fino alle soglie dell’Illuminismo. Il termine greco *melancholia*, una parola composta, designa convenzionalmente l’umor nero, o atrabile, inteso nella sua condizione di squilibrio. Prevalendo sugli altri tre umori (sangue, flegma, bile gialla) l’atrabile produrrebbe uno scompenso nel corpo capace di influenzare anche il funzionamento della mente: ne conseguono forti disturbi, sia fisici che comportamentali.

L’autore del *Sertum* faceva parte dello Studium medico padovano, che già possedeva una forte tradizione di studi sia sulla melanconia che sugli avvelenamenti: due sindromi che però mai erano state poste in relazione. Distaccandosi, come egli stesso dichiara, dagli autori precedenti, De Marra assimila il tarantismo alla sindrome melanconica, connettendo così due patologie, l’aracnidismo e il disturbo atrabiliare, fino a quel momento distinte: con ciò egli istituisce un importante modello teorico, ripreso da numerosi autori successivi. Ma significativamente riscontreremo gli echi di questa nuova tradizione medica anche nei canti di Terra d'Otranto, che si mostrano perfettamente consapevoli della differenza tra il comune temperamento "malinconico" e la *melancholia* che è invece di natura patologica, pur essendo legata a circostanze di carattere esistenziale.

Nell'intera storia culturale della melanconia, sia nel contesto dotto che in quello popolare, l'aspetto che forse più colpisce è la sua associazione con la “malattia d'amore”: quella depressione psichica, con forti scompensi e anomalie comportamentali, in cui si cade quando l'oggetto della nostra passione appare irraggiungibile. Quest'altro strano male di origine esistenziale è stato associato, nelle sue forme più estreme (dove l’“ammalato” rischia la morte), alla sindrome melanconica da una tradizione medica bimillenaria. Sulla scia di Aristotele, e poi della scuola galenica, il male coinvolge strettamente psicologia e fisiologia di chi ne è affetto: e, come nella sindrome melanconica, la sua patologia è stata messa in relazione allo squilibrio dei fluidi corporei (in particolare alla crescita quantitativa o qualitativa della bile nera o della sua azione), condizionando anche il comportamento del malato secondo una sintomatologia ben codificata.

Nell’interpretazione in chiave di patologia melanconica del mal d’amore «la relazione amore-malinconia-follia […] presuppone che il corpo e la psiche siano intimamente legati»[[87]](#footnote-87): un inquadramento teorico che ha ricevuto larga adesione, anche perché si regge su un’affine sintomatologia presentata dai due mali – depressione, particolari fantasie, ma anche sbalzi d’umore che trascendono in aggressività –, e ha trovato affini prescrizioni terapeutiche.

Fatta questa premessa, non ci sarà da stupirsi se il tema appare presente sia nella letteratura medica che nella letteratura *tout court*, come è stato ben sottolineato da Massimo Ciavolella[[88]](#footnote-88). Tuttavia devo far notare che l’identificazione del “mal d’amore” con la sindrome malinconica non si riscontra nella tradizione lirica europea e italiana fin dall’inizio. La melanconia prodotta dall’amore non viene nominata in modo chiaro ed esplicito né nel repertorio trobadorico, né fra i poeti della scuola siciliana, e nemmeno in Petrarca. In tutti questi grandi laboratori della lirica medievale, dove si costruisce la drammaturgia emotiva e psicologica dell’amore impossibile e dell’irraggiungibilità dell’oggetto del desiderio, il concetto viene espresso con terminologia diversa, legata ai sintomi comuni sia alla sindrome amorosa che a quella melanconica, come sospiri e lacrime, oppure a perifrasi, come quella “malattia del cuore” a cui alludeva Giacomo da Lentini scrivendo che «Molti amadori la lor malatia / portano in core» (sonetto XXIII).

Il termine di origine medica comincia a essere occasionalmente adottato nella lirica del Trecento, cioè proprio all’epoca delle ricerche e delle teorie di Guglielmo De Marra. Un riscontro lo troviamo, curiosamente, fra i poeti giocosi: è celebre il sonetto *La mia malinconia è tanta e tale* di Cecco Angiolieri, che si conclude col verso «Mal grado n’abbi Amor, ch’a lle’ mi diène». Solo eccezionalmente il termine compare fra i poeti dello Stilnovismo, dove i due casi registrabili portano peraltro accezioni molto diverse. Nel sonetto rivolto aManetto Portinari, *Guata, Manetto, quella scrignotuzza*, Guido Cavalcanti parla dell’essere «angoscioso sì d’amore» e «sì involto di malinconia», ma saggiamente propone come rimedio una bella risata di cuore (non priva forse della consapevolezza, sia pur ironica, che l’allegria è una componente della cura dell’eccesso atrabiliare). Viceversa, Cino da Pistoia svaria sul tema dell’*ennui* scrivendo: «Molto mi spiace allegrezza e sollazzo, / e la malinconia m’aggrada forte» (sonetto CIX)[[89]](#footnote-89), dove sta invece in primo piano il crogiolarsi in quel dolore che viene dall’insoddisfazione: è il piacere masochistico della sofferenza d’amore, tema lirico immortalato dalla letteratura classica, da Saffo a Ovidio, e che imperversa ancora nel basso Medioevo, nel *Roman de la Rose*, nei trovatori («Ma mi piace soffrire», canta ancora Ventadorn in *Bel m’es can eu vei la bròlha*), e in declinazioni diverse arriva fino a Petrarca e a ogni successivo petrarchismo. È questa sofferenza a prendere, a un certo punto, la denominazione medica di “melanconia”, specie quando il repertorio lirico comincia a indugiare anche sui suoi sintomi, ed eventuali rimedi.

Il tema è ben diffuso anche nelle culture popolari, e dunque nei canti lirici tradizionali, ma con declinazioni diverse. I canti di Terra d’Otranto si distinguono sia per la consapevolezza popolare dell'affinità del mal d'amore con la malinconia, sia per una varietà di approcci e di casistiche, non sempre legate all’interpretazione dell’“amore negato”. In quest'area culturale il tema infatti non solo è particolarmente diffuso, ma viene trattato in modo diverso rispetto al resto dell'Italia meridionale. Non vi si riscontra, ad esempio, la malinconia superstiziosamente intesa quale predestinazione di sventura, come in altre tradizioni italiane[[90]](#footnote-90). Inoltre, il sentimento malinconico si insinua anche nelle relazioni dove l’amore è presente. «Cce hai, ci malinconica mme stai?», si chiede un canto leccese: ma a chiederlo all’innamorata è il suo innamorato[[91]](#footnote-91): la malinconia di lei è semplicemente uno stato d’animo, e non proviene da amore non corrisposto. In effetti un’espressione malinconica sul viso può anche detenere un particolare fascino, costituire motivo d’attrazione: «Beddha, ci fice tie fice ’na stampa, / La sippe fare cu ’rande maestria; / Cupiau la luna e ’na palomma bianca, / Nci mise ’n’aria de malincunia…»[[92]](#footnote-92). Ma non è *melancholia* nel senso patologico del termine.

Più inerenti al nostro discorso sono i canti dove la malinconia/melanconia viene considerata non solo come stato d'animo, ma vera e propria malattia, dipendente da una frustrazione amorosa o da desideri repressi. Già nell’Ottocento si cantava a Carpignano Salentino: «Longa malata mmia, longa malata, / Da ddu’ te vinne tanta malatia? / Tie no’ porti no’ freve e no’ quartana, / Sulu ’nu ramu de malinconia»[[93]](#footnote-93). Nessuno dubitava che questa malattia melanconica fosse mal d’amore. A Nardò si cantava: «Quant’è brutta la malinconia, / Ci di continuo lu mmia core tene! / […] / Mme dicinu: “Ce tieni a fantasia? / Tanta malinconia di do’ ti ’ene?” / Ju [io] pi’ no’ dire ca moru pi’ tia, / Dicu alla gente: “No’ mme sentu bene”»[[94]](#footnote-94).

Parallelamente, nel contesto dotto, letteratura e medicina concordano, dall’antichità al Medioevo fino alle soglie della modernità (e oltre), che il mal d’amore può portare alla follia - quando la bile nera invade il cervello, sostenevano i trattati[[95]](#footnote-95) - e alla morte per consunzione. E anche nel Salento, come nella tradizione medica antica, la malattia d’amore è a rischio di morte: un innamorato dormiente viene ammonito da una voce nel sonno che gli dice «O ’bbanduni l’amore o morirai»[[96]](#footnote-96). Dunque, per non morirne, questa malattia d’amore andrebbe scacciata, estromessa dal cuore o dall’anima di chi soffre: ma spesso è lo stesso sofferente a non volerlo. Così in un vecchio canto leccese: «Malinconicu core, allegru mai / Fore le caccia ’sti malencunei! / “Comu le po’ cacciare quandu sai / Ca ieu ’nu core c’ia lu diesi a lei? / […] / Mme crisi ca er’amatu e mme ’ngannai”»[[97]](#footnote-97). L’innamorato non vorrebbe scacciare la melanconia perché il suo cuore appartiene alla fanciulla amata. Eppure, per non soccombere, bisogna trovare il modo di farlo: e nel Salento anche la melanconia d’amore, come la taranta nel ballo rituale, può essere “uccisa”: l’inizio di un’ottava raccolta a Lecce recita infatti «Ci [che] sia ’ccisa la malencunia / ci de cuntìnu la miu core tene»[[98]](#footnote-98). Questa melanconia viene personificata, o ipostatizzata, per ragioni che vedremo.

**2.2 L’amarezza e il peccato**

Un’altra peculiarità dei canti di Terra d’Otranto è la ricorrenza della metafora dell’amarezza, riferita a uno stato d’animo di carattere malinconico, ma descritta come un’amarezza concreta, che andrebbe evitata come si evita di ingerire le sostanze amare. In effetti l’atrabile, essendo considerato come un liquido biliare, è in quanto tale amaro: amaro di sapore ma anche portatore di amarezza sul piano psicologico ed esistenziale. Nei canti salentini questo “stare amaro”, sotto la metafora di quanto è amaro ingerire, si riferisce alle pene d’amore, ma sembra alludere anche alla condizione miserabile degli universi sociali subalterni, del mondo contadino o di villaggio che fatica a a nutrirsi correttamente. Una delle strofe salentine più popolari porta un famoso distico sull’amarezza e la privazione, «L’acqua te la funtana è ’mara ’mara / ca se nu’ bbera ’mara la bbivia»[[99]](#footnote-99), che fa il paio con il distico già incontrato nella pizzica registrata nel 1954 da Lomax e Carpitella, dove l'immagine è fornita dalla cicoria («È ’mara la cicora catalonga…»). Acqua amara non si può bere, cicoria amara non si può mangiare – ragion per cui sarebbe meglio evitare anche l’amore; ma naturalmente non si può rinunciare a dissetarsi e nutrirsi, e dunque anche l’amarezza dell’esperienza amorosa, che va ad aggravare quella della vita, prima o poi bisogna subirla.

Al di là delle peculiari metafore espresse dal canto tradizionale, questo “stare amaro” inteso in relazione all’atrabile, all’eros, e alla condizione umana in generale ha a sua volta una estesa tradizione medievale, e solide radici nel Mediterraneo antico, risalendo alle prime definizioni greche dell’amore. «Amaro e dolce, tenero e duro» è l'amore per i giovani in Teognide (v. 1353), a seconda che sia o meno appagato. Ma il termine greco per "amaro", *pikros*, designa anche tutto ciò che punge e penetra, materialmente come un dardo (come già in Omero, *Iliade*, 4, 118; 5, 99; *Odissea*, 22, 8), e figurativamente come un sapore o odore acre, o un suono acuto e lancinante. Nel più antico lessico lirico l'amore dà gioia e dolore perché è dolce ma anche amaro, o penetrante come il morso di una freccia. Non a caso Eros porta l'arco: nel mondo greco l'amarezza del mal d’amore coincide con il rischio di essere punto o trafitto. Secondo uno dei massimi filologi e studiosi francesi della letteratura e della mitologia greca, Claude Calame, quel che i lirici arcaici esprimono nel concetto di "amarezza" e nel termine *pikros* va inteso nella sua dimensione di puntura. L'epiteto "dolceamaro” rivolto a Eros da Saffo (fr. 130 Voigt) andrebbe letto per Calame come «dolce-pungente»[[100]](#footnote-100).

Forse è presto per affermare che tale concezione sia penetrata nel Salento bizantino e neo-greco per osmosi culturale, ma sta di fatto che i canti di Terra d'Otranto sono gli unici documenti letterari a riproporci questa combinazione di gusto amaro (l'amarezza d'amore) e di puntura (il tarantismo) nei testi delle pizziche. Un esempio emblematico viene da Luigi Stifani. Una sua pizzica registrata nel 1981 (*Pizzica tarantata indiavolata*, Cd “Ethnica 23”) ben contestualizza nei versi il concetto dello “stare amaro”. Nella sequenza più dotata di coerenza interna Stifani canta la quartina «Cu ti ricuerdi l’acqua ti lu puzzu [ti ricordi l’acqua del pozzo?]/ quanni mangiammu la mela ’ncannata [marcia] / ni la mangiammu cu lu cultiddhuzzu / Male furtuna mia, ni seppe ’mara», seguita, dopo un passaggio violinistico, dal distico «Ce hai beddha mia ci ’mara stai / Pe’ prima l’haicalati l’occhi toi» (ogni verso viene ripetuto due volte). Sono due intere strofe che giocano sul tema dell’amarezza, partendo dal mangiare cibo guasto, proiettandosi sulla sfortuna della vita, e virando sull’amarezza dell’amata, che prima cedette all’amore e poi, forse, se ne è pentita. Dopo il verso sugli occhi calati la strofa viene chiusa dal classico distico “diagnostico” sulla piccola taranta che ha pizzicato la fanciulla nelle parti intime, sotto il bordo della gonnella. L’intero passaggio, che dura circa un minuto, si trova incastonato fra altre strofe, per lo più di natura scherzosa, sulla leggerezza delle donne (strofe sempre intervallate dalle frasi violinistiche che Stifani usava nella terapia musicale): ecco di nuovo il singolare connubio su cui stiamo indagando.

Eseguendo a esemplificazione della “pizzica indiavolata” – quella che lo stesso Stifani riteneva più efficace nei casi più gravi[[101]](#footnote-101) - questo *pot-pourri* basato su contenuti che trovano ampie relazioni nell’universo sintomatico e diagnostico nel tarantismo, il musicista-terapeuta ci suggerisce la pertinenza dell’amarezza alla sindrome tarantistica. Tale pertinenza non solo è mediata dalla concezione “melanconica” del tarantismo introdotta da Guglielmo De Marra nel XIV secolo, ma si presenta condivisa sia dalla tradizione popolare che da quanti, nei secoli successivi, studiarono il tarantismo sul campo. In generale il gusto amaro si collega agli insopportabili mali di stomaco che, sia nelle testimonianze storiche che in quelle raccolte sul campo, costituiscono il disturbo più comune. Come sintomo di tarantismo il gusto amaro fu ancora osservato da un medico e studioso del fenomeno del primo Novecento, Francesco De Raho, nel caso di F.V., contadina cinquantenne morsa il 14 giugno 1894 all’avambraccio sinistro, che subito sentì paralizzato. La donna perse le forze e cadde a terra, respirando a fatica e sudando copiosamente; ma soprattutto «avvertiva una penosissima amarezza alla bocca»[[102]](#footnote-102).

Sintomi, simboli, metafore e realtà del male vanno a braccetto, come si vede, nella tradizione medica e in quella popolare. L’amarezza si cura solo con la dolcezza, e alla dolcezza come antidoto contro l’amarezza pensava già De Marra, consigliando ai tarantati, tra i possibili interventi curativi di carattere non farmacologico, l'uso di profumi, un rimedio che poi rimase in uso tra i malinconici[[103]](#footnote-103). Anche nei canti salentini – dove i profumi (di spezie, fiori, erbe mediche) entrano ampiamente nel discorso amoroso e nella lirica del canto popolare, come vedremo meglio più avanti[[104]](#footnote-104) - il profumo naturale dei fiori è antidepressivo per gli innamorati, e addirittura il suo effetto si trasmette da lei a lui, come in un canto raccolto nell’Ottocento a Nardò: «’Nu fiuru de marangia [d’arancio] ’ulia ti dunu, / Cu lu ’ndueri [l’odori] pi’ mmia quandu sto ’maru [triste]»[[105]](#footnote-105).

Il ricorso allo scherzo, all’allegria, al ristoro dei sensi (come l’udito e l’olfatto) e a esperienze anche più sensuali, in chiave amorosa o erotica, entra sia nel quadro terapeutico del tarantismo che in quello del “mal d’amore” melanconico. Ciò compone un’immagine totalmente esplicita di una consapevolezza eziologica: fra le cause della melanconia e del tarantismo possono annidarsi – e spesso si annidano – il desiderio d’amore e l’eros *tout court*, come spiegheremo nel prossimo paragrafo. Tutti questi elementi e fattori vanno a costituire l’ideologia melanconica, recepita e condivisa anche nei canti e nelle pizziche di Terra d’Otranto, costituendo un ampio e longevo costrutto culturale, che si estende dai saperi ufficiali a quelli popolari, e che determinano la coesistenza di eros, “pizzichi” e malattia nel tarantismo, e i pregiudizi sulle sue motivazioni licenziose.

Prima ancora di esporre il quadro culturale globale di questa ideologia – con i saperi, le opinioni e i pregiudizi che essa produce negli ambienti più vari – vorrei sottolineare come tale ideologia penetri anche nel modo in cui il Cristianesimo ha recepito i risvolti “morali” di questa strana sindrome che è la melanconia, e quindi del tarantismo che ne recepisce eziologia, sintomi e rimedi. Quando l'ombrello cristiano si aprirà a la presunta licenziosità del tarantismo, soprattutto a partire dalla seconda metà del Settecento, con l'ufficializzazione del patronato di san Paolo e le richieste di grazia che gli verranno elargite da un rito ormai molto più impoverito e ristretto nelle sue espressioni simboliche, l'erotismo sotteso al fenomeno finirà per far emergere una sorta di senso di colpa, da parte delle tarantate. E tuttavia la tradizione dei canti, e la loro pregnanza nel rituale, continueranno ad accostare e mescolare temi rituali e temi passionali: un ulteriore segno di come la tradizione popolare possa rivelarsi, anche nei canti che esprime, come ricettacolo di idee e saperi antichi.

D'altronde, a corredare il discorso sulle dichiarate analogie "patologiche" tra melanconia e tarantismo, e sulle questioni morali che vi sono connesse, è utile ricordare che una rilettura analogamente tendenziosa era già stata più volte proposta, rispetto alla sindrome melanconica, nel XII secolo. A elaborare il senso della “melanconia come colpa” sono il piccardo Hugo de Folieto che scrive nel suo trattato *Medicina animae*): «con la bile nera possiamo […] intendere l’afflizione che dovremmo provare per le nostre cattive azioni»[[106]](#footnote-106); e Ildegarda di Bingen, la monaca benedettina tedesca secolo che fu anche naturalista, poetessa e musicista. Ildegarda tentò di ridurre la condizione melanconica alla colpa e al peccato associandola alla nascita del peccato originale. Nel suo opuscolo medico *Causae et curae* la futura santa scriveva: «Quando però Adamo peccò […] la bile si mutò in amarezza e la melanconia nel nero dell’empietà». Cacciati dal Paradiso, gli uomini sono diventati «tristi e timidi e incostanti di spirito, per cui non c’è più in essi una giusta costituzione o un retto comportamento. […] Scaturisce in essi un umore […], che genera la melanconia, la quale è nata nel primo frutto del seme di Adamo dal soffio del serpente, quando Adamo seguì il suo consiglio divorando la mela»[[107]](#footnote-107). La melanconia, per la mentalità cristiana, discende dal peccato: perciò, nel tarantismo iscritto sotto l’egida di san Paolo, bisogna implorare la grazia.

**2.3 La sfera erotica**

In Terra d’Otranto la componente dell’eros nel tarantismo si lega alla sua interpretazione come “mal d’amore”, che ricade sotto l’ideologia melanconica, ma nondimeno sottintende, irrefrenabile, il desiderio. Ciò emerge da vari tipi di testimonanze: nei pregiudizi di paese verso tarantate e tarantati, di cui si sospetta che tanto la depressione quanto il ballo dipendano da desideri inconfessabili, ma anche nella saggezza popolare che si riversa nei canti.

Pregiudizi tipici sono quelli raccolti ad esempio da Luigi Chiratti presso due donne di Trepuzzi, secondo il cui parere i maschi e le femmine che ballavano «per i fatti loro», cioè che avevano rapporti sessuali, non venivano pizzicati[[108]](#footnote-108): aderendo così alla convinzione che il tarantismo fosse solo una manifestazione di desiderio sensuale e frustrazione sessuale. D’altronde già alcuni importanti umanisti del Quattro-Cinquecento riferivano di simili pregiudizi, o ne facevano propria la tesi di fondo. Sante Ardoini, in un suo trattato *de venenis* composto fra il 1424 e il 1426, nel riprendere il tema “melanconico” già introdotto da De Marra vi accoglieva - tra i vari comportamenti indotti dalla "fissazione" o monomania provocata dal morso (la *fixa imaginatio*, altrove detta anche *sollicitudo* o *assidua cogitatio*, cioè il permanere nel pensiero o nell’azione in cui si era impegnati al momento di quel trauma) - anche la libidine delle tarantate. Tale fissazione sarebbe stata attivata dalla «qualità e la complessione melanconica dello stesso veleno della tarantola»[[109]](#footnote-109). A metà del Quattrocento anche Leon Battista Alberti, nel trattato *De re aedificatoria*[[110]](#footnote-110), attribuiva i comportamenti dei tarantati (tra cui il ballare e lo sfrenarsi) alla libidine e alla follia. In questo modo si dava fondamento "scientifico" e dignità di cronaca alla diceria, che però nel corso del secolo diventò proverbiale, tra iperboli e facili ironie.

Testi rinascimentali di ogni genere vi ricameranno sopra. Al napoletano Giovanni Pontano, che ne scrive in *I dialoghi* (*Antonius*, 1491), «apparivano particolarmente felici le donne di Puglia, perché, con la scusa del morso della taranta "concubitaria" possono liberamente e impunemente cercare i maschi, "giacché questo è il solo rimedio al veleno: così, ciò che per le altre donne è azione disonorevole, per quelle di Puglia diventa medicamento"»[[111]](#footnote-111). Già qualche decennio prima la cosa era nota al medico patavino Michele Savonarola, il quale nella *Practica maior* si era occupato anche di melanconia (VI, 11-20): in un’operina di prevenzione medica, il *Libreto de tutte le cosse che se magnano*, dopo aver proposto il paradosso dell’avere ottanta coiti in un’ora, commentava: «chi havesse tanta possanza bono medico serebbe a quelle che pizate sono in Puglia dala tarantola luxuriosa»[[112]](#footnote-112). Con Pontano e Savonarola lo sfogo sessuale come medicamento viene messo in ridicolo perfino da chi, come gli studiosi della melanconia, teoricamente lo accettavano. Siamo ormai ben lontani dall’idea edulcorata dell’amore come “dolce veleno” che si ritrova nel petrarchismo e in Tasso[[113]](#footnote-113)…

Non mancava però chi cercava di considerare la cosa più obiettivamente, anche al di fuori del contesto medico, ma attingendo alle teorie correnti. Nel 1549 Simeon Zuccolo da Cologna, nel suo trattatello in versi *La pazzia del ballo*[[114]](#footnote-114), sintetizzava quanto ormai era risaputo in tutt’Italia, ma attenendosi al piano scientifico e sintomatico. Egli distingueva fra le tarantole che rendono uomini e donne «tutti mesti, malenconici, lagrimosi & di maniera pieni di ramarico», e quelle che invece «così pungendo empieno gli huomini di tanta lussuria, & libidine, ch’essi vedendo le donne à guisa di bestie, con una certa rabbia le assaliscono»; mentre a loro volta «le donne essendo trafitte da tai ragni, il che ben spesse fiate avviene, possono in ogni luogo richieder gli huomini, che più loro piacciono, per risanarsi quel acerbo humore, che tanto le tormenta, et crucia».

Chi viveva in Puglia poteva riferirne con cognizione di causa. Il primo tra questi autori "locali", Niccolò Perotti (che nella seconda metà del Quattrocento era arcivescovo nella diocesi di Manfredonia-Siponto), riferiva nel *Cornucopiae sive linguae latinae comentarii* dei tarantati (maschi) che «alla vista di una donna, eccitati dalla libidine, come furiosi si avventano»[[115]](#footnote-115). Localmente, il pregiudizio su quelle che a molto sembravano le vere ragioni del fenomeno non s’interruppe mai, neanche presso i dotti. Epifanio Ferdinando scriveva nel 1621: «ancor più i tarantati infuriano per la lunga astinenza sessuale»[[116]](#footnote-116). Secondo l’anonimo corrispondente lucerino, autore della relazione spedita all’illuminista napoletano Francesco Serao nel 1740, le tarantate «possono farlo per impostura o per leggerezza, e facilmente per altro male loro proprio alcune fanno le tante stravaganze che si veggono, e che in questi paesi volgarmente si attribuiscono al veleno della tarantola»[[117]](#footnote-117). E «verso la metà del diciottesimo secolo anche i Gesuiti che facevano missioni in Terra d’Otranto cercarono di sradicare forme di ciò che definivano come il “ballo coreutico” dai paesi toccati dalle missioni» perché «particolarmente scandalizzati dal fatto che quelli che ballavano lo facessero seminudi e fossero di entrambi i sessi»[[118]](#footnote-118).

Ma anche autorevoli medici di Terra d'Otranto hanno condiviso, nel tempo, un analogo scetticismo. A fine Seicento Giorgio Baglivi (uno dei medici più famosi d’Europa, salentino d’adozione) osservava, pur prendendo il tarantismo molto sul serio, che le simulazioni erano frequenti fra donne che venivano «prese dalla disperazione o dalla melanconia» per varie ragioni, tra cui spicca la «fiamma dell’amore», alimentata dal loro «temperamento ardentissimo»[[119]](#footnote-119). Uno dei luminari della medicina dell’Ottocento, Salvatore De Renzi, scriveva nel 1832: «Sovente, come sono stato assicurato, l’amare rappresenta la parte essenziale del dramma, e vezzose forosette mostransi attarantate per nascondere più grave ferita che le fa delirare»[[120]](#footnote-120). A sua volta, verso la fine del secolo, il medico condotto di Santa Maria di Leuca sosteneva che molte sedicenti tarantolate, predisposte all’isteria, si dicessero punte dal ragno quand'erano invece eccitate da «una contraddizione d'amore» o da qualche «capriccetto insoddisfatto», collegando le possibili cause (riconducibili a volte anche a contrasti domestici) alle «prime vaghe irrequietezze delle nostre pubescenti»[[121]](#footnote-121). Alcuni adducevano le gratificazioni che potevano venirne: Baglivi sosteneva che le simulatrici ne approfittassero per dilettarsi «di questa occasione della musica permessa alle sole morse dalla tarantella», e scatenarsi in questa danza che era loro «sommamente grata»[[122]](#footnote-122). A sua volta, elencando i comportamenti tipici delle fanciulle tarantate, Epifanio Ferdinando annotava anche che esse «esibiscono le parti intime»[[123]](#footnote-123). Nei primi del Nocevento anche un altro medico, e osservatore obiettivo, come Francesco de Raho non poteva fare a meno di notare che alla condizione della tarantata, anche se reale, corrispondono chiari segni di lascività e di abbandono, confermando nelle sue osservazioni «tutto quello che ha detto il Baglivi, e cioè gli atti ridicoli e stravaganti e spesso inverecondi dei malati, gli atteggiamenti osceni che assumono e tutto ciò che offende il decoro e il pudore»[[124]](#footnote-124). In particolare De Raho osservava le stesse condotte che avevano scandalizzato i gesuiti nel Settecento e che anche Ferdinando aveva sottolineato: «le inferme sono discinte, hanno i capelli sciolti, arruffati e non si preoccupano delle nudità che spesso mostrano»[[125]](#footnote-125).

Dunque anche le tarantate considerate “autentiche” hanno colpito per secoli l’immaginazione, sia della gente comune che dei medici decisi a curarle (o quanto meno a osservarle e studiarle), per un comportamento che ricorda una forte insoddisfazione affettiva ed erotica. In esse tale insoddisfazione porta dapprima a una frustrazione, che le rende gravemente depresse e apatiche, e da questa all’esibizionismo e alla frenesia dello sfogo ritualizzato, che a volte appare come una manifestazione di libidine. D’altronde lo stesso de Martino parlava di un «eros a vario titolo precluso dall'ordine familiare o dal costume o dalle traversie d'amore», che egli poneva come movente primario tra i «contenuti critici e conflittuali» determinati dalla pressione esercitata dall'«ordine sociale» sulla vita delle donne, pressione a cui il tarantismo dovrebbe «offrire orizzonte di evocazione, di deflusso e di risoluzione»[[126]](#footnote-126).

De Martino fece di questa teoria una delle sue chiavi di lettura dell'intero fenomeno. Abbiamo già discusso altrove il rischio di riduzionismo insito nella tesi[[127]](#footnote-127), dacché molti aspetti della fenomenologia rilevati lungo i secoli - la riproduzione domestica di uno scenario naturalistico, l'allucinata vanità espressa nell'abbigliamento e nelle stravaganze quasi teatrali dei tarantati, il simbolismo del mare e l'eventuale adozione del canto funebre –, e che lo studioso tenacemente interpretò in chiave di “eros precluso”, possiedono invece una loro autonomia simbolica e rituale. Autonomia precisamente identificata in numerosi parallelismi con gli atteggiamenti dei soggetti affetti da sindrome melanconica, ma anche con vari precedenti di natura ritualistica e magico-religiosa: in particolare con gli aspetti demonici della possessione e della trance religiosa, che pretendono ad esempio l'imitazione e l'impersonamento dei caratteri fisici e comportamentali del demone da parte di chi ne è posseduto, o la riproduzione ambientale di alcuni suoi caratteri[[128]](#footnote-128).

E tuttavia, anche se la questione dell'eros “precluso”, così come la imposta de Martino, può apparire opinabile, la sfera erotica costituisce senza dubbio – anche nella sua chiave simbolica e ritualizzata - una delle più importanti componenti antropologiche del fenomeno. In questa luce va certamente considerato anche il fatto che nelle pizziche eseguite durante la terapia tarantistica siano presenti strofe di carattere amoroso, e perfino francamente erotiche.

Ricordiamo innanzitutto che nel repertorio musicale delle terapie domiciliari entravano anche interi canti di soggetto non tarantistico. In una delle ultime documentate, effettuata a febbraio 1978, prima che il tarantato ballasse vennero eseguiti alcuni canti di contenuto erotico come *La mia mamma la vecchiarella*, *La cerva* e *Ziu Tore*. Nella sequenza costituita dall’esecuzione di questi tre canti, la narrativa disegna un’*escalation*: nel primo testo, per far l’amore con il cavaliere la ragazza chiede il permesso all’anziana madre; nel secondo, seguendo un classico modulo lirico, l’immagine della deflorazione è simboleggiata dalla decapitazione di una femmina animale; nel terzo canto si parla esplicitamente di uno stupro[[129]](#footnote-129). Ma anche nelle esecuzioni di pizziche che appaiono come *pot-pourries* di strofe e distici di provenienza diversa, “montaggi” in tempo reale di frammenti solo apparentemente irrelati, si possono studiare i peculiari accostamenti analogici fra motivi lirici (o apertamente erotici) e motivi invece collegati all’eziologia, alla diagnostica o alla terapia del tarantismo.

Per il momento basterà cogliere qualche esempio dai canti tradizionali tarantini, dove la malattia d’amore viene chiaramente identificata come melanconia, ma avvicinata al tarantismo sia dalla presenza di strofe “diagnostiche” che da altre di incitamento al ballo risanatore. In particolare va segnalato un canto presente nella breve raccolta compilata da Emilio Lovarini del 1897[[130]](#footnote-130). Qui alla “malatella” si consiglia senz’altro, da parte dell’innamorato, il classico rimedio coitale, appena velato dall’invito a passare con lui un’intera settimana. Ma egli stesso si affretta a precisare che il malessere potrebbe non passarle nemmeno così[[131]](#footnote-131). La versione originariamente riportata da De Lorenzo/Tursi/Cassano comprendeva però altre due strofe, probabilmente cassate da Lovarini perché di dieci anziché nove versi, e dunque considerate da quel letterato come un’apposizione posticcia. Per noi è invece chiaro che si trattava della trascrizione esatta di un modo d’esecuzione del canto, con i tipici interventi di montaggio operato dagli esecutori. E le strofe in più si concludono con i seguenti distici: «Balla, Maria meya, e balli forte / ca la tarant’è vive, e noyyé morte»; «Balla, Maria meya, balli cuntenta / ca la Madonnat’ha da fa’ la grazia». Solo il ballo può uccidere la taranta, nell’interpretazione magico-religiosa; e solo la Madonna, o san Paolo, possono elargire questa grazia, nel contesto cristiano.

Ma forse il distico più eloquente ed esplicito, nei testi delle pizziche, è «Nu’ ssi tu l’amante miu / ca se eri l’amante miu nun me tarantava iu [*oppure* ia, *o ancora* ieu]». Il distico viene generalmente ascritto al canto intitolato a *Lu Paulinu*[[132]](#footnote-132), pieno di riferimenti al pizzico della taranta, al ballo, all’amore e al desiderio di soddisfazione dei propri desideri, con singolare ambiguità tra la richiesta di essere liberata (da san Paolo) e quella di essere accontentata (da un amante). Nel distico emerge qualcosa di simile alla concezione demartiniana dell’eros precluso: se l’innamorata avesse ottenuto l’amore (o soddisfazione sessuale) dall’uomo che ella, non ricambiata, ama, non si sarebbe mai “tarantata”. Ma il distico può intendere una diversa verità tradizionale. Ad esempio che chi sia effettivamente amato, non diventa tarantato: così si spiegherebbe che, nella realtà del rito, a “tarantarsi” siano anche donne sposate, probabilmente deluse dalla loro situazione coniugale, ma non necessariamente trascurate sessualmente[[133]](#footnote-133). Oppure che è il morso - per tutto quello che rappresenta come “aggressione” (esterna o anche, tramite l’azione del veleno, interiore) - a scatenare un comportamento erotizzato. Per venire a capo di queste possibili interpretazioni, bisogna considerare i motivi simbolici espressi dal corpo stesso dei tarantati, dal modo in cui essi lo usano, e da ciò che essi stessi vorrebbero farne.

**2.4 Desiderio ed eros: mare, sospiri, pizzichi**

Gli aspetti erotici del tarantismo trovavano espressione soprattutto attraverso il comportamento psicomotorio e la comunicazione non verbale. Entrambe le modalità di espressione si trovano coniugate a qualche motivo o fisiologico o simbolico, come attestano le fonti storiche.

Le sindromi psicomotorie non si esauriscono nella danza propriamente detta. Nel Seicento, Epifanio Ferdinando registra fra i comportamenti tipici dei tarantati pugliesi il lanciarsi in mare, e per una sorta di irresistibile attrazione essi amano anche semplicemente «sentire il nome del mare»[[134]](#footnote-134). Al quesito 44 Ferdinando interpreta il comportamento come un «indizio di malinconia o di pazzia», o in alternativa come una conseguenza della costituzione secca del veleno, per cui i tarantati «amano quello che è opposto al secco, cioè l’acqua». In proposito l’autore ricorda che, secondo Dioscoride, coloro i quali sono morsi dal falangio (cioè della nostra taranta) «vengono sanati dal bagno delle acque del mare e Rasis [al-Razi] raccomanda l’immersione nell’acqua del mare»[[135]](#footnote-135).

Al di là delle interpretazioni mediche, l’attrazione può manifestarsi in collegamento al ballo risanatore e alla pulsione amorosa, e l’ossessione è tale che si rischia la vita. Tra le informazioni raccolte nel 1711 in Puglia da George Berkeley c’è anche quella che vuole che i tarantati «talvolta dopo la danza si buttassero in mare», e il filosofo e vescovo irlandese aggiunge: «Annegherebbero se non venissero soccorsi»[[136]](#footnote-136). Nel canto siciliano riferito da Kircher, interpolato alle consuete ottave, i versi riferivano il medesimo comportamento, legandolo strettamente alla passione d’amore e alla sua guarigione: «Allu mari mi portati, / se volete che mi sanati! // Allu mari, alla via! / così m’ama la donna mia! // Allu mari, allu mari: mentre campo t’aggio amari!».

Il fenomeno era osservabile anche in altri luoghi del sud affetti dal tarantismo: verso la fine del Seicento il gesuita e poeta napoletano Giacomo Lubrano lo aveva messo in versi, scrivendo a proposito dei morsicati, nell’ottava *La Musica Rimedia in parte a lor tossico*, che «Mentre lancia l’Està fiamme in ruggiti, / forza è che ogn’un languendo arda, e si lagni; / chi scherza a l’ombre, e chi ne’ salsi bagni / corre a temprare i tossichi impazziti»[[137]](#footnote-137). È interessante anche quanto racconta Antoine-Laurent Castellan, il pittore e letterato francese amico di Lord Byron che viaggiò in Italia nel 1797, e ventidue anni dopo raccolse le sue lettere in *Lettres sur l’Italie faisant suite aux lettres sur la Morée, l’Hellespont et Constantinople*. Il Castellan conobbe personalmente a Brindisi una tarantata, Ginevra, ammalatasi di tarantismo a vent’anni per una delusione amorosa (affermava, mentendo, di essere stata punta): per la disperazione la fanciulla prima si gettò in mare, ma poi, soccorsa dai pescatori, si disse tarantata e cominciò a ballare ogni anno[[138]](#footnote-138). Tra il tarantismo, il mare e gli amori disperati sussisteva un evidente legame emotivo e simbolico.

La disperazione d’amore si esprime anche tramite il sospiro, che nella lirica salentina rappresenta la massima espressione di innamoramento. D'altronde si tratta di un tema lirico di lunga tradizione, e come sintomo di desiderio d’amore lo troviamo già presso i trovatori: nel già citato *Bel m’es can eu vei la bròlha*Bernart deVentadorn cantava: «La desidero così tanto che tutti i miei desideri le appartengono, a lei per cui sospiro. E poiché lei non sospira affatto, so che la mia morte in lei si contempla, quand’io contemplo la sua gran beltà». Nel *Roman de la Rose* l’amante si ritrova in solitudine e allora il mal d’amore lo coglie con «sospiri e pianti, tremori e molti altri dolori» (vv. 2262 **s.?**). Tra i poeti del Dolce Stil Novo basterà citare Guido Cavalcanti: «L'anima mia dolente e paurosa / piange ne li sospir' che nel cor trova, / sì che bagnati di pianti escon fòre. // Allor par che ne la mente piova / una figura di donna pensosa / che vegna per veder morir lo core» (XVII, 9).

Il sospiro esprime pienamente questa condizione tormentosa, in modi che non sono cambiati dal Medioevo a oggi. A Lecce e a Nardò si cantava «Ci passa di ’sta strada e no’ suspira? / ’Jata a [beato] quiddh’omu ci la pote fare»[[139]](#footnote-139). Questo canto è notevole perché si richiama a una famosa villanella, *Chi passa per sta strada*, raccolta nel 1557 da Filippo Azzaiolo in *Il primo libro de villotte...*, e che era, secondo Donna Cardamone, uno dei “grandi successi” dell’epoca[[140]](#footnote-140): «Chi passa pe’ sta strada e non sospira beato s’è». Il precedente è ragguardevole perché la villanella del Cinquecento, esprimendosi in un lessico chiaramente meridionale, portava anche i versi «E dince che c'impresti un po' de filo / […] / Quanto mi cuso sta piagha mortale», che abbiamo rilevato anche in un canto presente a Lecce e nel Salento[[141]](#footnote-141). I principali temi lirici di Terra d’Otranto risalgono dunque almeno al XVI secolo (e forse Azzaiolo riprendeva la quartina direttamente da qualche autore pugliese), ma l’immaginario che vi è sotteso è ancora più antico. Il sospiro veniva messo in rapporto consequenziale, quasi di causa/effetto, con la trafittura d’amore fin da Boccaccio: «sopra d’ogn’altra doglia era trafitto / Da amor nel core, e non trovava loco; / E giorno e notte senza alcun rispitto / Sospir gettava caldi come foco» (*Teseide*, IV, 26, 3-6).

Come a Napoli, in Irpinia, in Lucania e altrove, anche nel canto salentino il sospiro può essere simbolicamente proiettato verso l’amante lontana, ambasciatore e messaggero di chi sospira e canta[[142]](#footnote-142). Ma ciò che è peculiare del Salento è la quantità di canti che del sospiro usano l’immagine e l’aspetto tormentoso[[143]](#footnote-143). Vi viene rilevata soprattutto la sofferenza personale[[144]](#footnote-144), che prende particolare rilievo in un canto leccese in cui la parola “suspiri” (come sostantivo plurale) o “suspiru” (come voce verbale) viene ribattuta ossessivamente, ad anafora: «Suspiri, suspirandu mme recriu; / Suspiri tutte l’ore de lu giornu; / Suspiru quandu mangiu e quandu biu; / Suspiru quandu ’au liettu cu dormu. / Ci passa lu mmiu amante e dice addiu, / Prima dau ’nu suspiru e poi respundu»[[145]](#footnote-145).

Un esagerato sospirare è anche sintomo di tarantismo, e la sua espressione non è sempre così innocente. Nel Seicento, mentre Epifanio Ferdinando, nel Quesito 72, si limita a osservare che «nei tarantati prevalgono i sintomi della malinconia, come sospiri, pianto, lacrime, tristezza», annotando anche che quei sospiri sono «grandi e profondi»[[146]](#footnote-146), Vincenzo Bruni nel *Dialogo delle tarantole* afferma invece senza reticenze che le tarantate ballano sospirando ardentemente «come se fossero state d'amore infocate»[[147]](#footnote-147). A sua volta Giorgio Baglivi ci informa che «le vergini e le donne, d’altronde oneste, sciolto ogni freno di verecondia sospirano, urlano, si muovono impudiche, mostrano le oscene parti»[[148]](#footnote-148), e più avanti ritorna sull’argomento: non appena i musicanti indovinano la “melodia giusta” per il tarantato, questi prende a sospirare; iniziando il ballo, i tarantati «urlano, sospirano, dicono cose oscene», contorcendosi[[149]](#footnote-149). Se isolato come sintomo, il sospiro può anche essere razionalizzato: secondo il medico ottocentesco Salvatore De Renzi, ai morsicati dalla taranta «le funzioni della respirazione ne sono lese fin da principio», per l’azione del veleno sul nervo trisplanico e le sue dipendenze (i nervi intercostali)[[150]](#footnote-150): ma la sua associazione alle lacrime da un lato, al desiderio erotico dall’altro, lo contestualizzano alla malattia d’amore.

D'altronde il sospiro viene associato anche ad altri suoni e reazioni. Ancora Baglivi ci informa ad esempio che i tarantati possono sospirare alla vista del colore nero, e altrettanto quando si rimirano in uno specchio[[151]](#footnote-151): espressione allucinatoria, forse, della visione della taranta. Nel Settecento, quando si moltiplicano le testimonianze di medici e osservatori pugliesi, di tarantati che gemono e sospirano profondamente parlano anche Ludovico Valletta[[152]](#footnote-152) e Francesco Serao[[153]](#footnote-153).Di sospiri che si mutano in ululati sono testimoni sia Valletta[[154]](#footnote-154) che Nicola Caputi[[155]](#footnote-155); in particolare quest’ultimo riferisce di una tarantata cinquantenne: «appena ebbe ascoltata la melodia a lei familiare sotto i miei occhi cominciò a sospirare e, avvintasi a due giovani, passeggiò lentamente per tre ore nella stanza»[[156]](#footnote-156). Se gli aneliti della tarantata di mezza età le guadagnavano la “sospirata” compagnia, in altri casi il sentimento diffuso all’intorno era la paura: così Domenico Sangineto, a proposito di un tarantato maschio, «Giovan Giacomo Tesoro (che io ho veduto più di sei volte ballare)», riferiva che questi «sospirava, ma con empito così grande, che portava terrore a’ circostanti»[[157]](#footnote-157). Analoghi sospiri vengono osservati in relazione alla musica terapeutica anche da altri autori. Nelle *Annotazioni al Quarto Libro* delle sue *Delizie tarantine*, Cataldantonio Atenisio Carducci parla di «replicati sospiri alle cadenze del suono»[[158]](#footnote-158), col fiato emesso addirittura a ritmo. Nell’Ottocento, fra gli altri, anche Giuseppe De Masi osserva «forti e cupi sospiri, come lamenti»[[159]](#footnote-159), mentre Luigi Giuseppe De Simone annota che il tarantato sospira e non danza se il violino e il tamburello non suonano assieme[[160]](#footnote-160).

Dunque il sospiro è una manifestazione del desiderio erotico, ma non solo. Esso esprime anche una reazione alla melodia “giusta” e alla sua corretta (o scorretta) esecuzione, forse anche in associazione a particolari colori e allucinazioni: i sospiri vengono emessi alle manifestazioni acustiche o visuali della taranta. D’altronde, il suo stesso “pizzico” è metafora dell’atto sessuale, “morso d’amore”. Di questa convinzione c’è traccia anche nel repertorio lirico campano. Nei canti tradizionali dei dintorni di Napoli, l’immagine del ragno che si arrampica verso la stanza di una fanciulla in amore, per morderla, compare sovente come metafora dell’innamorato che anela di raggiungere l’amata: «Tu faje l’ammore pe’ la finesta / I’ comme a rangio [ragno] saglio ppe’ le mura»[[161]](#footnote-161). Anche nella tradizione napoletana, a volte, l’azione dell’innamorato/ragno si figura esplicitamente come “morso d’amore”: «Addò so’ ghiute tante abbracciamenti, / Tante carezze che mme solivi fare? / Mme stringivi lo musso fra li denti. / e io te diceva: “Amor, non mozzecare / Si tu mme mozzichi, tutta mm’insanguini, / Che scusa a mamma nce voglio trovare?” / Trovace scusa che stivi dormenno, / È venuto ’u rangitiello [ragnetto] e t’ha mozzecato»[[162]](#footnote-162). Qui però il dialetto dice letteralmente “mozzico”, morso, mentre nella tradizione del tarantismo si parla sempre di “pizzico”[[163]](#footnote-163).

In Terra d’Otranto, però, il pizzico non è solo un simbolo: talvolta è un alibi. In un canto dialogico tarantino, articolato fra marito e moglie, nella seconda strofa il marito chiede alla moglie dove è stata morsa, e la moglie prima nega, poi esita, probabilmente per una forma di pudore. Questo canto ricorre più volte negli scritti di Alfredo Majorano, con la progressiva aggiunta di nuove strofe, forse da lui più recentemente rilevate, oppure tenute inizialmente celate dal pudore dello studioso. Nello sviluppo del dialogo, si rileva infatti che la moglie, in realtà, non è stata pizzicata dalla taranta ma ha giaciuto con un altro uomo. Majorano[[164]](#footnote-164), che conosceva questo canto dalla sua adolescenza (cioè dagli anni Dieci), lo considera burlesco, attribuendolo all’antico pregiudizio che il tarantismo femminile fosse una scusa per sfogare i propri desideri erotici.

Fatto sta che nei canti tradizionali il verbo “pizzicare” si usa anche come sinonimo di “violentare”. L’esempio più notevole sta nei versi di *Ziu Tore*, che parlano della violenza sessuale portata da un vecchio, Tore (Salvatore), su una ragazza che lavorava in campagna[[165]](#footnote-165). Abbiamo già accennato al fatto che il brano è stato eseguito anche durante una cura domiciliare. Nel canto, il colpevole si pente e si rammarica di aver stuprato la ragazza senza né una parola né un bacio: «Su statu ieu lu porcu e puru l’animale…». La sua confessione inizia con questa allusiva ammissione: «Sine, l’aggiu pizzicata sulla chianta della manu»[[166]](#footnote-166). Il verso fa seguito all’*incipit* del canto, che appartiene all’interrogazione, dove si chiede a Ziu Tore di ammettere la sua colpa. La domanda, come l’inizio della risposta, viene espressa attraverso un eufemismo: «Dimmela ziu Tore dimmela dimmela se l’hai toccata». Entrambi gli eufemismi, il “toccare” come il “pizzicare sul palmo della mano”, stanno per l’abuso sessuale[[167]](#footnote-167).

Questa immagine torna anche nel repertorio musicale di Luigi Stifani, in un brano forse da lui stesso composto, *Lu monaco*:

Lu monacu de Milano

e ma pizzicau la manu [*bis*].

Curi [corri] mamma curi tata

ca lu monacu ha pizzicatu[[168]](#footnote-168).

In molti altri canti, come sappiamo, il punto in cui la taranta ha “pizzicato” una donna viene invece esplicitamente individuato sotto la camicia o sotto la gonna: le espressioni sono spesso velate, ma l’indicazione delle zone erogene è ben chiara. Nelle esecuzioni dei canti si sceglie a piacere se esprimersi in modo esplicito o eufemistico. L’ambiguità è a maggior ragione presente nelle “ronde” eseguite durante la festa di San Rocco a Torrepaduli, dove le strofe sono improvvisate a turno da due o più cantori. In una ronda già citata, eseguita il 15 agosto 1999 da Daniele Durante e Cinzia Villani e basata su distici della tradizione, troviamo ben tre diverse formulazioni eufemistiche: «addu te pizzicau cu bessa ’ccisa / sutta lu giru giru te la camisa»; «addu te pizzicau la tarantella / sutta lu giru giru te la gunnella»; «nu pizzicu ni tese alla carosa / e ni lu tese sulla chianta te la manu»[[169]](#footnote-169).

Il corpo del tarantismo, la sua fisiologia, si mostra così, nei versi dei canti tradizionali, come una sorta di mappa del corpo muliebre. Tutti gli organi “scoperti” sono soggetti al morso: la mano, il piede; e così quelli dove è possibile insinuarsi: tutto quanto sta al di là della camicetta o sotto la gonna. Ma la mappa, in quanto eufemistica, vibra di un’energia centripeta: tutto conduce il morso, o meglio i suoi effetti, verso i genitali. Solo nel caso maschile, minoritario in quanto elitario e dunque privo di inutili eufemismi, i genitali possono essere esplicitamente nominati. Quelli femminili restano innominabili, ma aperti alla violazione. E quale donna poteva opporsi alla taranta? Una donna “pizzicabile” poteva solo appellarsi preventivamente alla Madonna o ai santi; oppure, quando era troppo tardi, implorare da loro il perdono e la grazia. Tra i due momenti resta solo la relativa passività della condizione femminile nelle società contadine, oppure un’attività “ritualizzata” e costretta a una zona franca, culturalmente determinata: lo spazio del tarantismo.

Abbiamo già raccolto sufficienti elementi per affermare che questo spazio, che è concettuale oltre che esperienziale, è stato storicamente orientato, sia nella tradizione popolare che in quella dotta che lo ha studiato, da alcune strutture ideologiche e interpretative, come quella relativa alla sua comparazione (e parziale assimilazione) alla melanconia e al mal d’amore. Ma per definirne completamente il quadro ideologico mancano ancora alcuni tasselli, la cui esistenza ci viene suggerita da alcune determinanti non ancora del tutto esplorate: la questione del veleno inoculato dal morso, l’immaginario relativo ai suoi effetti, la personalità magico-religiosa dei suoi “agenti”.

**3**

**L’IDEOLOGIA EROTICA E DEMONICA**

**3.1 L’ideologia erotica fra “morso d’amore”, intossicazione e localizzazioni**

Iniziamo qui a considerare storicamente, e fuor di metafora, le localizzazioni di carattere genitale del “morso”. Esse invitano a motivare la componente erotica del tarantismo, sulla base dei modelli più antichi, in modo diverso dalla reazione femminile a una "preclusione": può trattarsi, ad esempio, della rappresentazione rituale di un antico rimedio contro il veleno dei serpenti. Non c'è da stupirsene: se il “morso” è considerato dai tarantati come un accidente realmente verificatosi, anche le sue implicazioni vengono correlate agli effetti di un morso reale, ai relativi sintomi riconosciuti anche dalla medicina ufficiale, e ai rimedi che le più antiche tradizioni prevedono al riguardo.

Lo stesso de Martino, d'altronde, sapeva che uno stato di eccitazione sessuale può essere periferico a una patologia tossicologica, come viene tramandato da una cronaca della prima Crociata, la *Historia Hierosolymitanae expeditionis* di Albertus Aquensis. In Siria i Crociati erano continuamente esposti al rischio di essere morsi da serpenti, nel testo dell’*Historia* detti «tarenta», e tra le cure tradizionali locali veniva suggerito di accoppiarsi sessualmente[[170]](#footnote-170). De Martino però non contestualizzava l’episodio e la sua singolare terapia alla storia della medicina: la quale, al riguardo, vanta una antichissima tradizione. Che uno stato di eccitazione sessuale possa essere prodotto da una patologia tossica era infatti noto fin dalla sapienza greco-romana. Ricordiamo ad esempio che secondo Claudio Eliano, il filosofo vissuto tra il II e il III secolo d.C., tra gli effetti del morso del falangio (la nostra taranta) c'è anche una sorta di eccitazione che provoca nell'uomo l'erezione. Di questo priapismo causato dall’aracnidismo avevano trattato circa un secolo prima Plinio, Aezio, Aulo Gellio; ma il fenomeno era già stato osservato da tempo nel mondo greco orientale, in particolare dal poeta e naturalista ellenistico Nicandro, nativo di Colofone nella Ionia, in un poema che risale al II secolo a.C. (*Theriakà*, 722 s.). Nel Medioevo vari autori arabi, tra cui al-Razi(alias Rhazes), il cui pensiero fu diffuso in Europa nella traduzione latina da Gherardo da Cremona, indicheranno a loro volta il priapismo come sintomo del morso della *rutayla’* (cioè del falangio greco, o della taranta pugliese). Questa cognizione - che gli arabi assorbirono dal mondo greco, o forse semplicemente appresero empiricamente - si trasmise poi anche alla trattatistica italiana[[171]](#footnote-171).

Tutti questi autori dovevano sapere che già secondo Plinio (*Storia naturale*, 28, 44) al rapporto sessuale era delegato il compito terapeutico di alleviare gli effetti dei morsi di scorpioni e serpenti. Non era solo teoria: come si è visto, il rimedio era ancora noto sulle coste del Mediterraneo orientale alla fine dell'XI secolo, secondo quanto attesta l’episodio riguardante la crociata in Siria. Parallelamente alla sapienza antica circa l’eccitazione sessuale che sarebbe provocata dai morsi di ragni, e in generale di animali velenosi, si è dunque sviluppata, anche nelle tradizioni popolari di un’area piuttosto vasta del Mediterraneo costiero, l’idea che le sofferenze dei morsicati possano essere alleviate da un’attività sessuale. Si stabilizza così, attraverso i secoli, l’opinione che il veleno degli aracnidi provochi qualcosa di simile alla libidine: convinzione condivisa tra medicina e cultura popolare.

Nella tradizione filosofica e medica tale opinione si applica non solo al tarantismo, ma anche alla melanconia, per una ragione precisa: al posto del veleno animale agirebbe, con gli stessi effetti, la bile nera. Questo legame tra l’umore atrabiliare e l’eros era già stato stabilito nei circoli aristotelici. Per lo Pseudo-Aristotele dei *Problemata* - una raccolta messa assieme all’interno della scuola peripatetica, i cui testi più antichi pare risalgano al III secolo a.C.[[172]](#footnote-172) - «i melanconici sono particolarmente inclini a fare l’amore» (4, 30) e «la maggior parte dei melanconici è dedita a eccessi sessuali» (30, 1). Da Lucrezio a Oribasio, da Rufo d’Efeso a Paolo d’Egina, fino al *Viaticum* di Costantino l’Africano che traduce Ibn Edjezzar, il coito cura la melanconia, l’ira, perfino l’amore[[173]](#footnote-173). La prescrizione di esercizi amorosi come terapia della melanconia fu rilanciata nel Medioevo soprattutto da Costantino nell’XI secolo, richiamandosi all’autorità di Rufo e raccomandando ai melanconici il coito in quanto mezzo di evacuazione. Tramite Costantino le idee di Rufo penetrano nel galenismo occidentale, e con Ishâq ibn ’Amrân influenzano anche la terapeutica araba ed ebraica[[174]](#footnote-174). Saperi dotti e popolari concordano dunque per un lunghissimo periodo, dall’antichità al Medioevo e oltre, e in maniera culturalmente trasversale, sul fatto che aracnidismo e melanconia producano “effetti collaterali” di tipo erotico.

Ciò circostanzia una volta di più l’antica analogia tra melanconia e “morso”, da cui anche il Medioevo in parte dipenderà, con in più il *trait d’union* dell’eccitazione sessuale considerata come impulso e sintomo. La soddisfazione di tale impulso era tra i rimedi considerati adatti a entrambe le sindromi. Tarantismo e melanconia (il primo considerato come conseguenza di un avvelenamento “esterno” tramite il morso, la seconda da uno squilibrio umorale interno, con analoghi effetti) cercano analoghe terapie. Sulle due sindromi si può intervenire tramite il coito, che apre una valvola di sfogo. La consumazione del desiderio, la scarica orgasmica producono una sorta di meccanismo di espulsione della malattia o delle sue cause (il veleno, l’eccesso quantitativo o termico di bile nera), superando lo stato di follia causato dall’intossicazione delle facoltà cerebrali.

Come sappiamo, tra Umanesimo e Rinascimento intellettuali e medici cominciarono a confrontarsi apertamente con questi aspetti erotici del tarantismo. Una delle tendenze interpretative insisteva sul carattere strettamente genitale della fenomenologia, in relazione al veleno iniettato dal morso. Nel 1589 il tarantino Giovan Giovine provava a giustificare il fenomeno, nella sfera maschile, ricollegandosi al mondo greco nel ricordare le erezioni causate nell’antichità dal morso dei falangi di Zacinto (l’isola greco-adriatica di Zante), di cui parlava Aulo Gellio. Giovine segue la voga di interpretare le meraviglie del presente in base alle fonti classiche, ma ciò che descrive coincide con quel che la scienza moderna conosce come “priapismo ischemico”, e che può essere provocato da morsi di particolari serpenti, scorpioni, ragni del genere Latrodectus (una delle specie con cui viene identificata la “taranta”, cioè la malmignatta o “vedova nera” europea), e perfino di cani rabidi. Ciò fornirebbe un orizzonte interpretativo anche alla furia con cui i tarantati maschi si avventavano sulle donne, come segnalava già il vescovo Perotti nel suo citato *Cornucopiae* del 1478.

Nella Puglia del Sei-Settecento il priapismo come sintomo del morso del ragno sarà letteralmente sotto gli occhi degli osservatori scientifici, e soprattutto di un medico erudito – ma anche di vivace empirismo - quale Epifanio Ferdinando[[175]](#footnote-175). A partire da lui, infatti, il tarantismo viene osservato e considerato *in vivo* e non più giustificato sulla scorta delle fonti classiche. A sua volta Giorgio Baglivi sottolineerà il fenomeno, classificandolo soprattutto fra i sintomi attribuiti al morso della tarantola nera (per lui più vari e numerosi di quelli provocati dalle consorelle colorate): ecco dunque «la tensione della verga e del pettignone»[[176]](#footnote-176), cioè del pube. Ai rischi insiti nel sintomo, i familiari e sodali dei tarantati maschi cercavano di provvedere come potevano: un medico brindisino racconterà ad Andrea Pigonati (che ne scrisse nel 1779) che «il male produsse all’infermo il priapismo, accompagnato con tutti gli altri sintomi; onde per impedirgli che non facesse movimenti troppo sconci, lo fecero ballare colle mani legate»[[177]](#footnote-177).

Ma anche tra le donne il sintomo si manifestava in modo irrefrenabile. Nelle fonti già precedentemente considerate[[178]](#footnote-178) - da Michele Savonarola a Francesco De Raho – emerge il carattere parossistico del desiderio delle tarantate, che ha anch’esso una determinazione genitale. A preoccuparsi della cosa fu Giacomo Emilio Cavalieri, vescovo della città pugliese di Troja tra il 1694 e il 1726: egli sapeva che «le donne infette da questa malattia manifestavano spesso strani e libidinosi desiderii, che subito erano soddisfatti», e che «col pretesto di questa malattia, di questi balli si commettevano mille nefandezze», ma non riuscì a sradicare il fenomeno neppure con le scomuniche[[179]](#footnote-179).

Se si prescinde dalla teoria della *fixa imaginatio*, che serviva a correlare sindromi e sintomi del tarantismo alla melanconia, solo i princìpi della magia simpatica potevano spiegare il rapporto tra questi sintomi e il “veleno” della taranta. Per chi non era interessato alle interpretazioni mediche della melanconia o del priapismo ischemico, e dei conseguenti sfoghi sessuali, ciò che collegava veleno ed eros era un rapporto di tipo analogico o simbolico. Su tale principio si fondava, fin dalla più remota antichità mediterranea (sumera, egizia, vicino-orientale in generale), la magia erotica relativa agli animali velenosi. L'omologia veleno/eros fa parte intrinsecamente della simbologia del serpente e dello scorpione, e si esprime anche mitologicamente[[180]](#footnote-180). Come spesso si riscontra, dal piano magico-religioso l'idea è capace di insinuarsi nella medicina, là dove anch'essa ragiona per analogie: e così accadde in epoca altomedievale. Il corpo di alcuni piccoli rettili, il cui morso era considerato velenoso, veniva utilizzato nella magia sessuale, ma anche consigliato da vari medici di cultura bizantina, come il gallo-romano Marcello Empirico, nel IV-V secolo (*De medicamentis*,33, 6), e marginalmente anche dal greco Paolo di Egina, del VII (*Epitomes iatrikes biblia hepta*, 1, 58). In particolare si utilizzava lo *stellio*, sorta di ramarro che era considerato velenoso e nel volgare medioevale veniva chiamato "tarantola"[[181]](#footnote-181). Lo stellione e il geco «avevano funzione eccitante» se «inceneriti e avvolti in un pezzo di lino da tenersi nella mano sinistra (tenuto nella mano destra, viceversa, inibiva)», e Marcello forniva anche «una complicata ricetta per essere potenti nel coito in qualsiasi momento», a base di quattro *stelliones* lasciati imputridire in aceto forte per tre o quattro giorni, e poi pestati con ingredienti vegetali in un impiastro da applicare all'alluce del piede destro (al sinistro se invece si desiderava l'astinenza sessuale)[[182]](#footnote-182). L'ideologia magica sottesa a simili prescrizioni si scorge chiaramente nella dicotomia posta sul piano assiale, sinistra/destra, che farebbe la differenza nell'applicazione del farmaco, ma soprattutto nel fatto che questo sia costituito da un agente animale intossicante, che in quanto tale produrrebbe eccitazione sessuale e potenza coitale.

Con Marcello, la magia simpatica contamina la tradizione terapeutica bizantina. D'altronde lo stesso Marcello ammetteva di aver incluso nella sua opera «i rimedi semplici ed efficaci della gente delle campagne» (*Praef.*, 2, 2), e Peter Brown vi ha notato i «ricchi strati di folclore e di superstizione sottostanti alla sottile vernice di empirismo ippocratico»[[183]](#footnote-183). Rimedi basati su concezioni analogiche (secondo l'antica formula “similia similibus curantur”, una delle vie ippocratiche alla guarigione, ripresa nel Cinquecento “magico” da Paracelso e ai nostri tempi dall’omeopatia) troviamo anche nel contesto popolare del tarantismo, in connessione con il tema della localizzazione del morso sul corpo di chi è stato colpito dalla taranta: presupposto diagnostico alla terapia sul quale spesso si soffermano i testi delle pizziche.

La convergenza di medicina antica e moderna, magia e saperi popolari attorno all'idea che i morsi velenosi siano collegati all'eros costituisce una vera e propria ideologia: cioè un sistema di idee che svolge funzioni non solo sociali, nel rappresentare opinioni e visioni del mondo in determinati gruppi e comunità, ma anche psicologiche, soddisfacendo un bisogno di comprendere i fenomeni che ci circondano, e orientando il comportamento di individui e collettività. Così l'importanza conferita alla localizzazione del morso riflette l'ideologia erotica del veleno e dei suoi effetti: il morso si presuppone inferto nelle zone erogene. E a partire dai testi delle pizziche si può tracciare sommariamente un repertorio relativo alla localizzazione fisiologica femminile, con relative varianti, tra l’inguine e il seno. Storicamente, la prima fonte a nostra disposizione viene fornita ancora da Athanasius Kircher, che riporta un verso poi spesso testimoniato sia letteralmente che in varianti: «Sotto la pudìa [frangia] de la vannella/vunnella». Lo stesso Kircher lo riportava sia con il termine che sta per "camicia" (*vannella*) che per "gonna" (*vunnella*)[[184]](#footnote-184). Tra altri gli esempi documentabili, le varianti nella designazione dell’inguine risultano le più numerose:

sotto la putia te la ’unnella

sutta lu giru giru de la gunnella

sutta lu pizzu pizzu de la gunnella

'mbacce a puntarelle [all'altezza dell'orlo] de la vunnelle[[185]](#footnote-185)

… fendaredde da la vunnelle

sutta a lu giru giru de la suttana

sutta la putìa te lu fustianu (“del fustagno”)[[186]](#footnote-186)

di lu ’uantile [sotto il grembiule]»[[187]](#footnote-187).

sutt’allu giru giru de la cuasetta [calza]

'nmezz'all'anche[[188]](#footnote-188).

Meno frequente, ma non rara, è l’allusione al seno come zona erogena che pure viene pizzicata dalla taranta:

sotto alle funniedde [le balze] di la cammisa[[189]](#footnote-189)

suttu la foderea de la camisa[[190]](#footnote-190)

sutta lu giru giru de la cammisa

…pettelecchie [lembo] d’’a cammisa

sutta lu canalettu de lu core[[191]](#footnote-191)

intra lu piettu[[192]](#footnote-192).

In un minor numero di versi e varianti vengono designati la mano o il piede: in questi casi si potrebbe pensare a un’ulteriore eufemizzazione, ma qualche volta il segno del morso è dichiarato visibile[[193]](#footnote-193). Più ridotto, al confronto, il repertorio della localizzazione fisiologica maschile, sempre inguinale, che oscilla tra la variante degli eufemismi usati per le donne (*sutt’allu giru giru de lu carzune*[[194]](#footnote-194)) alla designazione esplicita (*int’a i balloni*[[195]](#footnote-195), o *a i cugghiuni*[[196]](#footnote-196)).

La localizzazione del morso non attiene solo alla diagnostica, ma anche a uno dei rimedi “magici”. Il canto tarantino che contiene una delle eufemizzazioni citate lo esprime chiaramente. I versi riproducono il dialogo rituale fra il terapeuta e la vittima: «“Addò t'a pizzicate a tarantelle?” / “Mbacce a puntarelle [all'altezza dell'orlo] de la vunnelle”. / “Tarante pezzecante pozz'essere accise!”»[[197]](#footnote-197). A sua volta Michele Greco, assistendo a un rito tarantistico a Manduria poco dopo l’inizio del Novecento, annotava il distico «Addò tè pizzicata sia ’ccisa / intra alla putea [bottega] ti la camisa», osservando che «questo ritornello ritorna spesso e continuo in tutti i canti con la stessa lamentevole monotonia»[[198]](#footnote-198). Il concetto generale lo troviamo esposto anche in un canto raccolto a Surbo negli anni Cinquanta: «Addu la pezzeca, cu sia ’ccisa»[[199]](#footnote-199). Dalla provincia di Taranto a quella di Lecce ritroviamo così la medesima credenza popolare: la taranta dev’essere schiacciata lì dove ha pizzicato. Nulla di ciò si riscontra nelle molte testimonianze che abbiamo del rito, attraverso i secoli, ma la tradizione degli incantesimi prevede che il suono della parola magica vada diretto sulla parte del corpo che è stata colpita. Angelo Turchini ha segnalato una formula per conferire l'immunità dai morsi di vari animali velenosi, contenuta in un codice della fine del XII secolo, le cui parole *«dic super*», all'inizio della sezione che segue l'imprecazione, fecero ipotizzare a Francesco Novati (il raccoglitore moderno di questi e altri antichi scongiuri) che si tratti di una «formola magica da mormorarsi sopra la parte offesa»[[200]](#footnote-200). Forse anche la musica va idealmente indirizzata sulla parte morsicata, diretta verso il punto offeso per causare la morte della taranta[[201]](#footnote-201). In ogni caso, se la taranta va uccisa per far guarire la sua vittima, ciò non va inteso in senso materiale, ma rituale, secondo una logica magico-religiosa.

Il coinvolgimento della parte offesa (o ritenuta tale: il luogo del "morso" reale o simbolico) va anche oltre. Tra le localizzazioni del morso, nei versi delle pizziche registrate sul campo, quella “sotto il piede” compare forse più raramente, ma in modo emblematico: «Lassatila ballare, ca è tarantata / e ca porta la taranta sutta ’llu pede»[[202]](#footnote-202). Agendo da “sotto il piede” la taranta costringe a ballare. E proprio a partire dal punto che è stato morsicato la tarantata comincia a scuotersi, al suono dalla musica, dal torpore apatico che consegue all’avvelenamento. Non è solo superstizione o mitologia. Il fenomeno veniva notato diagnosticamente nel 1908 dal medico De Raho, che definiva «caratteristico [...] un tremito visibilissimo che si manifesta nella regione che fu colpita, appena che incomincia il suono. [...] Tutto cessa non appena gli accordi sospendono le loro vibrazioni, per incominciare di nuovo non appena si riproduce il suono»[[203]](#footnote-203).

Perciò la localizzazione del morso è importante: perché esprime l’ideologia erotica del tarantismo, definendo l’esito del morso (che inferto sulle zone erogene produce l’eccitazione sessuale), e immaginando che sulla sua ferita agisca la musica guaritrice.

Le categorie della magia simpatica, di natura sostanzialmente analogica, che in epoca bizantina penetravano perfino nelle trattazioni sanitarie, sono ampiamente rappresentate nel contesto popolare. La tradizione pugliese è infatti consapevole che la sessualità contraddistingue la condizione delle tarantole nel periodo in cui esse sono velenose: cioè in estate. La taranta "pizzica" in quella che è la sua stagione degli amori: da qui la libidine trasmessa ai morsicati attraverso il morso. Il radicamento di quest’idea nell’opinione indigena venne testimoniato da Baglivi: «i loro morsi dai paesani vengono creduti più gravi in quel tempo in cui si congiungono, vale a dire verso il principiare della estate per lo esaltarsi che fa il veleno e per l’orgasmo della venere e dell’estivo calore»[[204]](#footnote-204).

Anche se alcuni la ricollegavano alla melanconia, in virtù di un’arbitraria assimilazione di veleno animale e bile nera, l’ideologia erotica del morso possiede dunque una sua autonomia non solo simbolica. Alla base c’è una verità di fatto, sancita dalla medicina: i morsi degli animali velenosi provocano nei maschi il priapismo ischemico. Ma se la taranta pizzica le donne, anch’esse si infiammano di desiderio: solo per analogia? È un’intossicazione fisiologica, ma il veleno – come la bile nera – può invadere il cervello: la melanconia all’ultimo stadio, come il morso della taranta, è induttrice di follia e produce sintomi maniacali. Nel contesto magico-religioso, però, può trattarsi di quella che i greci chiamavano *mania*: una follia provocata da un invasamento, cioè una possessione divina o demonica.

**3.2 Tradizione maniacale *vs* tradizione demonica**

Echi di carattere maniacale risuonano anche nei canti del tarantismo, e in particolare nelle interpolazioni di argomento amoroso. Sono i tipici comportamenti che emergono nella fase in cui l'intossicazione rischia di provocare la follia, nello stesso senso in cui, nella tradizione antica e medievale, la patologia atrabiliare produceva, a lungo andare, l'intossicazione dei ventricoli cerebrali.

Manifestazioni maniacali di tipo ossessivo sono le fobie irragionevoli, in particolare la paura di “rompersi”, angoscia che rappresenta una tipica ossessione malinconica. Gabriele Mina, fra i più attenti storici del tarantismo pre-demartiniano, ha ricordato che «un’aneddotica eterogenea si perpetua da Rufo d’Efeso e Galeno sino al XVI secolo e oltre: fra i melanconici – registrano le fonti – alcuni credono di essere dei vasi di argilla, alcuni di aver inghiottito dei serpenti, alcuni temono che la volta del cielo possa improvvisamente cadere, altri pensano di non avere più la testa o certe parti del corpo, altri ancora di essersi trasformati in animale»[[205]](#footnote-205). Predomina, come si vede, il disturbo paranoide di essere soggetti a un rischio di “rottura” per fragilità materiale e per quanto può precipitarci addosso, o addirittura la sensazione di aver perso alcune parti del corpo. Già per Archigene di Apamea (medico attivo a Roma al tempo di Traiano), quando la malinconia degenerava in follia si avevano «curiose ossessioni come l’idea coatta di essere un vaso di coccio»[[206]](#footnote-206), e nell’XI secolo Costantino l’Africano, illustrando la varietà di sintomi della melanconia nel trattato a essa dedicato, segnalava un caso in cui un vasaio, affetto da melanconia, credeva di essere fatto anch’egli di creta[[207]](#footnote-207). D’altronde Galeno aveva scritto: «I malinconici sono sempre in preda a paure […]. Uno s’immaginava di essere fatto di conchiglie, e di conseguenza evitava tutti i passanti per paura di essere frantumato»[[208]](#footnote-208).

Simili sintomi coincidono pienamente con la sensazione, riferita nel XVII secolo da Epifanio Ferdinando, di quei tarantati che si dicono «scantati, et minuzati, et spezzati»[[209]](#footnote-209), e ancora: «spezzati, schantati, minuzzati, et rotti, et tramazzati», specie «in ore tarantorum»[[210]](#footnote-210), cioè nell’ora in cui erano stati morsi. «Spezzatos et minuzzatos»[[211]](#footnote-211), come spiegava Ferdinando, è il modo in cui i tarantati affermano di sentirsi, e tali parole appartengono al lessico della loro comunità. A sua volta Baglivi informava che quando in estate i tarantati sentivano «la recrudescenza del veleno», uno dei primi sintomi era l’avvertire qualcosa «come la frattura delle ossa»[[212]](#footnote-212). Ancora nel 1874, studiando dal vero il tarantismo, il medico salentino Giuseppe De Masi definiva la sensazione come una «spezzatura dell’intera persona»[[213]](#footnote-213). Nel 1949, prima dei cicli di ballo, anche Apolonia Gob.no (così ne riportava il nome Stifani, che la curò) diceva di sentirsi «tutta spezzata»[[214]](#footnote-214), e così negli anni Cinquanta una tarantata, Clementina, di Muro Leccese, e poi una di Ruffano che, tarantata da sessant’anni, ancora si sentiva «spezzata» nella festività di san Paolo[[215]](#footnote-215).

Ma alle spalle di questa sintomatologia fobica c’è un’intera tradizione lirica e filosofica che associa il sintomo all'amore: già in Saffo (nel cit. fr. 130 Voigt), Eros è *lusiméles*,colui che «rompe le membra»; e in Platone (*Cratilo*, 419b ss.) Pothos, il fratello di Eros che gestisce il desiderio nell'amore non ricambiato, serra la gola e spezza le membra, lasciando le ossa trafitte. Questa concezione arcaica e tenace, che dà vita a una delle espressioni più fortunate nella storia culturale e lessicale dell’amore[[216]](#footnote-216), attraversò l’intero corso della civiltà ellenica, radicandosi anche nella Magna Grecia attraverso le colonie calcidesi (Cuma, Reggio, Messina), dove si installò nel canto popolare fin dall’antichità[[217]](#footnote-217). Ed è degno di nota che, a loro volta, anche i canti tradizionali di Terra d’Otranto ci trasmettano la preoccupazione di rompersi, che emerge nel dialogo tra gli innamorati. Il tema viene collocato in modo analogo in canti come *Sutt’acqua e sutta iento navigamu*, registrato nel 1954 da Lomax/Carpitella a Gallipoli, o *E sott’ombra nella mia sott’ombra t’amo*, raccolto nel 1968 da Gianni Bosio a Martano: entrambi esprimono un’ansia, nella paura degli innamorati di essere come due arance che il vento fa cadere dall’albero, facendole rompere come se essi fossero di cristallo (a Gallipoli nel 1954), o due perle d’oro (a Martano nel 1968).

Qui nuovamente assistiamo alla convergenza – nella tradizione medica della melanconia, nella sintomatologia del tarantismo, nella descrizione delle medesime sensazioni e nell’uso dello stesso lessico nella tradizione lirica dal mondo greco antico alla Terra d’Otranto – di analoghi sintomi e identiche metafore. A tenere assieme tutto, in questo caso, è la paura. Ma di cosa?

La risposta si trova, ancora una volta, nelle prime teorie sul morbo melanconico. L’aspetto fobico della melanconia viene infatti valorizzato nei ricordati *Problemata* pseudo-aristotelici, e in particolare nel Problema 30. Le paure irrazionali dei melanconici sarebbero una conseguenza del raffreddamento della bile nera, mentre il suo surriscaldamento provocherebbe in essi stati di vera e propria esaltazione, e «malattie che li rendono invasati [cioè posseduti] e ispirati*»* (30, 1)[[218]](#footnote-218). Nel mondo antico il motivo dell’invasamento avrà una certa fortuna: al di fuori della scuola galenica, infatti, la melanconia, tra le varie afflizioni psichiche, è quella che più tipicamente – e più a lungo - viene associata alla possessione demonica, e a quanto essa può suscitare. Da qui i suoi aspetti fobici: per Archigene di Apamea, che visse tra il I e il II secolo d.C. e apparteneva alla scuola pneumatica, alternativa a quella galenica, «se la semplice melanconia diventava vera e propria pazzia», uno dei sintomi era appunto la «paura dei *daimones*»[[219]](#footnote-219). Questa concezione, che dai circoli aristotelici giunge fino alla tarda antichità, si trasmetterà anche al mondo bizantino: il citato Paolo di Egina ci informa nel capitolo del suo trattato medico intitolato *De Melancolia et Mania et Enteasticis* che i melanconici «sono detti *entheastikoi* [cioè posseduti] nel senso proprio del termine»[[220]](#footnote-220).

Il Medioevo non dimenticò questa eziologia demonica della melanconia, e spesso la discusse vivacemente. Avicenna assunse al riguardo un atteggiamento agnostico, ma si guardò bene dal negarla a priori[[221]](#footnote-221). Tale problematica divenne particolarmente sentita durante l’autunno del Medioevo, quando «i medici praticanti, pur ripetendo [come Avicenna] di non parlare in veste di filosofi o teologi ma di “physici”, tentarono di adottare, in misura sempre maggiore, il modo di pensare della tarda scolastica. Così l’antico problema, se la melanconia potesse essere provocata da cattivi demoni, fu ripreso introducendo una folla sempre più numerosa di sottili distinzioni»[[222]](#footnote-222), finché la questione dell’origine demonica della melanconia venne valorizzata da Pietro d’Abano (che nel XIII secolo introdusse l’aristotelismo e lo studio dei veleni nello Studium padovano) nella *differentia* XXXII del suo *Conciliator Conciliator Differentiarum, quæ inter Philosophos et Medicos Versantur*[[223]](#footnote-223)*.* E nella tradizione medica patavina l’aspetto fobico-demonico della melanconia verrà ampiamente sviluppato. Nel Quattrocento, Bartolomeo Montagnana lo collegava all’esasperazione dell’umore. Per lui, la varietà “demonica” della melanconia è quella adusta, dovuta alla combustione della bile gialla, paragonabile al riscaldamento dell’atrabile che nella tradizione aristotelica espressa nel Problema 30 comportava stati di esaltazione, invasamento, ispirazione soprannaturale (oltre a sensualità ed esibizione di doti inaspettate)[[224]](#footnote-224). Altri colleghi veneti, prima e dopo Montagnana, spiegavano che questa varietà demonica della melanconia comporta anche allucinazioni, che riguardano l’apparizione di demoni in senso stretto, o di loro manifestazioni legate alle tenebre e alla tetraggine che ne simboleggiano la natura ctonia e maligna. A questa teoria della causalità demonica della malattia si collegano infatti alcuni fra gli aspetti più sorprendenti della *varietas* sintomatica. Michele Savonarola, che di Montagnana era contemporaneo, incluse fra i sintomi della melanconia «una visione di demoni, monachi neri, e altre cose simili»[[225]](#footnote-225). I melanconici immaginano di essere «vessati dai demoni», impauriti e in cerca di luoghi tetri e solitari, anche secondo Alessandro Benedetti, il grande anatomista della scuola patavina[[226]](#footnote-226).

I teorici della magia naturale (e non) avrebbero esplicitato pienamente il presupposto demonico della melanconia, che Cornelio Agrippa collegò a un presunto potere dell’umore. Nel *De occulta philosophia libri tres*, pubblicato nel 1533, la presenza dei demoni non si esprime solo in una spaventosa visione, ma è vera e propria possessione: «questo *humor melancholicus* ha un potere tale, dicono, da attrarre certi demoni nei nostri corpi, tramite la cui presenza e attività gli uomini cadono in estasi e pronunciano molte cose meravigliose»; poco più avanti Agrippa definisce queste entità come «demoni inferiori»[[227]](#footnote-227), cioè che non ascendono al rango di intermediari fra uomini e dèi: creature spesso maligne o grottesche[[228]](#footnote-228).

Il modello teorico proposto da Agrippa ebbe successo in vari circoli culturali, perché razionalizzava in una teoria la credenza nel demonismo della melanconia. Anche Robert Burton, che pubblicò il classico *The Anathomy of Melancholy* nel 1621, con lo pseudonimo di Democritus junior, era convinto che il demonio – quello della tradizione cristiana – potesse essere la causa della melanconia: il melanconico rimane oggetto di assalti da parte degli spiriti infernali, perché «il diavolo opera con la mediazione degli umori, e le malattie miste devono avere rimedi misti»; perciò, per guarire dalla malattia, bisogna scacciare il demonio[[229]](#footnote-229). Abbiamo già visto in Ildegarda di Bingen come, nel contesto cristiano la condizione melanconica potesse essere ritenuta di origine diabolica, e Ludovico Valletta, frate celestino nel convento pugliese di Lucera, sospettava che molti tarantati fossero «posseduti dal demonio»[[230]](#footnote-230). Ma ciò riflette chiaramente una condizione che fu già pagana, dove le sindromi generalmente associate alla melanconia possono essere considerate di natura demonica. Tra i dèmoni pagani e il demonio del Cristianesimo viene posta un’artificiosa continuità, sotto il segno della *melancholia*.

Erotismo e demonismo trovano singolari coincidenze nella sfera simbolica del tarantismo: il che non stupisce, se si considera la natura demonica della taranta che "possiede" la tarantata (o il tarantato). Tale natura è già evidente nel fatto che il rito che serve a espellerne la maligna influenza viene orientato non solo dalla localizzazione del morso, ma dall'identità stessa della morsicatrice, simbolicamente replicata dalla musica, dal ballo, dai colori a cui la vittima è rimasta sensibile. Sia la componente coreutico-musicale che quella cromatica della terapia sono infatti correlate a specifiche caratteristiche della taranta morsicatrice: la melodia elettiva riproduce il suo “canto”; i colori sensibili sono quelli che ha sul dorso; e la coreografia è, almeno in parte, di tipo imitativo. Oltre all'imitazione del demone – tipica della fenomenologia della trance - c'è anche la diretta interlocuzione con esso. Nelle testimonianze storiche che possediamo, infatti, la taranta porta spesso un nome, sempre di donna: Caterina, Faustina[[231]](#footnote-231), Rosina, Maria Antonietta[[232]](#footnote-232), Antonià[[233]](#footnote-233), e altri ancora. Si tratta di un demone femminile.

La recrudescenza annuale esalta a sua volta quest'aspetto demonico nell'inesorabile puntualità con cui il fenomeno si ripete, con la scadenza d'anniversario sincronizzata sul momento fatidico dell'attacco traumatico, del contatto stabilito tra la taranta e la sua vittima, del potere imposto dall'una sull'altra. E la danza rituale, nelle varie forme che assume secondo le epoche, è in parte mimetica. Lo è attorno alla metà del Novecento, quando il fenomeno - ormai alquanto disgregato rispetto al passato - viene osservato da Ernesto de Martino e Diego Carpitella, e il ballo porta ancora una sequenza reiterata che i due studiosi chiamano "fase a terra": la tarantata avanza in posizione prona a forza di gomiti e calcagni, quasi come un insetto. Ma fino ai primi decenni del Novecento ancora si usa nella terapia una fune ricadente dal soffitto, a cui la tarantata si sospende e si regge, vi penzola[[234]](#footnote-234), ne fa il centro ombelicale da cui dipende e da cui non vuole staccarsi, quasi la secerne: se pure la fune l'aiuta nei suoi movimenti, questi non sono movimenti normali o umani, ma rituali in un senso, animaleschi nell'altro.

Nel rito, al di là dei comportamenti imitativi e della riproduzione di caratteri della taranta morsicatrice, come la sua "voce" o i suoi colori, anche i *paraphernalia* conferiscono sostanza concreta alla ripetizione del *tempus morsus* e all'identificazione dei tarantati con le proprie tarante. Col fazzoletto, il panno, il tessuto che porta i colori sensibili, la tarantata entra in rapporto diretto, fisico: lo guarda fissamente o vi si copre il viso, lo pone in testa, lo tiene in movimento, lo stringe e l'abbraccia sospirosa, oppure lo straccia, lo morde, lo deglutisce. La spada che i tarantati spesso impugnano fra Cinque e Settecento è un surrogato fin troppo ovvio del pungiglione, senza per questo dismettere la sua aura di allucinatoria, eroica nobiltà[[235]](#footnote-235). Tra le allucinazioni dei tarantati riferite dalle fonti seicentesche, e tra i *paraphernalia* del rito, spesso da loro specificamente richiesti, altrettanto emblematico è lo strumento dello specchio, che essi usano anche danzando, e guardando il quale sospirano[[236]](#footnote-236): nello specchio la vittima vede al contempo sé stessa, il demone, e la reciproca compenetrazione. E gli strumenti musicali rappresentano per i tarantati un corrispettivo acustico dello specchio, del panno, della spada: in essi, o meglio nella loro voce, viene riconosciuta un'ulteriore forma e immagine della "taranta lor signora". La tensione pseudo-amorosa con cui si collegano sensorialmente al tamburello, al liuto o alla chitarra, al violino, riducendo al minimo le distanze, assorbendone al massimo la vibrazione acustica, sospirando e struggendosi, manifesta a sua volta l'ambivalenza di un'identificazione che funziona anche come comunione, e finisce per esprimersi nelle forme del desiderio amoroso.

**3.3 Il morso melanconico e demonico** **dall'antichità al Medioevo**

Il V secolo a.C. (cioè il secolo alla fine del quale comincia a formarsi la dottrina ippocratica) non considerava necessariamente la melanconia come una malattia. Doveva svolgersi fra i sapienti un dibattito: se i comportamenti dei melanconici fossero di natura patologica oppure soprannaturale. La medicina ippocratica intese metter fine a tali dubbi, quanto meno nell’àmbito scientifico, relativizzando le cause tradizionalmente considerate soprannaturali (pur senza poterle escludere del tutto: il caso classico è quello del cosiddetto “morbo sacro”, la nostra epilessia[[237]](#footnote-237)), e insieme promuovendo e sviluppando modelli curativi estranei alla sfera magico-religiosa.

Ciò nonostante, anche nella medicina “scientifica” degli antichi, da Ippocrate fino a Galeno e oltre, permangono tracce evidenti, seppur rare, di una causalità divina o demonica, specie riguardo alle malattie mentali. Come è stato riconosciuto dalla critica recente, le categorie ippocratico-galeniche non sono del tutto immuni da tratti magici: nei grandi autori medici dell'antichità resiste un fondo di natura magico-religiosa. Per l'età classica «si è riconosciuto che la medicina ippocratica rappresenta per molti aspetti una continuazione di pratiche e credenze tradizionali»[[238]](#footnote-238), sottolineandone fattori importanti quali «le sue origini nella medicina popolare greca, la somiglianza di molti dei suoi metodi a quelli dei guaritori religiosi, e le qualità persuasive di molti suoi praticanti»[[239]](#footnote-239). Per la medicina ellenistica e romana sono state rilevate «la mescolanza di disprezzo ed elogio di amuleti e astrologia medica da parte di Galeno, la citazione di tradizioni locali relative a varie erbe da Dioscoride, o l'assemblaggio di diligenti segnalazioni di sapere botanico infiltrati da pratiche magico-religiose in Teofrasto»[[240]](#footnote-240). Galeno, in particolare, assegna patenti di divinità e sacralità ad alcuni farmaci, rimanendo a volte invischiato in quella mescolanza di dati scientifici e saperi tradizionali (o superstizioni) che è tipica degli autori greco-latini e che, nonostante le sue intenzioni, resiste in più riguardi all'approccio “scientifico”[[241]](#footnote-241). Egli «vitupera la magia, ma raccomanda di raccogliere un’erba con la mano sinistra, preferibilmente prima dell’alba, perché abbia maggiore efficacia»[[242]](#footnote-242).

Analogamente, nei testi di tutti questi grandi medici e teorici antichi, che spesso tradiscono una concezione tradizionale e pre-scientifica, permangono tracce di una causalità soprannaturale della melanconia e di disturbi mentali affini. Fra i primi, e i più importanti, i *Problemata* pseudo-aristotelici, come abbiamo visto, associavano le patologie di carattere atrabiliare alla *mania* (con una concezione della malattia psichica affine a quelladella possessione) quando la bile si riscaldava troppo. Secondo la scuola aristotelica molti soggetti, «poiché questo calore è vicino alle parti dove risiede l’intelletto, sono colpiti da malattie che li rendono invasati e ispirati; ecco allora le Sibille, gli indovini, e tutti i posseduti dal dio, quando diventano tali non per una malattia, ma per un temperamento naturale» (*Problemata*, 30, 1). È stato osservato che questo passo mostra come la scuolaaristotelica si distaccasse dalla tradizione ippocratica per il fatto di «svincolare la tipologia “melanconica” da un'ipoteca patologica che precedentemente gravava su di essa»[[243]](#footnote-243). Anticamente, infatti, la melanconia veniva interpretata e trattata anche in base a una concezione parallela, ma alternativa, sia alla tradizione eziologica dell'alterazione umorale che a quella terapeutica della “distrazione” del malato. Ciò è per noi tanto più significativo in quanto questa tradizione demonica della melanconia – tradizione condivisa da una corrente importante e prestigiosa, anche se minoritaria, della scienza medica - includeva quell'idea della puntura o del morso assillante e ossessivo che è propria anche del tarantismo.

È questo un argomento che gli studi sul tarantismo hanno totalmente ignorato. La tradizione medica più antica aveva coscienza della *melanconia come una sorta di puntura o morso velenoso*, come ha mostrato Jean Starobinski. Lo studioso, pur non occupandosi di tarantismo, attira la nostra attenzione sul fatto che il mondo greco antico collegava la malattia melanconica al veleno animale, e che anche la medicina romana attribuiva all’atrabile la capacità di pungere, mordere, indurre uno stato di movimentato fermento[[244]](#footnote-244).

Metafore come quella del “morso” o anche della “puntura”, non erano affatto isolate nella letteratura medica antica. Aristotele in persona ricorre all’immagine del morso: i *melankholikoi* «hanno continuamente bisogno di rimedi, poiché, a causa del loro temperamento, il loro corpo continuamente si sente mordere [o “è morso”: *daknomenon*] e si trovano sempre in stato di eccessivo desiderio» (*Etica Nicomachea*, 7, 15). Il *Corpus hippocraticum* preferisce invece, riferendosi all’ansia patologica, l’immagine della spina: «preoccupazione, malattia difficile: il malato sembra avere nei visceri come una spina che lo punge». Nel passo la metafora è collegata alla sindrome fobica: «l’ansia lo tormenta; egli fugge la luce e gli uomini, ama le tenebre; è in preda al timore; […] egli ha paura; ha visioni spaventose, sogni orribili, e talvolta vede dei morti. La malattia aggredisce di solito in primavera» (*Le malattie*, 2)[[245]](#footnote-245). Per la medicina ippocratica, dunque, le tendenze paranoidi dei melanconici e di altri malati mentali producono stati d’ansia, i cui sintomi si presentano come una puntura di spina: essi cercano rifugio in quelle tenebre che sia le fonti storiche sul tarantismo, sia le informazioni raccolte dalla moderna ricerca sul campo, riscontreranno spesso nelle preferenze e nell’immaginario di certi tarantati: una tipica sindrome atrabiliare da “umore nero”. Nel quadro della medicina umorale, anche l’effetto pungente o mordace viene attribuito direttamente all’atrabile, il cui squilibrio è causa della malattia melanconica. Galeno cerca di conciliare le due concezioni quando, nel *De locis affectis*, scrive che la bile nera «*morde* e intacca la terra, si gonfia, fermenta, fa nascere bolle simili a quelle che vengono su dalle minestre in ebollizione»[[246]](#footnote-246). Areteo, che operò nel I o IIsecolo d.C. ad Alessandria ma ebbe grande prestigio nei circoli medici romani, mantiene il presupposto generale che il sentimento dominante dei melanconici sia la paura, e in merito alla varietà dei sintomi rileva soprattutto quelli paranoici e necrofili. In analogia con la metafora del morso usata da Galeno, egli adopera quella della “stretta”: «se il male aumenta la sua stretta è odio, fuga dal consorzio umano, recriminazioni a vuoto: maledicono la vita, amano la morte»(*Sulla melanconia*, 3, 5). Poco prima, nello stesso passo, aveva scritto: «i melanconici […] non manifestano tutti un’unica sindrome: o sospettano di essere *avvelenati*, o per misantropia fuggono in luoghi solitari, o sono preda della superstizione, o prendono in odio la vita».

In questa letteratura medica, metafore come quelle del morso e della puntura sono comunemente associate a certe sinistre predilezioni o attrazioni, per le tenebre o per la morte, tipiche anche di chi sospetti di essere stato intossicato (come i tarantati). Complessivamente, le fonti mediche antiche evocano un immaginario del tutto simile a quello della ben nota varietà di tarantati che esprimono gusti macabri e tanatofili: soggetti caratterizzati dall’istinto alla fuga e dal fascino per la morte, i cimiteri, le nenie funebri, ben rappresentati nelle fonti storiche, e a cui anche de Martino prestò attenzione[[247]](#footnote-247); tarantati dal carattere melanconico che, anche quando non trovano alcun segno sul proprio corpo, capiscono di essere stati morsi e avvelenati. Ma le immagini mordaci, pungenti e velenose associate alla melanconia comparivano già nella letteratura drammatica del V secolo a.C. Come ha ricordato Starobinski, Sofocle (*Trachinie*, 573) chiama *melancholos* la tossicità fatale del sangue di un rettile mostruoso e gigantesco, l’idra di Lerna, legata al mito di Eracle, che in quel sangue velenoso bagna le sue frecce: ecco la melanconia collegata, nel sapere dei tragici, a un veleno animale e a un dardo velenoso.

Ritroviamo qui la medesima visione simbolica espressa nel linguaggio dei testi medici. Quest’uso ricorrente di termini e immagini quali la freccia, la spina, il morso, a indicare l’“attacco” di una malattia sull’uomo, non può essere frutto né del caso, né di semplici astrazioni. Ben documentato da testi così diversi quali le opere degli autori teatrali e i trattati dei medici nel mondo greco e romano, questo lessico rimanda a un immaginario condiviso dalla scienza e dal mito, dalla sintomatologia clinica e dal pensiero magico-religioso: ogni suo uso, anche metaforico, rappresenta la traccia di una credenza che doveva essere (o essere stata) ampiamente diffusa. Né quest’uso si riduce alle sole occorrenze testuali fin qui individuate da Starobinski, e da noi riprese. L’immaginario della puntura e del morso si trova ampiamente espresso dalla tradizione greca classica. Ad esempio Medea, classico esempio tragico di personalità melanconica, è «anima dalle viscere grandi, implacata, *morsa* [*dekhtheisa*] *dai mali*» (Euripide, *Medea*, 109 ss.). L’Aristotele dell’*Etica Nicomachea*, nella descrizione della condizione melanconica, usa esattamente la stessa immagine e lo stesso lessico.

Ha scritto Giuliana Lanata che «l’assalto delle forze ostili come minaccia all’integrità della salute» si coglie, nell’antichità, in vari indizi, che risalgono a Esiodo, agli *Inni omerici* più arcaici, al pitagorismo[[248]](#footnote-248). Per indicare «l’irruzione di queste forze ostili e maligne» è notevole la quantità di termini equivalenti ad “assalto, attacco”[[249]](#footnote-249). Tali irruzioni riguardano in special modo la salute mentale. «Essere preso da un demone maligno» era equiparato già nell’età classica all’“essere colpito da follia, essere matto”[[250]](#footnote-250); e un autore anonimo citato da Atenagora nella seconda metà del II secolo affermava che, «quando il demone prepara mali all’uomo, ne sconvolge in primo luogo la mente» (Atenagora, *Ambasciata*, 26, 2). Trovo in Alcmane, il più antico poeta lirico, un esempio assai precoce ed esplicito di equivalenza tra la possessione di un demone o di una malattia: «il male mi possiede, o demone funesto» (fr. 128 Calame)[[251]](#footnote-251); e un altro, ancor più specifico, nella commedia di Menandro dedicata alla misantropia, sintomo melanconico: «è un matto, un disperato, un indemoniato quello che abita qui» (*Il misantropo*, 88 s.). Una concezione demonica della malattia, provocata da potenze ostili e maligne di natura ctonia, si trova anche fra i presocratici, in Empedocle, che nella sua enumerazione delle potenze ostili e maligne inserisce, accanto ai demoni femminili noti come Kêres*,* “Malattie che disseccano e Putrefazioni e Disfacimenti”, tutte «vaganti nella tenebra per il prato di Ate» (fr. 31 B 121 D.-K.). La melanconia, tra le altre afflizioni psichiche, è quella che più tipicamente – e più a lungo - viene associata alla possessione demonica.

Secondo un’ideologia che accomuna il pensiero magico, i suoi riflessi nella filosofia e nella medicina antica, la coeva letteratura e l’opinione popolare, la malattia come azione demonica consiste dunque in un attacco che colpisce l’uomo: esattamente come un demone, essa può prendere possesso di una vittima umana. L’idea stessa di una malattia che “colpisce” è tipicamente demonica: ne porta i segni ancora il lessico moderno, quando si parla di un *attacco* di febbre, di epilessia, etc. Se “colpo” e “morso” sono entrambi contrassegni di malattia di origine demonica, la metafora della puntura o del morso sembra esprimere un caso particolare entro una casistica più generale: quando il “colpo” si esplica attraverso una puntura o un morso, la malattia può rivelarsi di tipo melanconico.

Tale concezione cominciò a essere criticata quando la medicina iniziò a darsi uno statuto scientifico e, in buona parte, laico, con la nascita della scuola ippocratica. Ma la rottura non sarà mai totale, né con Galeno e i suoi successori tardo-antichi, né nel Medioevo, quando la tradizione che si rifà ad Avicenna, per esempio, si limita a dichiararsi agnostica – anzi, addirittura incompetente - rispetto alle possibili cause demoniche di una malattia, che però non vengono pregiudizialmente negate, come abbiamo visto. Ma anche laddove non sia più esplicitata l'antica tradizione di una pungente, mordace natura della melanconia, resterà generalizzato lo spavento, la paura generata dal sentirsi "attaccati" e “avvelenati” dal demone: un terrore paranoide, che va curato con opportune distrazioni, tra cui spiccano la musica e il ballo.

**4**

**L’AMOR DEMONICO CHE MORDE E PUNGE**

**4.1 L’*oîstros*, la follia d’amore, e il ragno**

Nel mondo greco antico si riconosce la sfera demonica quando sussiste una personalizzazione dell’azione di pungere e mordere, generalmente configurata come il pungiglione di un insetto assillante e velenoso, o più essenzialmente come un pungolo. È demonica - in quanto mira al tormento, al terrore, all’induzione della follia, del disordine psicomotorio o di una vera e propria *trance* – l’azione dell’*oîstros*: una parola dai significati ampi e complessi, ma che genericamente designa il pungolo in senso lato. Che sia vivente, materiale, inanimato o astratto, esso è responsabile delle azioni di pungere, pungolare, assillare.

Alla ricerca (storicamente irrisolta) di un possibile fondo pagano del tarantismo, de Martino si interessò all’*oîstros* soprattutto riguardo al mito di Iò, la fanciulla inseguita e punta da un tafano in una folle e irrefrenabile corsa, considerando anche, ma superficialmente, il contesto dionisiaco. Nelle *Baccanti* di Euripide le menadi corrono per le quercete sotto il pungolo dionisiaco (1229): sono le donne tebane che all’inizio della tragedia avevano abbandonato case, mariti, figli e gli usati lavori domestici perché *oistrethéis Dionúso*, «punte da Dioniso» (119), come già era accaduto per la stessa ragione alle sorelle della madre del dio, Autonoe, Ino e Agave (32 s.). A Dioniso si deve anche lo scatenamento di Lyssa, un demone di origini notturne e pre-olimpiche, personificazione della Furia delirante[[252]](#footnote-252), il cui pungolo non veniva però identificato con il tafano, ma con un altro insetto pungente: era il «dardo dello scorpione»[[253]](#footnote-253) secondo un frammento di Eschilo (*Xántriai*, fr. 169).

Ma l’analisi demartiniana sconta la ristrettezza delle fonti considerate, e dei punti di vista applicati nel suo approccio comparativo con antichi miti e riti, in cui spicca l’attenzione verso la ricostruzione simbolica del luogo del morso (con elementi vegetali che richiamino la campagna), e la centralità della sua teoria dell’“amore precluso”: teoria piuttosto eterogenea, visto che de Martino vi include anche l’autonoma scelta di negarsi all’amore e il rifiuto delle nozze, come nei miti di Iò e delle Pretidi, oltre che gli amori impossibili come quello di Fedra per il figliastro Ippolito[[254]](#footnote-254). In questo suo approccio, proprio il richiamo a pungoli e morsi nel mondo greco antico rimane tutto sommato carente. Qui possiamo solo accennare a un quadro che è molto più vasto di quello tracciato da de Martino: ci limiteremo alle tragedie di Euripide, dove ad esempio il “colpo” che ferisce come morso o pungiglione, scatenando un’indicibile furia, appartiene anche ad altre figure femminili demoniche e infere, come le Erinni che nell’*Ifigenia in Tauride* usano l’*oîstros* per perseguitare l’eroina della tragedia euripidea (1456; ma cfr. anche Eschilo, *Eumenidi*, 427) e inseguire urlando anche Oreste, fratello di Ifigenia e vendicatore del loro padre Agamennone. Nell’*Eracle* (871), il coro dei vecchi tebani si duole all’annuncio della demonessa di distruggere casa e famiglia di Oreste e di perdere il loro benefattore «nella danza del furore di Lyssa», scatenata dal suono acuto dello strumento melodico, l’aulo (878 s.). Lyssa provoca la furia attraverso la danza, l’aulo è induttore di *mania*.

Lyssa e le Erinni contribuiscono a testimoniarci come nel mondo greco il “colpo” di un demone venisse figurato quale puntura o morso, spesso di un insetto (lo scorpione), o anche del serpente e del cane rabbioso. Questo significato appartiene a tutti i morsi e le punture soprannaturali, di natura demonica, che provocano malattie come il “morbo sacro”, l’epilessia, o anche la follia proveniente dal “mal d’amore”, l’amore impossibile e irrisolto. Così è nell’*Ippolito* anche la follia di Fedra innamorata del figliastro, dove la malattia mentale è designata apertamente come *oîstron* dal coro che ne riferisce a Teseo (v. 1300): l’immagine proietta direttamente sulla malattia il senso dell’incalzare di una presenza maligna, come un insetto pungente o velenoso, che produce un’agitazione spinta fino alla follia.

Da qui si comincia a capire perché anche la medicina antica descriva a volte il morbo melanconico come qualcosa che “punge”, come nel *Corpus hippocraticum*, o “morde”, come nel *De locis affectis* di Galeno. Lo si deve al mondo magico-religioso in cui nascono questi apparati simbolici, e alle interpretazioni delle sindromi amorose come forme di follia “sacra”. Immagini come la puntura o il morso dell’atrabile connettono la melanconia con la *mania*, intesa nel suo senso generico di qualcosa che viene dagli dèi o è indotta da un demone, e alla sua parziale identificazione con il mal d’amore. L’amore inteso come malanno e malattia (*Eros nòsos*) attraversa l’immaginario affettivo della lirica arcaica, da Saffo a Pindaro, per il quale Eros «affligge» (*Pitiche*, 10, 60), estendendosi nel teatro e nella filosofia classica. Fra i tragici la troviamo ad esempio in Sofocle (*Trachinie*, 445, 554), dove il «carattere erotico» della follia di Eracle viene «annunciato fin dall’inizio della tragedia con l’identificazione di *èros* e *nòsos*»[[255]](#footnote-255); la stessa identificazione troviamo in Eubulo, commediografo della prima metà del IV secolo (fr. 41, 6 Kock); contemporaneamente verrà accolta anche dai filosofi.

Tali contrassegni si esprimono, sia nella medicina che nella lirica - la seconda si ispira infatti alla prima per sviluppare la tematica degli *effetti* dell'amore folle -, nella concezione del mal d'amore come una specie particolare (pungente, mordace) di melanconia. L'*oîstros* investe l’intero campo delle sofferenze amorose: esso punge non solo nell’innamoramento, ma anche nella dolorosa distanza dalla persona amata. Le due casistiche convivono nella sfera magica ed emotiva dell’amore. Uno dei primi filosofi a occuparsi della “malattia d’amore” fu Antifane (non il commediografo, ma un oscuro sofista del V secolo a.C.). Riferendosi a lui, Plutarco scrive: «un segno dell’insorgenza di *eros* non è tanto il diletto in presenza dell’amato/a, che è solo normale, quanto il pungiglione e il dolore sentiti nella sua assenza» (*Quomodo quis suos in virtutes sentiat profectus*, 77b[[256]](#footnote-256)). Il verbo *oistráo*, «pungo come un assillo», alla forma passiva è usato da Sofocle (sempre nelle *Trachinie*, 653) a significare il tormento di Deianira nell’angosciosa attesa del ritorno di Eracle: nella medesima tragedia vediamo l’eroe “punto” per la magia di un filtro erotico, e la sua sposa “punta” dal dolore dell’assenza[[257]](#footnote-257). E nel *Fedro* l’anima, quando è separata dalla bellezza che provoca il flusso d’amore, viene «punta dall’assillo e dal dolore» (Platone, *Fedro*, 251c)[[258]](#footnote-258).

Il “mal d’amore” si manifesta così nell’innamoramento, nella passione, nella distanza. Il suo potere è soprannaturale perché di origine divina, o meglio demonica. Lo stesso *oîstros*, quando viene mandato da un dio, è intrinsecamente demonico, per il suo ruolo di mediatore fra il piano divino e quello umano. Il potere che nell’immagine dell'*oîstros* trova la rappresentazione "pungolante" di un irresistibile desiderio amoroso, di un innamoramento doloroso e totale, che rende folli, venne sviluppato inizialmente dai poeti lirici. Fu inizialmente attribuito ad Afrodite, e fece la sua apparizione più antica in Simonide, dove la passione amorosa è appunto definita *oîstros Aphrodítas* (fr. 541, 10 Page)[[259]](#footnote-259). Il trasferimento “demonico” di tale potere a Eros si comincia a percepire già in Saffo, che definisce l’azione d’Amore su di lei con l’espressione: «Eros mi scuote» (fr. 130, 1 Voigt): il verbo usato è *donéo*, spesso associato all’*oîstros*, per significare che la passione amorosa è un assillo, che scuote e agita l’animo di chi ne è vittima[[260]](#footnote-260).

Eros è l’*oîstros* di Afrodite, la sua arma, il suo sicario. Pur ingentilito rispetto al mostro primigenio che era in Esiodo, egli resta dunque molto pericoloso, in quanto portatore di una malattia morale, fisica, e psichica. Anche quando il tema del mal d'amore si radica nel pensiero e nella vita medievale, la sua figura emblematica continua a recare i contrassegni della natura demonica.

La credenza che la particolare *mania* indotta dal morso del ragno sia legata al mal d’amore viene sviluppata negli ambienti che legheranno Platone a Socrate. Per il Socrate raccontato da Senofonte, il falangio inietta «qualcosa che fa uscire di senno», o meglio «che provoca la *mania*» (*Memorabili*, 1, 3, 12). Qui Socrate sta sconsigliando ai suoi discepoli di baciare i belli, perché l’effetto sarebbe simile a quello del morso del falangio: far uscire di senno, infondere la pazzia, creare un rapporto di dipendenza dall’oggetto bramato. Inoltre Senofonte usa il verbo “iniettare” (*eníesi*), documentando indirettamente che il morso del falangio inculca una qualche sostanza, un veleno, e che esiste un rapporto tra questa azione iniettiva, questa “puntura”, e le sue conseguenze sconvolgenti, frenetiche, “maniacali”.

Per Socrate e i suoi discepoli questo potere del falangio era un luogo comune, qualcosa di talmente ovvio da poter essere usato per paragoni, metafore, apologhi. Qualcosa di radicato, per esempio, nella tradizione popolare, in connessione con la natura demonica degli animali quali i falangi e le vipere. È Nicandro a rivelarci che la loro natura demonica deriva dal fatto che essi vivono nella terra, e della terra sono il «fardello». La loro pericolosità va di pari passo con la loro natura ctonia, e si spiega con la loro origine, che discende dai nemici degli dèi, dalle creature del Caos, dai mostri primordiali. «I ragni nocivi, assieme alle vipere e ai rettili penosi e agli innumerevoli fardelli della terra, sono del sangue dei Titani» (Nicandro, *Theriakà*, 7-10).

È rilevante che nel pensiero greco si radichi la nozione delle strane conseguenze che può apportare il morso di un ragno. I suoi campi d’azione, in effetti, sono due: oltre alla passione d’amore c’è la frenesia. Gli effetti del morso del falangio, la nostra tarantola, erano ben noti a Platone: chi ne viene morso è «in continuo moto» (*Teeteto*, 179e). Platone, insomma, sa che il morso del falangio induce la corea: i suoi singolari effetti psicomotori erano noti nel IV secolo a.C. La straordinaria testimonianza offerta dal *Teeteto* ci rivela che, nella Grecia classica, una tradizione popolare attribuiva, alle conseguenze del morso di un ragno, misteriose e inarrestabili reazioni psicomotorie. Platone affida questa notizia, come altre analoghe o pertinenti, a una discussione tra Socrate, un matematico e il suo giovane allievo. È solo un accenno, come a una realtà risaputa, benché paradossale e probabilmente derisa[[261]](#footnote-261). Ed è l’inverso di quanto avviene nella sindrome melanconica: il “morso” dell’atrabile, o della *melancholia adusta* in generale, produce come sappiamo uno stato iniziale di apatia, e così il morso del ragno nel tarantismo, dove solo l’applicazione ritualizzata della musica innesca quella frenesia del ballo che può guarire dal veleno iniettato[[262]](#footnote-262). Ma è evidente che ci troviamo nella stessa sfera simbolica ed eziologica: quella della *mania*, provocata all’uomo dall’attacco di un agente soprannaturale, che comporta una *varietas* di sintomi in relazione al tipo di agente (una certa divinità, oppure un demone). È notevole che l’effetto frenetico del morso del ragno sia designato da Socrate nel citato passo di Senofonte (*Memorabili*, 1, 3, 12) col verbo *maínesthai*, cosa che implica necessariamente il rapporto con una *mania*, una follia o possessione di origine divina o demonica. La frenesia può essere sintomo o terapia ritualmente somministrata, ma è comunque in relazione alla concezione magico-religiosa della *mania*. La cosa più singolare sta nel modo in cui questa *mania* venga spessa collegata, da tragici e filosofi, non a un contesto iniziatico (come può essere quello dionisiaco), ma all’amore[[263]](#footnote-263).

**4.2 Punture e morsi di Eros**

Il pungolo appartiene all’impeto irrefrenabile di Eros, e al suo potere sul corpo e sull’anima. Nei tragici del V secolo a.C. il suo sconvolgente potere si esprime prevalentemente tramite idee di instillamento (*stàzo*), di puntura (*oîstros*, oppure *kéntron*, gli stessi termini - e le stesse immagini - che de Martino aveva colto solo nei miti di Iò, di Lyssa, delle Erinni, o delle menadi dionisiache), anche di ferita, e più in generale riferendosi all'atto del colpire (le forme del verbo *plésso*)[[264]](#footnote-264). L'immagine di Eros che percuote ci viene restituita magnificamente dal lessico dei tragici (Eschilo, *Agamennone*, 1204: *himéroi peplegménos*) ed Euripide (*Medea*, 8: *èroti thumòn ekplageìs*; 556: *himéro peplegménos*)[[265]](#footnote-265). Ma sono il pungolo e la freccia a rappresentare le due immagini pregnanti del modo in cui Eros ci assale. Due immagini convergenti, anche perché le idee del *percuotere* e del *pungere* vengono espresse, sia nella lingua greca[[266]](#footnote-266) che in quella latina, con espressioni lessicalmente simili, quando non identiche.

Questo assillante percuotere e pungere rappresenta una modalità d'azione tipicamente demonica. E proprio in quanto demone Eros “colpisce”, “punge”, “morde”. Non per nulla egli è – lo sottolineava Saffo, la prima voce femminile della letteratura greca - figlio della Terra, potenza femminile ctonia[[267]](#footnote-267). Platone, nel *Simposio* (202c-d), attribuisce a Socrate la propagazione dell’idea che Eros non sia né dio né uomo, ma un grande demone, *daìmon mègas*: e anche l’elaborazione di quest’idea proviene da una donna, la filosofa Diotima di Mantinea (cittadina nel sud-est dell’Arcadia), maestra del filosofo[[268]](#footnote-268). La natura demonica di Eros e la sua origine ctonia, legata alla terra, dovevano essere ben presenti al mondo femminile, al di fuori dell’Attica, nelle principali periferie del mondo greco: Atene, tramite i suoi filosofi, recepiva e diffondeva un’idea mitica ed esistenziale probabilmente proveniente dalle tradizioni popolari, e cara all’immaginario femminile. Ma anche il lessico che Platone mette in bocca ad Alcibiade nel *Simposio* è quello tipico di Socrate, e che il vecchio filosofo attribuiva a sua volta a Diotima. La saggia maestra, ben ascoltata dagli dèi (*Simposio*, 201d), rivelò a Socrate che tra i *daìmones* Eros è «stregone pauroso, fascinatore [*deinòs góes kai pharmakeùs*]» (203a); egli «è perennemente affamato, altro che stupendo e vellutato, come la maggioranza pensa» (203c).

Dunque Eros colpisce non solo con la sua freccia, come nella sua mitologia più “ufficiale” e accreditata, ma – secondo un’immagine che potrebbe essere più antica, e certamente meno addolcita – anche col pungolo. Nell’*Ifigenia in Aulide* (547), l’opera in cui per la prima volta il termine *oîstros* viene riferito a Eros in maniera diretta, il suo pungolo è messo sullo stesso piano del suo arco: strumento «duplice» lo definisce Euripide, ambivalente, in quanto regala sia gioia che turbamento. L’*oîstros* è anzi uno dei due «archi di piacere» con cui il dio/demone scaglia la perturbante mania erotica[[269]](#footnote-269). Non a caso, la sua più letterale traduzione italiana è “estro”: termine che in biologia designa il ravvivarsi del desiderio sessuale nelle femmine dei mammiferi.

Ancor più brutale è l’idea di Eros che aggredisce con il suo dente affilato, il suo *morso*. Viene qui evocata la rappresentazione di un Eros selvaggio: non il grazioso arciere ellenistico e poi (col nome di Cupido) romano, ma una bestia demonica, cinica e crudele, che morde per attrarre inesorabilmente nella sfera della mania d'amore. È Platone a restituire per primo, nel IV secolo a.C., l'immagine di Eros che morde come una belva velenosa e feroce: è sempre nel *Simposio* che emerge la figura di quest'Eros mordace. Vi si individua perfino una "classe" di morsicati (cioè innamorati), caratterizzati dall'audacia, con una loro solidarietà corporativa. Si ha qui il pieno sviluppo del tema del "morso d'amore", che è morso di Eros[[270]](#footnote-270): si parla di «dente assassino» o di «morso straziante»[[271]](#footnote-271), si definiscono il cuore e l'anima come «zona più dolente al morso»: il territorio fisio-psicologico che viene aggredito, trafitto e morsicato (*Simposio*, 33, 217e-218a).

In questa concezione socratica di Eros - forse tipica delle donne, nonché dei maschi omosessuali adulti come Socrate e Alcibiade -, spicca dunque la singolare funzione di un demone dotato di pungiglione o capace di mordere: cioè dell’estro (in tutti i sensi) come strumento di Eros. E se nel *Simposio* (217e) il demone primordiale, promosso a dio come figlio di Afrodite, viene paragonato a un serpente che morde, nella *Repubblica* il suo comportamento viene descritto come quello di un insetto maligno. Gli “appetiti” bramosi di cui parla il filosofo nella *Repubblica* infatti *ronzano* attorno alla loro vittima, «stillando aromi e profumi e pieni di corone, di vini e di quegli sfrenati piaceri che sono caratteristici di simili compagnie; e facendolo crescere e nutrendolo fino al grado estremo, istillano nel fuco il pungiglione della bramosia» (Platone, *Repubblica*, 9, 573e)[[272]](#footnote-272). Eros morde e punge come serpente o insetto, e ha un suo *sound* animale e minaccioso.

Il tema è ben presente anche nella letteratura latina, specie quella teatrale. In particolare la commedia di età repubblicana, ironizzando su questo ben noto potere demonico dell’amore, ci testimonia come quella convinzione, ben lunghi dallo scomparire[[273]](#footnote-273), rimanga anzi una costante, sempre attuale pur nelle sue risonanze arcaiche, nella concezione della inesorabile crudeltà dell’amore. Perfino nella tarda letteratura ellenistica, dove l’idea di un attacco acuminato prediligerà l’immagine ingentilita dell’Eros arciere, continua a comparire il pungiglione del demone dell’amore, talvolta associato all’immagine dei dardi. Nel I secolo a.C. Meleagro mette in versi la tradizione cara a Diotima, Socrate, Platone, cantando il «pungiglione di Eros dalle frecce crudeli, dolce e insieme aspro al mio cuore»: il sospetto del poeta è che sia la sua amata a maneggiarlo e dirigerlo (*Antologia Palatina*, 5, 163, 3 s.). Di una donna amata che ha il nome dell’ape, Melissa, Marco Argentario (poeta di età augustea) loda il bacio di miele ma teme il pungiglione maligno (*Antologia Palatina*, 5, 32, 3 s.). Curiosissima l’assonanza che troveremo in un’affermazione di Luigi Stifani: d’estate, quando le tarantole vanno “in caldo”, «sulla punta delle loro labbra portano il veleno», che si trasmette col morso[[274]](#footnote-274). Perfino Plutarco (in Stobeo, IV, 20, 68) parla dei denti e degli artigli di Eros, identificandoli, in metafora, con quanto in amore fa soffrire, come il sospetto o la gelosia[[275]](#footnote-275).

Alla fine del mondo antico, già dentro la civiltà bizantina e l’alto Medioevo, il tema era ancora pienamente sentito. A proposito dell’amore si parlava ormai chiaramente di puntura (o morso) e *mania* in rapporto di causa ed effetto. Nel VI secolo d.C. Macedonio scrive: «tremo, e nel profondo il mio cuore è sconvolto dall’ *oîstros*» (*Antologia Palatina*, 5, 235, 4). Paolo Silenziario, l’ultimo epigrammista in lingua greca, poeta e funzionario alla corte dell’imperatore Giustiniano, si lamenta - non ricambiato nell’amore - di essere «distrutto dall’*oîstros*» (*Antologia Palatina*, 5, 236, 7). E altrove il poeta bizantino si domanda: «forse in me Eros furioso (*lyssóon*) affondò dentro i suoi denti affilati e spinse nel delirio (*maníais*) la mia anima?» (*Antologia Palatina*, 5, 266, 3-4)[[276]](#footnote-276).

Il Medioevo italiano custodirà, nelle sue espressioni più meridionali, un lessico amoroso del tutto analogo, in riferimento a punture e morsi di Eros. Nella scuola siciliana, alle origini della lirica italiana, si predilige l’immagine della puntura. Il maggior poeta della scuola, Giacomo da Lentini, così si innamora a prima vista: «in prima che vi vidi ne fui punto»: immagine che ricorrerà quasi letteralmente anche nei canti tradizionali salentini. Un altro importante poeta della scuola, Filippo da Messina, compone un sonetto in cui la parola “punto” compare quattro volte, in rimacon sé stessa, nelle due quartine: «Oi Siri Deo, con forte fu lo punto / che gli occhi tuoi, madonna, isguardai, lasso! / ché sì son preso e da vostr'amor punto / ch'amor d'ogn'altra donna per voi lasso. // Non fino di penare uno sol punto, / per omo morto a voi, donna, mi lasso, / non sono meo quanto d'un ago punto: / se mi disdegni, ben moragio, lasso!». L’essere punto d’amore, il soffrire, il rischio di morirne, vengono ossessivamente scanditi dalle epifore.

Il volgare italiano duecentesco coltiverà l’immagine anche attraverso la metafora delle frecce di Eros/Amore, capaci però non di pungere, o trafiggere, il cuore, ma proprio di morsicarlo. In Dante, il cuore deve “armarsi” di una corazza d’orgoglio per non essere morso dai dardi d’Amore[[277]](#footnote-277). Il grazioso arciere viene ancora visto come bestia feroce, che infligge direttamente il morso, come già in Paolo Silenziario sei secoli prima. Un altro poeta del Duecento, Panuccio dal Bagno, si riferisce al morso di Eros giudicandolo peggiore di quello della capra: Amore è immaginato come una bestia temibile sia per l’artiglio che per il muso[[278]](#footnote-278).

**4.3 *Hereos*: l’amor demonico**

Questa straziante afflizione erotica si esprime principalmente nelle forme della malattia *psichica*. È Eros a provocare il passaggio dalla melanconia alla follia, attraverso un potere immenso che ripresenta a sua volta i tratti dell’attacco demonico, della puntura, del morso, per provocare un male affine alla melanconia, ma più disperatamente grave ed alienante: il mal d’amore demonicamente inteso, a cui il Medioevo, ricollegandosi all’antica religiosità greca, dà il nome di *hereos*.

Solo in parte l’hereos si collega alla storia medica della melanconia. È infatti un male non necessariamente organico, ma il cui presupposto fisiologico (o la sua degenerazione successiva) può essere comunque la malattia atrabiliare, quella che a partire dallo scompenso umorale produce la sindrome melanconica. Da un lato, in continuità con la medicina antica, presso molti medici medievali «l’*amor hereos* è considerato una specie o variante della *melancholia* di cui divide in larga misura eziologia, localizzazione, sintomi e terapie»[[279]](#footnote-279). Ma per gran parte della medicina medievale l’hereos è definibile, secondo l’efficace sintesi di Massimo Peri, come una «melanconia senza atrabile - anche se l’umore atrabiliare può costituirne la *causa antecedens* o la temuta *conversio* patologica»[[280]](#footnote-280): una malattia psichica, che coinvolte il corpo.

Durante il basso Medioevo l’attenzione dei teorici comincia infatti a revisionare il quadro medico relativo alla melanconia e altri simili mali. All’interno della dialettica fra tradizione greco-romana e medicina araba, lo stretto rapporto della melanconia con l’atrabile si allenta per spostarsi verso la combustione di uno qualsiasi dei quattro umori (in quel che venne chiamato *melancholia adusta*). E nel frattempo si comincia a teorizzare che la melanconia colpisce il cervello: visione che ha anch’essa precedenti antichi, ma che viene codificata da Averroè. Nel pensiero scolastico le due visioni si combineranno, dando vita a una tradizione parallela, integrativa o alternativa, alla teoria umorale dello stato malinconico. Da qui deriva l’interpretazione più strettamente psicologica, che collega la malattia d’amore alle facoltà ventricolari del cervello, in una degenerazione che assomiglia a una forma di follia.

Questa distinzione, che abbiamo a partire da Avicenna, finirà per ricongiungersi con la definizione di *amor hereos*. Costantino l’Africano, che fu un riferimento fondamentale per la scuola medica salernitana (a cui probabilmente appartenne), fu uno dei primi a usare, nella sua traduzione di un trattato del medico arabo Ibn Edjezzar, il termine *hereos* per indicare il mal d’amore, così definendolo: «consiste in un eccessivo desiderio accompagnato da un grave stato di angoscia delle facoltà cogitative»[[281]](#footnote-281). Ma nel Duecento fu Arnaldo da Villanova a sancire, su basi aristoteliche (non considerando la *melancholia* come una malattia), la sovrapposizione dei due sistemi interpretativi, nel primo trattato dedicato interamente all’hereos, da lui intitolato *De amore qui heroicus nominatur*[[282]](#footnote-282). A sua volta Vincenzo di Beauvais, l’enciclopedico domenicano del XIII secolo, autore dello *Speculum doctrinale*, ne intitola una rubrica *De melanconia nigra et canina et de amore qui ereos dicitur*[[283]](#footnote-283).

NelMedioevo dunque il mal d'amore viene detto "eroico" e prende il nome di *hereos*. Il termine divenne di uso e cognizione comune. Inizialmente per la malattia d’amore si usava semplicemente il termine “heros”, traslitterazione dal greco per Eros, inteso come il dio dell'amore[[284]](#footnote-284). Tuttavia una parola molto simile (dove la quantità della "e" muta da epsilon in eta) designa in greco la figura-tipo dell’“eroe” defunto, anch'esso un semidio, ma di cui è più esplicita l'inclinazione demonica, anche per il timore che queste figure superstiziosamente eserciteranno ai margini della religione ufficiale. Quello degli eroi è infatti un antico culto popolare che a un certo punto della storia greca venne riconosciuto anche dalle istituzioni, come ricordava Erwin Rohde, ma ha natura ctonia, come attestano anche i rituali connessi[[285]](#footnote-285). Gli eroi erano considerati come una classe intermedia tra dèi e uomini, al pari dei demoni. Già Ippocrate, riferendo quella che probabilmente era una credenza popolare, parlava di eroi assimilabili a divinità come Ecate, la quale regnava sui demoni malvagi: questi eroi demonici provocavano terrore e delirio, specie notturni[[286]](#footnote-286). Rhode riteneva che demoni ed eroi non andassero identificati in assoluto[[287]](#footnote-287): ma Plutarco (*De defectu oraculorum*, 10; *Romolo*, 28) considerava gli eroi alla stregua di demoni inferiori. Fu questa la nozione che passò nel Medioevo greco: nell’XI secolo il monaco greco bizantino Michele Psello assimilava gli eroi ai demoni perché «possiedono la loro stessa natura, anche se non è allo stesso livello, ma inferiore» (*Varia dottrina*, 85).

La competenza “erotica” e al tempo stesso “eroica” (cioè demonica) di Eros traspare anche, nel *Cratilo* di Platone (398c-d), da una battuta del personaggio di Socrate, che propone una derivazione della parola *heros* da *Eros*: paretimologia che alcuni esegeti considerano scherzosa, ma che proprio in ciò tradiva un’origine popolare (abbiamo visto come il Socrate platonico amasse utilizzare credenze popolari per proporre interpretazioni paradossali)[[288]](#footnote-288). In ogni caso Socrate, o per lui Platone, pone il presupposto di un’idea al tempo stesso religiosa, profana e perfino medico-scientifica come quella dell’hereos. E in effetti, in quanto entità demoniche, il dio dell'eros e i demoni di tradizione "eroica" sono in grado di intervenire sulla vicenda e la salute umana, in modo capricciosamente benigno o maligno. Così accade anche nella sindrome da innamoramento comunemente associata sia alla melanconia che al tarantismo.

Quanto fosse diffusa la consapevolezza dell’hereos subito prima dell’età moderna lo si vede anche da quella che può essere considerata come una sua specifica iconografia. L’autunno del Medioevo conosce infatti una quantità di raffigurazioni mostruose di Cupido con artigli alle zampe, il cui esempio più noto è l’allegoria giottesca della Castità nella chiesa di san Francesco ad Assisi; la scelta iconografica venne commentata e motivata da Francesco da Barberino in *I documenti d’amore*, la cui stesura risale ai primi del Trecento[[289]](#footnote-289). Solo procedendo verso il Rinascimento l’immagine declinerà verso quella del Cupido fanciullo, bendato, con arco e frecce; ma l’iconografia medievale testimonia quanto fosse ancora radicata la presenza dell’Eros demonico e bestiale nell’immaginario collettivo.

Finché dura il Medioevo, la malattia d’amore “punge”. Uno dei più grandi cantori ne fu Guillaume de Machaut, il massimo poeta del Trecento europeo: spesso lo si ricorda solo come sommo compositore, il più alto rappresentante dell’Ars Nova francese, ma egli fu anche il più influente letterato del suo tempo. Per i suoi versi (per lo più cantati) era già famoso attorno al 1350, e influenzò tutti i maggiori poeti del secolo, da Jean Froissart ed Eustache Deschampes a Geoffrey Chaucer, da Cristina da Pizzano a Renato d’Angiò. Egli usa entrambe le immagini cruciali, quella della puntura e quella del morso. Un breve excursus su Machaut sarà perciò utile a documentare la pervasività del tema anche nella produzione lirica.

Nei suoi versi, la frequenza delle parole *morsure* e *pointure*[[290]](#footnote-290) è infatti altissima. In *Qui plus aimme plus endure* (mottetto 5) l’amore punge, infiggendo la sua puntura direttamente nel cuore. Dopo il *Triplum*, nel quale il poeta esprime speranza di guarigione, il poeta chiede a dio nel mottetto perché le donne non concedano il loro favore a coloro che hanno la “Puntura d’Amore” impressa nel cuore: «Hé! Diex, que n’ont signourie / Les dame de leurs droitures, / Que ceuls qui ont la Pointure / D’amours au cuer atachie / Choisissent sans mespresure!». Ritroviamo in lui interamente l’idea dell’amore *lusiméles*, dolce ma dolorosamente pungente, già celebrata da Esiodo, Saffo, Alcmane. Nel virelai *J'aim sans penser laidure*, le maniere e la bellezza dell’amata producono una “dolce puntura” che conquista[[291]](#footnote-291); ma che questa apparente dolcezza nasconda malignità, Machaut lo esprime chiaramente in *Trop plus et bele/Biaute paree de valour* attraverso un elegantissimo gioco lirico-musicale, dove i due diversi concetti quasi si intrecciano nella polifonia delle due voci, e nell’inseguirsi dei due testi relativi[[292]](#footnote-292). Così anche nel mottetto a tre voci *Trop plus est bele que biauté/Biauté parée de valour/Je ne sui mie certeins d'avoir amie*: «Dous regars pris par grant savour, / Tous pleins de promesse d'amour, / D'espoir, de joie, de tenrour / Et de pointure de douçour, / Font que j'aim des dames la flour».

Sulla scia di questa concessione di dolcezza alla ferita d’amore, si apprezza lo sforzo di distinguere funzionalmente la puntura dal morso: Machaut è uno dei pochi a cimentarvisi. Nel poema *La fonteinne amoureuse* la puntura è quella del desiderio erotico, mentre il morso viene accostato all’amore e al suo dolore[[293]](#footnote-293).In ultima analisi, però, anche nella concezione erotica di Machaut morso e puntura d’amore sono assimilabili perché entrambi letali: questi morsi, queste punture, mettono a rischio la vita dell’innamorato. Nel *Complainte* egli si lamenta che la “puntura” di una vipera, pur incurabile, è nulla in confronto a quella dell’amata, il cui effetto è ancor più devastante[[294]](#footnote-294). Nel virelai *Liement me deport* l’innamorato porta su di sé «Une si grief pointure / Que je sui au droit port / De mort, sans nul deport»; e qui un gioco di omofonie mette in relazione morte e morso (*mort*), in merito all’azione del Desiderio: «Il ne tent qu'a ma mort. / Il me point, il me mort». Non si sfugge a questo fato, come afferma nel *Triplum* il mottetto *Ha! Fortune*: è folle l’uomo che confidi nelle promesse di Fortuna, matrigna crudele e falso idolo, che unge d’olio i suoi favori e poi gli procura una «mortel pointure». A questa puntura del mal d’amore non si sopravvive. Eppure, da musicista, Machaut teorizza che attraverso la musica l’espressione della pena d’amore possa trasformarsi in gioia. Cantata, la poesia d’amore non sarà più dolorosa, ma portatrice di letizia in chi ascolta. La sua visione catartica della musica produce una visione morale che getta un ponte fra due tradizioni, lirica e medica, dell’antichità. Tale visione non solo testimonia - tramite il successo dei versi e delle melodie del poeta-musicista - la pervasività del tema dell’hereos nel tardo Medioevo europeo, ma ha qualcosa da suggerirci anche riguardo al tarantismo, in quanto conseguenza di morsi e punture (“pizzichi”, nel lessico meridionale) che scatena gli stessi sintomi della malattia d’amore.

Intanto è chiaro - a proposito della concezione pungente e mordace del mal d’amore, e dell’hereos che lo rappresenta come follia nel Medioevo - che si tratta di idee di origine greca, trasmesse intatte alla cultura medievale europea, e presenti in una quantità di opere che vanno dai trattati medici sulla melanconia alla poesia per musica fino alle specifiche discussioni filosofiche sull’hereos, giungendo perfino a penetrare il neoplatonismo rinascimentale[[295]](#footnote-295); ma basate su antiche credenze popolari, ai margini della religiosità ufficiale. Di queste idee è impregnato anche l’immaginario del tarantismo, inteso come manifestazione critica del mal d’amore nel mondo popolare. Continuando a trasmettersi anche nei primi secoli dell’era moderna, infatti, tali idee conservano sovente il senso demonico dei morsi d’amore, con le relative ipostasi zoomorfiche, spesso riferite agli aracnidi. Nel lungo poema cavalleresco *Erotókritos* (“Torturato dall’amore”), scritto nei primi anni del Seicento dal cretese Vitsentzos Kornaros e considerato il capolavoro della letteratura greca moderna, la personificazione zoologica di Amore è nella forma di un ragno[[296]](#footnote-296). Come ha ampiamente mostrato Massimo Peri, la cultura letteraria di Kornaros attingeva ampiamente sia a quella greca che a quella italiana[[297]](#footnote-297): ma, trattando di un tema come il mal d’amore parallelamente sviluppato dalla cultura popolare, egli si basava plausibilmente anche sulle tradizioni orali. L’origine veneziana di Korneros lo pone culturalmente sulla linea adriatica, ma egli era molto amico di Giambattista Basile, e dunque in contatto con l’immaginario dell’Italia meridionale in generale.

Nei rituali tarantistici documentati fra il Cinque e il Settecento, l'uso della spada rispecchia l'ambivalenza stessa del demone, che è potenza malefica e pungente ma anche anima di un *heros*, di un "eroe" nel senso antico. Le improvvise abilità artistiche o intellettuali, acrobatiche o cortesi, dimostrate dai tarantati secondo le cronache dell'epoca, illustrano parimenti l'identità dell'"eroe" e l'assunzione di tale identità da parte delle sue vittime. La mimesi investe tutte e tre le sfere mitiche in cui si manifesta la condizione demonica di questi spiriti che assalgono: quella di potenza zoomorfica, di precedente identità umana, e di entità soprannaturale e semidivina. I tarantati con la spada mettono in scena la natura "eroica" del mal d'amore, tanto più iconica in quanto anche la taranta è dotata di un'arma con cui trafigge e punge.

Il tono popolare dell’hereos nella fenomenologia del tarantismo viene ribadito anche dal carattere vendicativo della taranta, che si rivolta contro chi non crede in lei, o la offende, instillando la *mania*: vendicatività tipica delle figure divine e demoniche degli antichi culti[[298]](#footnote-298). Alla viaggiatrice inglese Janet Ross, in visita al Salento nel 1889, il suo informatore Don Eugenio raccontò di un muratore del tarantino, di sua conoscenza, che «beffeggiava chiunque gli parlasse di morsi velenosi della tarantola, e minacciava di battere le donne di casa, se si fossero permesse di chiamare i musicanti in caso di morsi di tarantola». Destino volle che anche lui fosse poi morsicato, e vergognosamente dovette ricorrere – sbarrando porte e finestre di casa – ai suonatori. «Ma il delirio fu tanto forte che con gran gusto di quelli che credono nel “tarantismo”, spalancò la porta e si slanciò in mezzo della strada, gridando con tutte le forze che aveva: “Hanno ragion le femmine! hanno ragion le femmine!”»[[299]](#footnote-299). Episodi del genere vengono registrati anche nel corso del Novecento, sempre in riferimento a soggetti maschili. Due uomini che ritenevano che il tarantismo delle donne fosse solo appetito sessuale («fuoco» secondo un giovane muratore di Trepuzzi; «tutte puttane» secondo un tizio di Sanarica[[300]](#footnote-300)) diventano, la sera stessa o pochi giorni dopo, tarantati.

Questo senso demonico dell’amore che pervade la concezione popolare non si cancellerà neppure con l’innesto (che lo stesso de Martino considerava come artificiale e disgregante) del culto paolino sul tarantismo. Abbiamo visto come san Paolo sia non casualmente assimilato, nei canti del tarantismo, alla taranta morsicatrice. E proprio sui testi delle pizziche dovremo adesso concentrarci, alla ricerca della verità *emica*: la concezione “autentica” del tarantismo che può essere svelata da un’analisi attenta a quanto il popolo di Terra d’Otranto, in proposito, ha cantato e canta.

**5**

**LE CREDENZE POPOLARI NEI CANTI**

**5.1 Le pizziche registrate da Diego Carpitella nel 1959-60**

Dopo quella registrata a Galatone nel 1954 assieme ad Alan Lomax, Diego Carpitella ebbe l’occasione, durante la spedizione demartiniana del ’59 e poi ancora tornando in Salento l’anno successivo, di fissare su nastro magnetico altre quattro pizziche, la prima delle quali in due versioni, ma dal testo identico. Si tratta di due strofe di cinque versi, ciascuna delle quali si apre ritualmente con l’invocazione al santo.

*Due esecuzioni di Salvatora Marzo (canto e tamburello; canto e battito di mani)*

*Nardò, 30 giugno 1959 – Racc. 48, br. 14 e 15*

«Santu Paulu mia ti Galatina

facitinde la grazia ca facitinde la grazia

facitinde la grazia ’sta matina

’sta matina ca ’sta matina

facitinde la grazia ’sta matina.

Santu Paulu mia ti li tarante

facitinde la grazia ca facitinde la grazia

facitinde la grazia a tutte quante

a tutte quante a tutte quante

facitinde la grazia a tutte quante».

In primo luogo, nell’allocuzione a san Paolo, va notata l’ossessività con cui si ripete la parola “grazia”: è questo il tema centrale, l’aspirazione che muove il canto e tiene in funzione il motore emotivo dell’intera sequenza. La struttura “telescopica” dei testi delle pizziche, con la ripetizione e/o combinazione di alcuni emistichi ricorrenti, fa sì che nelle due strofe accoppiate la parola si ripeta ben otto volte in dieci versi cantati. La inseguono da presso altre due ricorrenze: l’insistenza va infatti anche a determinazioni temporali e oggettuali, nell’espressione febbrile di un’urgenza. Il momento deve essere *adesso*, “’sta matina”; i beneficiari *tutte* le tarantate presenti, nessuna esclusa.

La cornice è data dall’invocazione al santo, nella sua duplice qualifica di santo galatinese (a Galatina ci si recava a rendergli omaggio, e offerte in denaro, dopo la guarigione) e santo delle tarante.

L’esecuzione di due stesure identiche (conseguente alla richiesta di Carpitella di una seconda esecuzione senza tamburello) afferma il carattere “nucleare” di queste due strofe nella terapia domestica dell’orchestrina Stifani/Marzo di Nardò. Di questo nucleo essenziale fanno dunque parte: l’invocazione al Santo; la sua duplice qualifica (santo delle tarante e di Galatina, cioè del morso e della guarigione); la richiesta di grazia articolata secondo due priorità: la sollecitudine (idealmente, l’immediatezza) e la concessione a tutte le presenti. La coesistenza di queste due priorità, peraltro, svela anche altri due nodi essenziali: sottolinea il genere femminile dei soggetti, e scolpisce quella che è la natura originariamente “collettiva” del ballo delle tarantate. Questi versi, dunque, vengono da lontano, da una situazione che cominciava a esaurirsi già nei primi decenni del Novecento, quando la terapia progressivamente si confinava all’ambiente domestico e all’intervento su singoli casi.

*Pizzica di Jolanda Gennaccari (canto a cappella)*

*Giuggianello, 9 giugno 1960 – Racc. 53, br. 8*

«Santu Paulu meu ti Galatina

ca santu Paulu meu ti Galatina

falli la grazia tie

falli la grazia tie

falli la grazia tie mo a ’sta fijola.

A veulì veulì veulà

bella l’amore e chi la sape fa’

a veulì veulì veulà

bella l’amore e chi la sape fa’.

A dhu te pizzicau la tarantella

a dhu te pizzicau la tarantella

sutta te la putia occhi rizza amore mia

sutta te la putia te la unnella

la unnella te la unnella

sutta te la putia te la unnella.

A veulì veulì veulà

lu vecchiu t’ha’ pijiatu lu pane cottu l’ha’ cucinà

a veulì veulì veulà

lu vecchiu t’ha’ pijiatu lu pane cottu l’ha’ cucinà.

Ulurillullera ulurillullà

ulurillullera ulurillullà».

Qui ritroviamo la contaminazione di strofe ritualistiche con il classico ritornello che inneggia al far l’amore, e con la derisione della vecchiaia in relazione alla sorte della malmaritata. La disinvoltura con cui la richiesta di grazia e la celebrazione dell’eros nel suo duplice aspetto del piacere (l’amore è “bello”) e dell’abilità (fare l’amore implica un “sapere”, una competenza, un potere espresso come capacità e possanza) conferma la doppia natura del tarantismo, come ricerca di liberazione da una duplice frustrazione: l’una frutto di una pressione morale e sociale, quella “catena” e quel senso dolente di oppressione da cui si anela di liberarsi; l’altra nell’espressione larvatamente fisica di un altro genere di repressione: spiritualità e carnalità che vanno a braccetto, in un comune anelito.

La cantatrice mette in gioco la potenza dell’eros anche sul piano satirico, apponendo in conclusione una tipica strofa di denigrazione della vecchiaia in quanto condizione di debilitazione fisica, in particolare maschile. Degno di nota il verso «occhi rizza amore mia» - dove gli “occhi rizzi” stanno forse per “occhi ammiccanti” o anche “occhiolino, strizzata d’occhio”[[301]](#footnote-301) – a commento della consueta eufemizzazione del luogo del morso: indicandolo sotto il bordo della gonna, anziché sul pube, chi canta “strizza l’occhio” allusivamente all’ascoltatore.

Diversamente dalla pizzica di Salvatora Marzo, quel che viene richiesto al santo si trova qui declinato nel senso della soggettività, e non della collettività: “a ’sta figliola”, cioè alla tarantata che sta ballando al suono dei musici. Il canto riproduce la situazione della terapia domestica. Inoltre, al santo non ci si rivolge rispettosamente con un “voi”, alla seconda persona plurale (“facitinde”), ma con un più intimo e diretto “tu” (“tie”).

*Pizzica a due voci maschili alternate, accompagnata da chitarra e tamburello (esecutori on identificati)*

*Matino, 11 giugno 1960 – Racc. 53, br. 24*

«Santu Paulu meu te Galatina

ca famme la grazia a mie ca famme la grazia a mie

famme la grazia a mie ca su’ la prima

na na na larinella larinà

na na na larinella larinà.

[…]

ollarilallalero…

donna paccia lu core me face [*la donna mi rende pazzo il cuore*]

ollarilallalero…

Santu Paulu meu te le tarante

ca pizzaca le caruse ca pizzaca le caruse

pizzaca le caruse tutte quante

na na na larinella larinà

na na na larinella larinà.

Lu tamburieddhu meu ha la natura [*è sessuato*]

lu tamburieddhu meu ha la natura

quannu vide donne beddhe quannu vide donne beddhe

vide donne belle va da sola [*da solo*]

e ninà nanì…

Santu Paulu meu te le tarante

ca pizzaca le caruse ca pizzaca le caruse

pizzaca le caruse a mienzu ’ll’anche

na na na larinella larinà

na na na larinella larinà».

Qui l’invocazione al santo si esprime nella prima strofa secondo un’ulteriore variante canonica: il punto di vista è quello di una tarantata che, in un gruppo di tarantate, chiede di ricevere la grazia per prima. Inoltre, nella terza strofa, la figura del santo si sovrappone ambiguamente a quello della taranta, attribuendo a lui il potere di pizzicare le fanciulle. Nella sua ripetizione, a fine sequenza, viene reso esplicita la zona erogena che è bersaglio del pizzico.

Ma la sequenza esprime, oltre alla richiesta della grazia, la soggettività del tamburellista: diversamente dall’esecuzione di Salvatora Marzo, qui il punto di vista è maschile. Tale soggettività viene sottolineata sotto un profilo duplice: la qualità dello strumento, che è personificato in senso virile e gode di una sua autonomia “magica”, e la virilità del soggetto che lo suona e canta («donna paccia lu core me face»). L’avvicendamento di strofe che contengono motivi diversi mette a fuoco il duplice significato del tarantismo, in quanto fenomeno magico-religioso che coinvolge anche la sfera sensuale. Inoltre, il riferimento esplicito alla follia d’amore conferma una volta di più l’omogeneità della sindrome tarantistica all’hereos, in chiave ritualizzata.

*Pizzica eseguita da Cristina Stefanizzi, Addolorata Assalve (voci e tamburelli) e Giuseppe Benegiano (organetto)*

Santa Maria di Minciano, Muro Leccese, 10 giugno 1960 – Racc. 53, br. 14

«[…]

a ninnella ci te ziccu te minu ’nterra

te otu ventri susu [ti rivolto a pancia in su] te lu mozziculu musu

ca te otu ventri susu e te lu tau nu baciu musu

a ninnella ci te ziccu te minu ’nterra.

[…]

Santu Paulu meu te le tarante

ca pizzica le caruse ca tutte quante

quante ma tutte quante

ca pizzica le caruse ma tutte quante.

[…]

A veulì a veulà

lassatela ballare ’sta tarantella».

L’invocazione a san Paolo corrisponde, tra le due della pizzica precedente, a quella più “innocente”, senza indicazione della zona del morso. Tuttavia, nella strofa di ispirazione erotica (la prima in questa registrazione parziale), è notevole l’equivalenza tra *morso* e *bacio* sulla bocca: un’equivalenza basata sull’affettuosità giocosa, e non solo sull’eros. Nella chiusa, “tarantella” può voler dire due cose, con singolare ambiguità: se sta per il ballo, lo designa come genere; se sta per “piccola taranta”, equivale a un invito a lasciar ballare la taranta attraverso il corpo della tarantata, e in questo caso vale come marcatore del profilo magico-religioso del fenomeno.

Queste quattro pizziche del 1959-60 sono caratterizzate dal tema dell’anelito alla grazia, espresso in chiave sia soggettiva che collettiva, in varie declinazioni: la soggettività si esplica anche nella richiesta di priorità nella concessione di guarigione e redenzione (coerente con l’invocazione al santo “mio”); la collettività anche nell’aggressione subìta («ca pizzica le caruse ca tutte quante»), e non solo nell’attesa comune della grazia. I testi ricordano temi e visioni di un tarantismo in cui le tarantate trovavano sfogo fisico e musicale ricetto tutte insieme in un cortile, nell’aia, o in aperta campagna; ma dove il dialogo col nume tutelare è anche un’esperienza spirituale tutta personale, proprio in quanto l’intera persona, corpo e anima, è in gioco. Tra questi versi “sacri” altri si insinuano a celebrare, con accenti ora cinici ora satirici, la potenza dell’eros (ma non nel testo intonato dalla singolare, “arcaica” e solenne personalità di una tamburellista donna, Salvatora Marzo). Altrimenti nella figura del tamburellista irrompe la mascolinità e la potenza “virile” del suo strumento, capace di sollecitare le energie e la libido muliebre.

**5.2 Le pizziche cantate nella cappella di Galatina**

Una versione del canto a “Santu Paulu” ha una particolare rilevanza in quanto fu raccolta dall’équipe di De Martino, durante la spedizione del 1959, proprio nella cappella di Galatina. La stesura riferita dallo studioso è la seguente: «O santu Paulu meu delle tarante / che pizzichi le caruse 'nmezz'all'anche [tra le gambe] / e le fai sante. / O santu Paulu meu de li scorpioni / che pizzichi li carusi int'a i balloni».

Questo canto attesta innanzitutto il tipo di *status* (prestigio e potere) che viene attribuito a san Paolo nel contesto mitico-rituale:

(1) San Paolo è patrono sia di tarante che di scorpioni, e

(2) viene identificato con l’animale che “pizzica”, anzi, è egli stesso a “pizzicare”.

Il testo del canto si pronuncia anche intorno a questioni di tipo classificatorio, o meglio di “genere”, cioè di carattere sia sessuale (rispetto all’asse femminile/maschile) che zoologico (rispetto all’alternativa taranta/scorpione):

(3) il canto ribadisce che nel Salento il tarantismo viene tradizionalmente considerato come un fenomeno di interesse sia femminile che maschile; ma

(4) secondo il canto, la taranta morsica le donne, lo scorpione invece gli uomini; inoltre

(5) la localizzazione “mitica” del morso mostra un insistito carattere genitale e sessuale;

(6) tuttavia, qui come altrove, il verbo usato per indicare l’azione del santo non è “mordere” o “morsicare”, ma “pizzicare”. Verbo pregnante, che dà anche il nome alla musica e al ballo, la *pizzica* (con le varianti terminologiche di *pizzica tarantata* o *pizzica pizzica*).

Un'affermazione non rilevata altrove introduce un argomento più problematico:

(7) il morso investe le donne (ma non gli uomini) di uno status («…e le fai sante»), in collegamento diretto con quello di san Paolo.

Soffermiamoci su questo dettaglio finale della prima parte della strofa: «O santu Paulu meu delle tarante / che pizzichi le caruse 'nmezz' all'anche / e le fai sante». Dopo l’invocazione al santo e la localizzazione fisiologica femminile («mmezz’all’anche», cioè alle gambe) appare, rispetto alle esecuzioni più note, un’importante aggiunta. Metricamente, «e le fai sante» può funzionare da emistichio “alternativo” dell’endecasillabo, o da quinario aggiuntivo. Le ragioni preposte a questo supplemento si rivelano assai suggestive, se contestualizzate al luogo in cui viene intonato il canto. La coda che trasforma il distico in tristico può essere considerata come una glossa *ad hoc* per non profanare la cappella di Galatina quando si nominano le parti intime femminili (mentre è lecito menzionare quelle maschili): non ne conosco riscontri in esecuzioni registrate sul campo in luoghi diversi dalla cappella.

Ma di fronte al santo si è onesti e sinceri, e questa coda va presa anche per quanto apertamente esprime. In questo senso, è legittimo chiedersi se il verso «e le fai sante» alluda alla percezione della sindrome, da parte di chi ne è affetto, come una sorta di situazione iniziatica. Il morso ha infatti sulle donne (ma non sugli uomini) una conseguenza speciale - «…e le fai sante» - dal vago sapore misterico, una sorta di “investitura” da parte del santo: non a caso, le tarantate sono dette “spose di san Paolo”, e si vestono di bianco. Ma qui si parla proprio di “santità”, quasi a ribadire la peculiarità del rapporto delle tarantate con san Paolo: le tarantate sono in qualche modo “elette”, il morso le rende “adepte”. Si configura un altro possibile costrutto culturale di tipo magico-religioso, e di forte impronta paganeggiante, accanto ai tanti già emersi.

Questa possibilità è coerente col fatto che il santo possa essere identificato con la taranta morsicatrice: che è in effetti una delle affermazioni più controverse tra quelle che ci propongono i testi delle pizziche. L’identificazione san Paolo/taranta, documentata da questo e altri canti, chiarisce l’esistenza nel tarantismo di un *pattern* mitico-rituale assai comune nella civiltà greca antica e in altre civiltà del Mediterraneo orientale. Si tratta forse del meccanismo più arcaico presente nella fenomenologia del tarantismo, che rientra nell'atteggiamento sincretistico in cui spesso si comporta la devozionalità popolare nei confronti di un santo cattolico. Il substrato pagano di questo *pattern* rientra nell'antico motivo del feritore/guaritore, e nella concezione demonica di un agente invasatore che "graziando" la sua vittima è anche esorcista di sé stesso. L'ombrello cattolico sul tarantismo ha semplicemente trasferito su san Paolo le originali funzioni mitico-rituali del demone morsicatore, in un vero e proprio sincretismo.

Il "santo" era consapevole delle connotazioni erotiche e amorose del rito. La cosa era ben chiara alle tarantate e ai tarantati che affollavano la cappella nei giorni della festa dei santi Pietro e Paolo, a Galatina, fra il 28 e il 29 giugno di ogni anno. Un documento audio molto importante, anche se poco considerato, riguarda la visita alla cappella di Galatina, il 29 giugno 1982, di Maria di Nardò, la tarantata più ampiamente studiata da Ernesto de Martino (Cd “Ethnica 23”). Cantando per conto suo nella cappella, Maria alternava, a lunghe urla strazianti, il canto di distici di soggetto *esclusivamente* amoroso. Intonate in cappella, queste mescolanze di spunti sacri e profani appaiono particolarmente significative. Dopo lunghe urla iniziali (“Aaaaah!”) la tarantata attaccava una serie variazioni su strofe ben note: «Striscia lu pete quannu mammeta nun c’ete / cusì se fa l’amore quannu mammeta nun vole. // Nauelì nauelì / nauelì quannu mammeta nun c’è. // Nauelà nauelà / nauelà e la vogliu cuntà. // Nauelì nauelà / e fammè ’na tarantella [o “cara bella”]». A questo punto Maria stava improvvisando, ricollegando la musica e il ballo, la “tarantella”, alla celebrazione dell’amore sensuale. Ma poi, improvvisamente, diventava ancora più esplicita, raccontando il “lato maschile” della vicenda evocata: «Me la scerrai [scordai] la coppula [il berretto] / sutta lu lettu tou / [*bis*] // Te azzì [alzati] Carmela e dammela / ca su’ lu ’Ntoni tou»[[302]](#footnote-302). E questa strofa Maria ripeteva più volte, battendo fragorosamente le mani.

Il sincretismo cattolico non resiste all’hereos. Non c’è tabù: nessuna contrapposizione tra sacro e profano.

**5.3 Le pizziche di Stifani**

Possiamo ricostruire il repertorio tematico delle sequenze usate nel rituale anche nel repertorio di Luigi Stifani, violinista e “medico” delle tarantate. Di lui si conservano varie registrazioni (non tutte pubblicate), fra cui almeno quattro cicli in cui compare il canto. Ci riferiamo in particolare alle versioni della sua “pizzica indiavolata” del 1966 (in cui un controcanto è affidato alla tamburellista Salvatora Marzo), del 1981, del 1988 e del 1998.

Una strofa presente in tutte le versioni è «Addò ti pizzicò la tarantella / sotto la putia te la ’unnella». Strofe come questa, o come «Santu Paulu miu de le tarante...», non possono mancare, né in una pizzica eseguita durante il rituale, né tantomeno in una riduzione essenziale e simbolica, perché ciascuna si preoccupa di identificare tutti e tre gli attori del rito: oltre a chi è affetto da tarantismo, c’è il soggetto che canta o suona in quanto specialista dell’anamnesi, e c’è il santo in quanto specialista della guarigione. Cioè gli unici interlocutori attivi del dramma personale della tarantata.

Nel 1966 Stifani ci offre la sua più bella *Pizzica tarantata* fonograficamente documentata (registrata da Carpitella e pubblicata da Roberto Leydi in un’antologia), in un eccellente quartetto con Pasquale Zizzari all’organetto, Giuseppe Ingusci alla chitarra e Salvatora Marzo al tamburello. L’esecuzione viene sfumata dopo tre minuti e cinque secondi, ed è prevalentemente strumentale: solo due strofe cantate vi si sono conservate, fra cui l’immancabile «Addò ti pizzicò la tarantella / sotto la putia te la ’unnella», che si apre nel canto dopo quasi un minuto e mezzo di esecuzione strumentale. L’altro distico intonato nel documento riguarda il tema della raccolta del tabacco: «Ci ti l’ha ditta chianti lu tabaccu / la ditta nun te dà li talaretti» (ripresa dal canto *Fimmine fimmine*). In altre versioni eseguite da Stifani (se ne conosce anche una degli anni Settanta)il violinista canta invece la strofa riguardante la raccolta delle olive «Cugghimu le ulie ti Donna Menga / cugghimuli le bone e li cicchiare [quelle che hanno emesso i germogli]»). Entrambe le strofe relative alla condizione delle contadine salentine – raccoglitrici di olive o di tabacco - si ritrovano nella versione del 1988, che esaminiamo più avanti. Non si tratta di interpolazioni banali, perché ci presentano il contesto logistico del morso. Ne scaturisce l’evocazione di due ambienti, il campo di tabacco e l’oliveto, quali luoghi e momenti topici di un lavoro di raccolta, esposti al rischio del morso.

In entrambe le versioni degli anni Ottanta troviamo comunque la strofa tradizionalmente rivolta al santo che pizzica le fanciulle “fra le gambe”. In quella del 1988 spiccano altre due strofe pertinenti al morso. Una si riferisce al “pizzico” ricevuto in campagna: «Fuci mamma fuci tata / la taranta m’ha pizzicata / m’ha pizzicata dd’ha ffore[là fuori] */* mamma mia ce ddulore». L’altra è rilevante per la coordinazione del concetto esistenziale dello “stare amara” alla depressione malinconica della tarantata: «Ce hai beddha mia ci ’mara stai / addò ti pizzicò la tarantella»[[303]](#footnote-303). Diversa è invece la stesura della *Pizzica tarantata indiavolata* registrata in quartetto il 24 ottobre 1981 a Santa Maria a Bagno, presso Nardò (Cd “Ethnica 23”). I primi due distici sono ancora sul santo che pizzica le fanciulle tra le anche, e la localizzazione “sotto la putìa” della gonna (significativamente entrambi si ripeteranno, nello stesso ordine, prima del distico di congedo). Di seguito troviamo una vivace alternanza di gioie e amarezze del rapporto d’amore: «Piricueculi piricueculi / cu li femmane è beddhu scechi [giocare] / te mosciano lu iddhicu [ti mostrano l’ombelico] / n’addha cosa no ti la dicu // Cu ti ricuerdi l’acqua ti lu puzzu [ti ricordi l’acqua del pozzo?]/ quanni mangiammu la mela ’ncannata [marcia] / ni la mangiammu cu lu cultiddhuzzu / Mala furtuna mia, ni seppe ’mara // Ce hai beddha mia ci ’mara stai / Pe’ prima l’hai calati l’occhi toi / Pe’ primi l’hai calati tutti ddhoi». Dopo un altro passaggio più o meno obbligato, il distico sulla localizzazione del morso sotto la “putìa” della gonna, si passa a distici più di carattere più metaforico: «Cugghimu [cogliamo] le ulie di Donna Menga / cugghìmuni le bone e li cigghiate [quelle ammaccate]. // ’Na coppia di sorelle voi chi siete / la luna fa la ronda e voi durmite». Segue, ripetuto due volte, il distico sull’innamorato/a in preda a quindici anni alla follia del primo amore. Dopodiché il canto si avvvia al termine con un distico beffardo e uno di sdegno («Beddha ci te mariti guarda la razza /cu no’ cacci corna comu la cozza [lumaca]. // E io te l’accattava ’na sei [mezza dozzina?] de cinque lire / tu si ’na pulandhrosa [sciatta, malvestita] nu’ ti li sai tenire»), la ripetizione dei due distici iniziali, e il significativo congedo che corrisponde alla fine del rituale: «Nun mi sunate chiui ca so’ guarita / la grazia mi l’ha fatta stammatina».

Una “pizzica in tonalità minore” di Stifani fu registrata da Luigi Chiriatti il 14 settembre 1998 (col titolo di *Tarantata minore*), che nella parte violinistica incorpora motivi di tarantella napoletana; il violinista e cantore, ormai molto anziano, vi omette proprio la strofa “indispensabile” («Addò ti pizzicò la tarantella…»). Per il resto le strofe sono più o meno le stesse: «Nà nà nà / comu balla fijama / la pizzicò ddha fore / mamma mia ce dulore», ripetuta più e più volte, ma anche la beffarda «Piricueculi [etc.]» e più volte, in alternanza, il distico paolino-pagano col santo che pizzica tra le anche. Non può mancare il distico di congedo «Nu mi sunate chiui ca so’ guarita / la grazia mi l’ha fatta stamatina». Delle due ambientazioni contadine, è presente quella rivolta alle tabacchine: «Ci ti l’ha ditta chianti lu tabaccu [chi te l’ha fatto fare di piantare il tabacco] / la ditta no ti dae li taraletti [telaietti]».

La coerenza interna di tutte le sequenze testuali cantate estemporaneamente da Stifani mostra due ordini di priorità. Uno sta nella logica introduttiva e conclusiva: l’intonazione iniziale delle allocuzioni a san Paolo, la sua identificazione con la taranta, la localizzazione del “pizzico”, le conclusioni a mo’ di congedo che alludono alla conclusione del rito stesso, come si conviene al modo di usare i testi delle pizziche da parte di quello che è stato il più famoso musico-terapeuta del tarantismo del secolo scorso. L’altro criterio prioritario sta nell’alternanza dei temi “amari” o erotici, con una netta prevalenza dei secondi, che l’esperienza del terapeuta musicale ben riconosce come altrettanto essenziale ed efficace, per sottolineare quella libido che è motore del ballo inesausto.

Da questo punto di vista è sintomatico che il brano più vivace di Stifani sia *Lu monacu ti Milanu*, che pare da lui stesso composto. In entrambe le versioni registrate che ne abbiamo, la canzone appare come l’apoteosi del trattamento “allegro” di un tema pregnante,il pizzico come metafora sessuale, con il tipico eufemismo del “pizzico sulla mano”: «Lu monacu ti Milanu e ma pizzicau la manu / lu monacu ti Milanu e ma pizzicau la manu / curi mamma curi tata ca lu monacu ha pizzi… / curi mamma curi tata ca lu monacu ha pizzicatu» (6 giugno 1960, racc. Carpitella 53, br. 2). Interessante la variante fornita da Marinella De Giorgi di Melendugno[[304]](#footnote-304), che contiene i seguenti versi: «Lu monacu miu / dhu delinquente / scia [andava] pizzicannu / tutta la gente. // Lu monacu miu / dhu lazzarone / scia pizzicannu / le persone. // E nà e nà e nà / lu monacu miu / zighì zigà». Quest’ultima è probabilmente un’onomatopea per il violino: con riferimento, o meglio a omaggio, allo stesso Stifani.

**5.4 *Lu Paulinu***

Questo canto, fra i meno documentati e meno frequentati dalla ricerca sul campo e dallo studio antropologico del tarantismo, offre una quantità di spunti di riflessione. Una stesura raccolta sul campo è stata interpretata dal gruppo Arakne Mediterranea (Cd “Attarantati II”) col titolo posticcio di *Auelì*, e il sottotitolo “Aria di Taranta”:

Ca lu Paulinu meu, ca lu Paulinu meu

Ieu lu chiamu e nun ci vene lu cumandu e nun ci va

Sciati me cantati, c’a patì lu core

Sciati me cantati, nu la fa’ durmire.

Auelì ca stasira m’ha’ dire sì

Auelà ca stasira m’ha’ cuntentà.

[*poi, intonando arie diverse*]:

E ninà ninà ninà

ci me vole liberà.

Addhu te pizzicau la tarantella

sutt’alberu de ulia [olivo] me pizzicau la figghia mia*.*

Striscia lu pete

quandu mammata nun c’ete

ca cussì se fa’ l’amore

quando mammata nun bbole.

[*tornando all’aria principale*]:

Nu’ ssi tu l’amante miu

Nu’ ssi tu l’amante miu

ca se eri l’amante miu

nun me tarantava iu.

[*sulla seconda aria*]

A uelì uelì uelà

bellu l’amore e ci la sape fa’.

La struttura principale è quella della ninna nanna, cantata su una tipica nenia. L’esecuzione combina ottonari e settenari (e un occasionale quinario) con endecasillabi e versi ancora più lunghi. L’allocuzione a san Paolo trova qui la forma di un vezzeggiativo: *captatio benevolentiae* verso un nume che rifiuta l’intervento, dolce o perentorio che sia il richiamo da parte della tarantata. Il secondo distico è invece rivolto ai presenti al rito, musicisti o familiari che siano: il canto deve proseguire a oltranza, la taranta (e con essa la tarantata) non deve addormentarsi, il ballo risanatore deve andare avanti. Quel che deve accadere “stasera” è ambivalente: si attende il “sì” del santo, o dell’innamorato? Poi, nel ritorno alla strofa principale, il canto apparirà esplicitamente rivolto da una tarantata innamorata all’amato, che purtroppo però non è suo amante, riproponendo la tradizionale ambiguità fra passione del tarantismo e passione amorosa non corrisposta.

In mezzo c’è la seconda aria, che ha alcune caratteristiche da ritornello (nell’essere introdotta da versi a nonsense come “ninà ninà” o “uelì uelà”): potrebbe costituire un’interpolazione, dove scenario e ideologia del canto prendono ulteriore forma. Il “dove ti pizzicò” qua non si riferisce alla zona del corpo ma al luogo del morso; a parlare in prima persona non è la tarantata ma la madre (a meno che non sia la taranta pizzicatrice ad essere chiamata “figlia mia”). Al «ninà ninà ninà» segue la domanda «ci [chi] me vole liberà?», proponendo in modo originale la ricorrente ambivalenza. Infatti a liberare i tarantati è san Paolo, ma qui si allude anche a un altro genere di liberazione: quella, evidentemente, che affranca da un desiderio ossessivo. A seguire, dopo l’evocazione del morso ricevuto sotto un olivo, la bella immagine del ballo (“striscia il piede”) come *escamotage* per “far l’amore” di nascosto dalla mamma.

È infine da menzionare il fatto che il nome di “Paolo”, con varie desinenze vezzeggiative, era tradizionalmente attribuito dai sanpaolari salentini, detti “carmati [da *charme*] da san Paolo”, ai serpenti presenti nei terreni che erano chiamati a disinfestare, a loro volte detti localmente “sacare”. La minaccia della sacara costituiva una costante angoscia per i lavoranti nei terreni coltivati a ulivi, specie quando la raccolta delle olive era rimandata dall’autunno-inverno fino a maggio[[305]](#footnote-305). Quando se ne avvistava una si chiamava appunto un *carmátu*, che cominciava a battere il terreno cercando il suo camminamento sotterraneo e l’albero cavo da cui questo partiva. Nella ricerca del serpente che infestava un campo il *carmatu* gli si rivolgeva, con voce bassa e suadente, mormorando: «*Paulúzzu, paulúzzu… mozzica paulúzzu… mózzica… mózzica… mózzica…*»[[306]](#footnote-306). Il rapporto del rettile con il santo era reso evidente quando il serpente veniva individuato dall’operatore magico, che a quel punto pronunciava a frase rituale: «Di qui il paoluccio (*lu paulúzzu*) esce per mangiare?… di qui dovrà uscire per ordine di S. Paolo!»[[307]](#footnote-307).

*Lu Paulinu* è il canto più originale espresso dalla civiltà del tarantismo: ne rinnova l’ambiguità fra hereos e rito magico-religioso senza sfruttare i distici canonici, eppure schiudendo nuove prospettive sia liriche che rituali.

**5.5 Le pizziche raccolte negli anni Settanta**

Tra i brani registrati sul campo nella seconda metà degli anni Settanta spiccano due pizziche registrate in due diversi paesi della provincia di Lecce, Aradeo e Cutrofiano, e poi rimaste convenzionalmente intitolate alla loro provenienza geografica. Una è dunque la cosiddetta “pizzica di Aradeo”, che si riferisce alla famiglia di cantori e musicisti dei Mighali, detti “Zimba”, e ne abbiamo due versioni registrate nel luglio 1977 (si trovano nel primo volume di registrazioni di Brizio Montinaro pubblicate dalla Albatros, “Musiche e canti popolari del Salento”). La cosiddetta “versione a” (cantata da Antonio Mighali, anche al tamburello, e Antonio Greco) esordisce con la tradizionale invocazione a san Paolo per la guarigione di una ragazza; seguono due distici riguardanti il tamburello e l’incitamento al ballo, sempre intervallati dal ritornello sul “bell’amore”. Ecco la sequenza: «E Santu Paulu miu de Galatina / famme la grazia a sta bella figghiola / Na na na beddha l’amore e ci la sape fa // Lu tamburieddhu miu vinne de Roma / ca me l’ha ’nduttu ’na napulitana / Na na na… // Lu tamburieddhu miu vinne de Roma / cu’ rami [piattini] e senza rami ca puru sona[[308]](#footnote-308) / Na na na… // Balla ca balla beddha mia ca sa’ ballare / ca lu to ballu de core nun vene / Na na na…».

La sequenza è forte di una sua coerenza interna, che esalta il ruolo di chi suona il tamburello. Per quanto le pizziche degli Zimba abbia una dominante “profana”, nel ruolo del tamburellista risulta rievocato, sullo sfondo, il contesto rituale, laddove vicariamente il musicista si assume anche la responsabilità della richiesta di grazia, con l’esortazione al ballo risanatore.

Anche la cosiddetta “versione b”, coeva ma più breve (vi si aggiungono Luigi Rizzo e Nicola Carrozzo), ha un esordio “tarantistico”, aprendosi con uno dei tradizionali distici “diagnostici”, combinato però in sequenza con le dichiarazioni di *status* di cantori e suonatori e contaminato con un eros dal sapore forte. La sequenza è la seguente: «Se viti ca se cotula lu pede / quistu è lu segnu ca vole ballare // Lu tamburieddu miu vinne de Roma / mannaggia ci lu canta e ci lu sona // Mannaggiu quandu mai ca se ne ndesse [se ne esce] / lu viziu miu lu sai stringi le cosce».

L’esiguità dei distici “tarantistici” appare strana anche perché Antonio Zimba, che cantava queste pizziche, era il fratello del capostipite Francesco, un tarantato che a sua volta era figlio di una tarantata[[309]](#footnote-309): la famiglia si era abituata a suonare per lui, e tra i figli di Francesco c’era Pino Zimba. Pino viene ricordato come il cantore e tamburellista più noto del clan, anche per la sua partecipazione al film di Edoardo Winspeare *Sangue vivo* (2000), che in parte racconta la sua vita (è scomparso nel 2008). Una serie di registrazioni di Pino e famiglia, realizzate da Luigi Chiriatti, conferma che le pizziche nel repertorio del clan presentavano un campionario di distici “tarantistici” relativamente limitato, dove compare soprattutto l’invocazione al santo (nelle richieste di accontentare «sta signurina» e di fare la grazia «mprima», presto, oppure nella localizzazione del morso «sotta l’anche»). Un distico interessante è «Balla beddha mia ca sai ballare / ca lu tou ballu de core nu bene», già nel repertorio dello zio, e riferito probabilmente a chi, pur provetta ballerina, non sta ballando per amore ma per il “pizzico” (e dunque in alternativa alla lode a chi sa ballare invece il ballo «de la prima amore»). Ma in primo piano è più spesso il tamburello: che venne da Roma portato da una napoletana, che suona sia con i piattini che senza, che è «de cucuzza» con relativa maledizione a chi lo suona.

Queste tre varietà di distici (i pochi “tarantistici”, quello sul ballo che non è di cuore e quelli, più vari e numerosi, sul tamburello) si ripetono più e più volte, incessantemente, nelle esecuzioni più estese fra quelle registrate dagli Zimba, alternati ad altri di carattere soprattutto amorosi, e spesso chiosati dal ritornello di lode all’amore e a chi sa farlo[[310]](#footnote-310). L’esperienza famigliare del tarantismo, presso gli Zimba, non produce nel canto delle pizziche un’ampia ricognizione sui temi rituali più specifici, come il morso della taranta. Addirittura, nei brani più sarcastici del suo repertorio, Pino Zimba amava cantare non della taranta ma «de lu zinzale», la zanzara, che «quandu pizzica te face male» (cfr., nella raccolta citata, i canti *Quandu lu Zimba face lu pane* e *Lu zinzale*).

In generale, il repertorio di distici cantati dagli Zimba ad Aradeo tende piuttosto a uno stile più individualista ed esistenziale, come ben si vede nelle registrazioni curate da Chiriatti: in particolare nei testi delle quattro pizziche (uno molto lungo, tre molto brevi) ivi comprese[[311]](#footnote-311). Vi si invoca la pazienza («Pacienza beddha mia una ete quannu / l’annu ci vene comu la manda diu»), ci si rimette alla fortuna per sopravvivere («Come ole [vuole] vascia e vegna [vada e venga] la furtuna / basta ca non ni sona la campana»), e si mostra scetticismo sulla seduttività femminile («magari ca me cotuli lu culu [è vano sculettare] / ca se ieu su’ ’nnamuratu de n’addha zita», con la variante «ca si te sii ’nnamurata de n’addhu zitu»[[312]](#footnote-312)). Le espressioni forti ed esplicite erano particolarmente care a Pino Zimba, che nelle pizziche prediligeva distici come «mannaggia quandu mai trase se ndesse [quando entra e esce], / lu viziu mia lu sai stringi le cosce», ancor più crudo di quanto cantato dallo zio Antonio nella versione “b” del 1977 («… ca se ne ndesse»), o «ulia ca te menu alla scoperta [vorrei possederti in pubblico] / susu lu limbitare [sulla soglia] de la porta» (Cd “Voci, suoni, ritmi di Aradeo”, allegato a MIGHALI 2004). Ne emerge una visione tutta proiettata sul prestigio virile del cantore e suonatore, prestigio a cui il tarantismo offre solo uno spunto fra gli altri, e nemmeno il più importante.

A titolo di confronto, passiamo a considerare la cosiddetta “pizzica di Cutrofiano”, che fa parte del repertorio degli Ucci nella sua formazione essenziale: la coppia di cantori formata da Antonio Bandello e Antonio Aloisi, quest’ultimo anche al tamburello. La versione “prototipica” (registrata da Luigi Chiriatti il 6 maggio 1976, con accompagnamento di fisarmonica, chitarra e mandolino) si apre con un distico, telescopicamente sviluppato, sul tamburello che viene da Roma, ma nel secondo verso non lo si dice portato da «’na napulitana», bensì - come ad Aradeo – si esclama: «mannaggia ci lu canta e ci lu sona!». I due distici successivi sono dedicati al ballo: il primo è quello che paragona la coppia a due rametti di basilico, il secondo l’esortazione a ballare fino a farsi cascare piedi e ginocchi («E ballati cu bu casciane li piedi / e de sotta le scianucchie pari pari»). In una progressione dalla logica impeccabile, dopo la presentazione dello strumento del tamburellista, e del doppio potenziale, aggraziato e inesauribile, del ballo, i successivi nove distici sono tutti di argomento amoroso. Scorrono varie tipologie: i due cuori «uniti» ma «sventurati», l’età ancora adolescenziale dell’amata (che nel fare l’amore invoca la mamma), l’aspirazione (di segno opposto) a fare l’amore con una persona competente e affiatata, in un crescendo di realismo; e poi un più languido romanticismo, la bellezza di lei al pari di una stella, il pensiero di lei che toglie la sete e l’appetito, la boccuccia sorridente che richiama i baci pur non avendone ancora dati, e finalmente il primo bacio che “lega” come un filo e imprigiona come un carcere, concludendo con due versi tratti dal canto sulla rondinella come messaggera d’amore.

Meno scurrile dell’approccio virile degli Zimba, quello di Cutrofiano nondimeno dedica scarsa attenzione ai temi tarantistici, e insiste prevalentemente sull’amore. Se per l’esperienza degli Zimba – stirpe di tarantati e loro discendenti - è pertinente almeno aprire la sequenza con san Paolo o con la localizzazione del morso, nella tradizione di Cutrofiano il tarantismo appare quasi estraneo, e la stessa pizzica è qualcosa di acquisito. Antonio “Uccio” Aloisi ha raccontato (confermato dai commenti della moglie) che quando lui era ragazzo, cioè negli anni Quaranta, in paese nessuno cantava o suonava la pizzica: egli la ascoltava solo a Torrepaduli, e solo come accompagnamento di quella sorta di danza armata mimata che è la cosiddetta pizzica-scherma[[313]](#footnote-313). Nella memoria del suo paese Alosi ricordava una sola sedicente tarantata[[314]](#footnote-314); tra i grandi esponenti del canto salentino, egli rimase per tutta la vita (è scomparso nel 2010) lo scettico per eccellenza nei confronti del fenomeno. Per Aloisi “tarantata” voleva dire «quando una o uno è tarantata per il ballo, per esempio si dice: quella per il ballo si vende la camicia, quello per ballare la pizzica si vende la camicia, ma non perché esiste la taranta»[[315]](#footnote-315). Non credeva affatto nel potere della taranta e del suo pizzico: «Tarantatu perché ni piaciu cu balla […] ma non pecché ca lu pizzicau la taranta»[[316]](#footnote-316). Ancor più schiettamente, davanti a Teresa De Sio, bofonchiò, lasciando interdetta la cantante napoletana: «Tutte cazzate!»[[317]](#footnote-317). Portato una volta da amici a Galatina, nei giorni rituali (probabilmente nei primi anni Settanta), dice di aver suonato brevemente per qualche tarantata presente in cappella, ma solo «cu rumpu le scatole!», per provocare[[318]](#footnote-318).

Perciò Uccio non amava alcuni riferimenti “tarantistici” contenuti nei versi tradizionali delle pizziche. Un suo vezzo tipico, nell’intonare il distico «E lassatila ballare ca è tarantata / ca porta la taranta intra llu pede», abbandonava il processo tradizionale di frammentazione degli emistichi sostituendo a *b1* un emistichio diverso, dal significato quasi parentetico, «na sajetta cu alla bbampa», cioè “una freccia che l’avvampa”: il suo modo beffardo di imprecare contro chi, secondo lui, adduceva il morso della taranta a scusa per poter ballare a oltranza. In particolare considerava la classica pizzica a Santu Paulu come «una cosa volgare, [che] per me non ha senso», prendendosela soprattutto con i riferimenti troppo espliciti alle localizzazioni genitali del morso[[319]](#footnote-319).

Le sue preferenze e le sue idiosincrasie sono valutabili anche rovistando nel repertorio di distici che poi Aloisi, l’ultimo sopravvissuto dei tre anziani cantori, avrebbe inanellato negli anni Duemila col suo “Gruppu”, accompagnato da musicisti più giovani. Nel vasto carniere, ricordiamone alcuni più significativi. Uno esprime il motivo tradizionale del “buttarsi a mare”, come facevano melanconici e tarantati, ma in chiave satirica: se lei si dirige verso il mare lui la segue, ma se lei si butta lui se ne torna indietro («E bedda ci a mare vai a mare vengu / e ci visci ca te mini jeu me ne tornu»). Beffardo anche il rimedio suggerito per l’amarezza procurata dall’amore: procurarsi due amanti («Emmu giovanotti quannu ama doi / ca sempre legru lu violi e maru mai»). Un altro distico, più romantico, invita invece l’amata a trovare una scusa per uscire di casa («E commu aggiu fare ca vulia te vasu / ca piate la paletta e va llu focu»). Il punto di vista del tamburellista è espresso a volte diversamente dal consueto: «E lu tambureddu mia è da Nucija [viene da Nociglia[[320]](#footnote-320)]», non dalla mitica Roma, roba locale; e il “mannaggia” non è rivolto a “chi lo canta e chi lo suona”, ma a chi lo maltratta suonandolo male («e mmannaggia a ci lu tuzza e ci lu pija»).

In definitiva, l’eredità della pizzica negli anni Settanta si trova ancora documentata in una dimensione clanica, di famiglia (ad Aradeo) o di consolidato sodalizio fra cantori amici (a Cutrofiano), ma incontra, in entrambe le situazioni, una cospicua esaltazione dei temi profani. E ciò da parte di alcuni, come Aloisi a Cutrofiano, per scetticismo; di altri, come i Mighali ad Aradeo, forse per sublimare la dolorosa memoria dei tarantati di famiglia, e comunque per un approccio ostentatamente virile al ruolo del tamburello e alle cose dell’amore[[321]](#footnote-321). Nonostante si tratti di musici e cantori di età matura e attivi da generazioni (anche il padre di Uccio Aloisi cantava e suonava il tamburello), quella che essi portavano avanti era la pizzica “de core”, da ballo, che anche concettualmente si rende indipendente dal rito, evitando o riducendo al minimo i fondamenti ideologici della pizzica rituale. Sono d’altronde fenomeni tipici di quel che rimane della tradizione “autentica” a partire dagli anni Settanta, il decennio in cui il rito è definitivamente scomparso, ma nel quale è anche iniziato il revival del canto tradizionale di Terra d’Otranto. E anche nella dimensione clanica di Aradeo o di Cutrofiano si preferisce esaltare la dimensione dei tamburellisti, dei cantori, di chi suona e di chi balla, di chi nel ballo trasfonde una ancestrale energia, ma priva ormai di motivazioni magico-religiose. Che paradossalmente restano presenti nei gruppi musicali di ricerca e di revival, ma in un’ottica ormai celebrativa.

**5.6 *Pizzicarella***

Ma consideriamo anche, all’inverso, una determinazione delicatamente femminile (quanto meno nei temi) della pizzica come ballo, della sua estetica, della sua emblematicità. Accanto a una quantità di pizziche che inseriscono temi lirici tra i distici collegati al rito tarantistico, infatti, in un canto molto amato e diffuso avviene l’inverso: il tarantismo entra, come metafora, nel tema lirico. Si tratta di *Pizzicarella*, canto fortemente legato, nella memoria collettiva, alla cantatrice Niceta Petrachi, meglio conosciuta come la Simpatichina. Prendiamo a modello la sua classica versione degli anni Settanta (sempre nel Cd “Musiche e canti popolari del Salento”, vol. 1) che, come altre da lei intonate di cui abbiamo contezza, prevede un montaggio di distici ascoltati anche altrove. A determinarne il tono è sempre però la peculiarità del suo tradizionale incipit: «Pizzicarella mia pizzicarella / lu caminatu toe pare ca balla». Qui si loda la grazia nel camminare di una fanciulla, che incedendo pare quasi che danzi, e che da questa virtù prende il soprannome di “Pizzicarella”. Da questo punto in poi il canto della Simpatichina negli anni Settanta si sviluppa pescando fra i motivi tradizionali più ricorrenti. Abbiamo prima il distico “diagnostico” («Addhò te pizzicau ca nun se scerne / sutta a lu giru giru de la suttana»), poi uno sull’amore deluso: «Quantu t’amau t’amau [t’amò] lu core mio / mò nun te ama chiui se nne scerrau [se ne dimenticò]»[[322]](#footnote-322).

Dopodiché il canto prosegue rivolgendosi all’amata, che potrebbe essere ancora l’aggraziata Pizzicarella. Ne viene fuori un nucleo di magia amorosa, dove l’innamoramento è presentato come sortilegio da lui, e come mania da lei:

Te l’ura ca te vitti te ’mmirai [anche: “smirai”] / nu segnu feci a mienzu all’occhi toi

Ca quiddhu foi lo segnu particulare / cu nu te scerri te l’amore toi

Amore amore ce m’hai fattu fare / de quindici anni m’hai fatta ‘mpazzire

De quindici anni m’hai fatta ‘mpazzire / de madre e padre m’hai fatta scerrare.

La conclusione pesca un’ottava a rima alternata tratta da *La rondinella*, il motivo popolare della rondine come messaggera d’amore, i cui ultimi due distici sono gli stessi intonati a conclusione della succitata pizzica degli Ucci del 1978:

O rondine ci rondini lu mare / vieni chiù qua e te dicu do’ parole

Cu tte la tiru na pinna te l’ale / ’na lettera li faccio a la mi’ amore

Portala bella bella sutta a l’ale/ cu nu se scassa’stu scrittu ted’amore

E quannu arriva addhai(là) nu’ nne l’hai dare / si nu te duna la sincer’amore.

La rondine esprime la lontananza della persona amata: personaggio tradizionale della drammaturgia lirica del “mal d’amore”. Il canto generalmente designato come *La rondinella* è diffuso in quasi tutt’Italia, da Torino a Venezia a Palermo[[323]](#footnote-323), e anche altrove. Tipicamente italiano, secondo Giuseppe Pitré, è il motivo della “penna” staccata da un’ala della rondine per scrivere all’amata una lettera[[324]](#footnote-324). Questo tema è ampiamente diffuso nel Salento: in particolare ad Arnesano, Lecce e Nardò[[325]](#footnote-325).

Sostanzialmente *Pizzicarella* si presenza come una canzone d’amore, in cui è notevole il soprannome assegnato a una ragazza che ha due doti evidenti, corrispondenti a due diversi aspetti del complesso campo semantico coperto dal “pizzico”: la camminata che sembra una danza[[326]](#footnote-326), e la sua traduzione (stando ai versi successivi) in un fascino erotico irresistibile. Ora, il motivo della grazia nel camminare non è esclusivo del Salento: giovani e fanciulle lodano entrambi la camminata dell’innamorata o dell’innamorato nei canti di Grottaminarda[[327]](#footnote-327), e l’eleganza o la grazia dei passi di lei compaiono in vari canti salentini[[328]](#footnote-328), e pugliesi in generale[[329]](#footnote-329). Ma solo in *Pizzicarella* si chiama in questione il ballo: la camminata della fanciulla sembra una danza, e così fa “ballare” il cuore dell’innnamorato, come per una magia che richiama l’essere “pizzicati” nel tarantismo. La tradizione che genera il tarantismo come fenomeno magico-religioso ne produce anche la versione “profana”, che fa parte della poesia di tutti i giorni: la grazia femminile nel muoversi, a contraltare della frenesia maniacale del ballo rituale.

Un’ulteriore stesura di *Pizzicarella*, tra le varie proposte dal Canzoniere Grecanico Salentino, si trova sotto il titolo posticcio di *Nu pizzicu* in un’esecuzione (nel Cd “Alla riva del mare – canti di Puglia”) che contiene numerosi distici e varianti rispetto a quella della Simpatichina degli anni Settanta[[330]](#footnote-330). Compaiono anche qui versi appartenenti alla sfera tarantistica, oltre a qualche metafora tradizionale (lo “sciarabbà”) nella derisione della vecchiaia, alla bella immagine della coppia che balla quasi i due fossero colombi, gli uccelli che meglio esprimono l’idea del corteggiamento e del comportamento affettivo[[331]](#footnote-331). Interessante anche l’invettiva che invoca sul rivale il morso di un parassita della cicoria, detto “azzamara” perché colpisce la verdura tradizionalmente considerata più amara, chiamando in causa il “pizzico” di un insetto estraneo al tarantismo, ma in grado di trasferire all’anima l’amarezza di un cibo. Qui il distico caratterizzante *Pizzicarella* è posto, quasi alla fine, in una versione che nel primo verso gioca con le allitterazioni:

Ballamu tutti ddoi a paru am paru (insieme) / comu palumbi di lu palumbaru

Na ni na ni na ni na / bellu l’amore e ci lu sape fa’

Nu pizzicu ni dese alla carosa / nu li dese alla chianta di la manu

Na ni na ni na ni na / bellu l’amore e ci lu sape fa’

Santu Paulu mia de Galatina / la grazia mi l’ha fare cu lu core

Na na na comu lu porti lu sciarabbà [il barroccio] / cu rote e senza rote ca lu caci caminà[[332]](#footnote-332)

Te pozza pizzicare l’azzamara [un parassita] / lu verme ca carotta [buca] la cicora[[333]](#footnote-333)

Pizzica pizzicai pizzicarella / quando camini te stu core balla

Ballamu tutti ddoi a mparu a mparu / comu palumbi di lu palumbaru.

*Pizzicarella*, con i distici e le strofe considerate attinenti e quindi usati nelle sequenze testuali (più o meno estemporanee, più o meno codificate), costituisce un ulteriore segnale dell’osmosi fra la pizzica “rituale” e quella “de core”.

**5.7 Altre pizziche, analoghi montaggi, ulteriori varianti**

Molte riproposizioni revivalistiche delle pizziche mostrano di aver assimilato la logica interna dei montaggi di distici tradizionali. Ad esempio, la sequenza strofica di una versione eseguita da gruppo Arakne Mediterranea (incisa col titolo posticcio di *Tarantata* in “Attarantati II” **e raccolta con questa sequenza? a Martignano – chiedere a Imma Giannuzzi**), si può così classificare:

*contesto religioso: invocazione/intercessione:*

E Santu Paulu miu de le tarante / famme na grazia a mie e a tutte quante.

E Santu Paulu miu de Galatina / fammela cuntentà sta signorina.

E te precu Santu Paulu falla guarire / e c’à l’ave pizzicata la tarantella.

*diagnostica:*

E adhu te pizzicau la tarantella / sutt’allu giru giru de la gunnella.

E se viti ca se cotula lu pede / quiddhu è lu segnu ca vole ballare.

*esortazione al ballo e complimento:*

Lassatila ballare, ca è tarantata / e ca porta la taranta sutta ’llu pede.

E balla beddha mia ca sai ballare / ca lu tu ballu sai move lu pede.

*contesto religioso: genere e “santificazione”*

E Santu Paulu miu de le tarante / ca pizzichi le caruse e le fai Sante[[334]](#footnote-334).

Su un’altra melodia, in un vivace 12/8, Arakne Mediterranea sviluppa i versi alla maniera “telescopica”, indicandola come “tarantella di Ruffano” (e dandole il titolo posticcio di *Te pizzicau*, sempre nel Cd “Attarantati II”). Qui l’incipit «E Santu Paulu meu» si completa con due tipi principali di emistichi, «de le tarante» (o «de li scurpiuni» e simili) o «de Galatina», come nelle pizziche registrate nel 1959-60.

Prendiamo spunto da queste due esecuzioni revivalistiche per riconsiderare il ricco patrimonio di varianti che la tradizione offre sul tema, ora ponendosi sul versante della collettività dei tarantati, ora su quello dell’individualità. Grazie ai migliori esempi di revival - supportato da rilevazioni effettuate sul campo dai musicisti che lo animano (alcuni dei quali sono attivi fin dagli anni Settanta, e talvolta imparentati con anziani cantori tradizionali) - acquisiamo così altri distici, versi ed emistichi che vanno a integrare quanto già conosciamo.

In questo repertorio i due incipit succitati possono far distico con versi che designano atto di preghiera o di intercessione: «E Santu Paulu miu de le tarante / famme na grazia a mie e a tutte quante», «E Santu Paulu miu de Galatina / fammela[[335]](#footnote-335) cuntentà ’sta signorina[[336]](#footnote-336)», spesso eseguiti di seguito. Gli inviti a fare la grazia «a ‘sta signurina», «a ‘sta figliulina», etc. possono essere interpretati in due modi: è la richiesta di intercessione da parte di chi canta per una tarantata, oppure chi canta si riferisce a se stesso in terza persona[[337]](#footnote-337). In tale sfera tematica, questi due distici possono essere seguiti da un terzo sempre in allocuzione, come «E te precu Santu Paulu falla guarire / e c’à l’ave pizzicata la tarantella»; oppure da uno dei distici sulla localizzazione del morso, come «A du la pezzecau ci sia ’ccisa / a sutta la putià de la cammisa».

Nella sfera tematica della preghiera/intercessione, le varianti del distico (b), secondo verso, sono: «famme na grazia a mie ca su la prima [o “la prima prima”]», a noi già nota; «ci me l’hai fare la grazia falla mprima»[[338]](#footnote-338); «nu’ fare cu lucisca craimmatina [che arrivi l’alba di domani]». Quest’ultima suggerisce che, in alternativa alla collettività delle tarantate di un dato paese, le quali tutte insieme in passato venivano fatte ballare all’aperto, il canto possa essere ambientato nella cappella di Galatina: rappresentando il disagio di una gran quantità di tarantate in attesa di grazia, con la prospettiva di soffrire ancora parecchie ore, nella *routine* del santo che ne grazia una alla volta. Un’ulteriore variante è stata rilevata a Nardò: «E Santu Paulu mia ti le tarante / falli la grazia mo’ (o “ca”) beddhu mia// Falla prestu e nun tardare / ca tu si’ santu ca (o “sì”) la pueti fare» (la citata *Pizzica pizzica a Santu Paulu* nel Cd “Ethnica 23”).

Un contesto prevalentemente profano troviamo invece nella rielaborazione di Daniele Durante di alcuni distici tradizionali (reintitolata *Ni pizzecau lu core*, Cd “Ballati tutti quanti ballati forte”). Qui all’immagine della taranta che pizzica il cuore seguono sia “dolore” che intenso “ballo”, e si ricompone l’iperbole tradizionale che paragona alla sindrome tarantistica il ballo di corteggiamento, al dolore del tarantato il pathos dell’innamorato/a, nella logica dell’hereos. Soprattutto, vengano evidenziati tradizionali paragoni tra pene di taranta e pene d’amore, con il ballo inteso come rimedio per entrambe le forme di pena e malinconia. Ecco la stesura proposta:

E mamma comu balla la taranta la pizzecau / Ni pizzecau lu core mamma mia ce dulore

Na na na comu balla fìgghiata / ni pizzecau lu core mamma mia ce dulore

Beddha ci a mare va a mare vegnu / ci viciu ca te mini me ne tornu

Beddha lu piettu tou tuttu muddhica / e iata ci lu pija e lu spuddhica.

Cummare te li ccìu li puddhasceddhi / cu la schiuppetta te lu maramiau.

Ballati caruseddhi a cucchia cucchia / la donna se 'lluntana e l'ommu cucchia.

Ballati carusieddhi mparu mparu / comu palumbi te lu palumbaru

Lu tamburieddhu miu vinne te Roma / e ’iata [beato] a ci lu zzicca e ci lu sona».

Dopo i due distici di cui si diceva, e prima di quelli conclusivi a noi già noti (ma dove chi suona quel tamburello è “beato”, mentre altrove riceve un “mannaggia”)[[339]](#footnote-339), si segnalano, al centro della sequenza, un paio di distici finora non incontrati. In uno troviamo la lode del seno dell’amata, morbido e consistente come mollica di pane, che beatifica chi vi ha intimo accesso. L’altro, di chiaro sapore burlesco, si riferisce ad altri insetti che “pizzicano”, le pulci[[340]](#footnote-340), che hanno attaccato l’amica: lui si propone per uccidergliele, non schiacciandole, ma addirittura a schioppettate.

Argomenti profani e beffardi caratterizzano anche la breve *Pizzica pizzica* cantata da Antonia Barbetta (Cd “Salento – Canti della tradizione orale”), con rare strofe tra ironia e invettiva:

*“a dispetto”:*

Na na na li muorti tuoi e di mammità / quiddi de sidda [tuo padre] e di tutti quanti nà.

*erotismo libertino:*

Vole’ sapere quanti amanti avete / se tutti ’ntr’a ‘nu liettu vi corcate.

*mare:*

Beddhu lu mare e beddha la marina / ce beddhe fije tene ’stu marinaru.

*ripedizione del distico “a dispetto”:*

Na na na li muorti tuoi e di mammità / quiddi de siddae de tutti quanti nà.

*erotismo libertino:*

A veulì veulì veulà / bella l’amore e chi la sape fa’».

Troviamo qui combinati distici di mera invettiva («Na na na li muorti tuoi e di mammità…») ad altri ironici (dove la lode al mare e alla marina si estende alle figlie del marinaio) o francamente provocatori («Vole’ sapere quanti amanti avete / se tutti ’ntr’a ‘nu liettu vi corcate»), con l’inevitabile conclusione «bella l’amore e chi la sape fa’»: una visione dell’amore come sfida, in cui il tarantismo non viene mai chiamato direttamente in causa. Viceversa, nella stessa raccolta discografica, le rare strofe raccolte presso gli anziani nella *Pizzica pizzica* di Totu “Pizzicarello” rappresentano una selezione tutta amorosa, e anzi romantica, con alcune allusioni tradizionali alla pianta del basilico, al volto di rosa o di santa o di regina di lei, al cuore dell’innamorato che trema come canna al vento. Ciascuna delle stesure appare tematicamente omogenea, ma esse rappresentano comunque due modi diversi di articolare una pizzica su temi esclusivamente profani.

Fra i cantori tradizionali che, sempre in tempi recenti, continuano invece a riferirsi nelle pizziche a temi tarantistici, notevoli sono le eufemizzazioni (“sull’anche” e non in mezzo; “ai pantaloni” e non “ai coglioni”) e il divertito imbarazzo della cantatrice in una pizzica-pizzica eseguita da Carmela Rinaldi: «Santu Paulu me de le tarante / pizzica le caruse susu ll’anche // Santu Paulu meu de li scarpioni / pizzica li carusi li pantaloni // Nà ni nà beulì beulà / pizzica le caruse e se ne va» (sempre nel Cd “Salento – Canti della tradizione orale”). San Paolo invece «pizzica le caruse *sutt’*all’anche» nella *Pizzica pizzica di Martano* eseguita da Giovanni Chiriatti al mandolino e Antonio Cira alla chitarra (Cd “Ethnica 23”)[[341]](#footnote-341), mentre in una *Pizzica de Cutrufianu* eseguita dagli Ucci (Cd “Salento – canti della tradizione orale”) i maschi vengono pizzicati «a li mutandoni». Come si vede, le eufemizzazioni del luogo del morso offrono il più vasto repertorio di varianti.

Tra le pizziche registrate in vari luoghi del Salento da Giuseppe Michele Gala durante la settimana di Ferragosto del 1988 (sempre nel Cd “Ethnica 23”), due sono notevoli per i riferimenti al tamburello, entrambi svolti sul piano strettamente profano. Nella *Pizzica pizzica di Corigliano* (eseguita dalla famiglia Lolli con Giovanni Avvantaggiato all’organetto, Leonardo Serra al tamburello, Leonardo Lolli al canto), si confessa che il “mio” tamburello ha il vizio di cantare e suonare «a tutte le caruse»[[342]](#footnote-342). Interessante anche la *Pizzica pizzica di Cutrofiano* eseguita dalle voci alternate di Uccio Aloisi e Luigi Scrinieri, che in tre minuti e mezzo inanellano ben quattordici distici (uno ripetuto due volte), telescopicamente espansi a sestina. Rispetti ai distici più frequentati da Aloisi[[343]](#footnote-343), una variante intonata da Scrinieri appare rilevante: il tamburello proveniente da Roma non è stato portato da una napoletana, né da una macara, ma da «la mia ’nnamurata». L’orizzonte del tarantismo e delle tarantate, dal punto di vista specifico del musicista e del cantore, è ormai estraneo in queste pur importanti intonazioni locali.

Pizziche si cantano anche sui limiti estremi dell’area della Terra d’Otranto, e oltre. La *Pizzica di san Vito dei Normanni* (Cd allegato alla pubblicazione *Tre violini*)ha una struttura diversa da quella della provincia leccese. I versi sfruttano una diversa struttura “telescopica”, in cui ogni primo emistichio, a settenario, viene ripetuto tre volte («Non c’era da vinì, non c’era da vinì, non c’era da vinì e so’ vinutu»), e il ritornello viene intonato sull’incipit «A vuellì vuellì vuellà». Si tratta inoltre di un’area in cui nel tarantismo non si invocava san Paolo; la strofa sulla localizzazione («A do te pizzicatu la tarantella / sott’allu giru giru ti la cunnella») arriva solo oltre la metà della stesura, dedicata per il resto a distici d’amore e di corteggiamento. La situazione non è diversa nei canti dell’area murgese, raccolti da Massimiliano Morabito, nella cosiddetta “Murgia dei trulli”; ma la pizzica intitolata *Pizzica in maggiore* (Cd “Tomma tommë”) propone un testo dalla sequenza interessante per la sua varietà. Partendo dal distico diagnostico sulla “tarantella” che ha pizzicato sotto il bordo della gonna, l’esecuzione snocciola una progressione tutta “profana”, prima con la lode della camminata che sembra un ballo (qui la fanciulla non è nominata come “Pizzicarella”, ma nel secondo verso si osserva anche qui che “porta la taranta sotto il piede”), e poi con distici e quartine che per praticità restituiamo nella traduzione italiana: «Fazzoletto rosso la mia bella me lo portò / perché me lo portò, se dovevo pagarlo?», «Tic tic dammi la mano che giochiamo un po’ / dammi la mano che giochiamo un po’ tutti e due», «Il ballo della pizzica so fare / di nascosto da mamma e papà», «Mamma ti dissi chiudimi a chiave / a chiave non mi hai chiusa / con il fidanzato sono scappata». Il ritornello si lagna di certe occhiate interessate ma prive d’amore: «Ah ah ah, oh oh oh, / con gli occhi mi guardi e con il cuore no». Da cui si vede che in quest’area l’amore viene rappresentato non solo come gioco, ma anche come cedimento sospetto perché interessato, oppure, al contrario, esperienza che merita una fuga da casa[[344]](#footnote-344).

La cosa che sorprende, negli esempi a nostra disposizione, è una certa divaricazione che si osserva tra i gruppi revivalisti più impegnati (anche con ricerche sul campo) e quanto si è registrato, dagli anni Ottanta a oggi, presso gli ultimi cantori e cantatrici popolari. I primi, per ragioni di “fedeltà” al dettato tradizionale più antico, pur eseguendo le loro pizziche ormai al di fuori di qualsiasi contesto rituale, e usando prevalentemente distici di argomento “profano”, immancabilmente aprono il canto con uno o più distici di interesse “tarantistico”. È la testimonianza estrema di come, nella memoria e nell’immaginario collettivo, il fatto stesso di intonare una pizzica debba passare innanzitutto dall’evocazione del suo contesto originale: il pizzico della taranta, il ballo frenetico che ne consegue, la grazia da chiedere al santo. Paradossalmente, invece, alcuni fra gli ultimi cantori anziani insistono soprattutto e liberamente sugli argomenti profani, spaziando in una tradizione lirica dell’amore che localmente offre spunti molto variegati, spesso originali rispetto alle formulazioni rilevate nel resto dell’Italia meridionale, e non privi a volte di un erotismo esplicito, tra lo sfacciato e il beffardo (o al contrario, specie nelle interpreti femminili, di un pudico riserbo). La loro posizione spesso esprime semplicemente quello scetticismo verso il tarantismo che – ce lo dicono osservazioni e cronache dei secoli passati, nelle fonti scritte – molti nutrivano anche all’interno del contesto culturale che esprimeva il tarantismo, della società rurale, del villaggio. Eppure tale posizione contribuisce a segnare un distacco quasi definitivo - nell’autunno del mondo popolare di tradizione rurale o pastorale, quando ormai quasi tutti i cantori anziani, contadini autenticamente legati alla tradizione, sono scomparsi - dalla concezione magico-religiosa del tarantismo e dall’analogo potere del ballo, del canto, del tamburello.

**5.8 Conclusioni**

Nel mondo culturale greco antico la malattia – qualunque malattia - si trasmette tramite l’assalto di un demone, a volte intermediario di un dio che è stato offeso. Però, quando l’assalto si manifesta come una puntura o un morso, il “veleno” produce una malattia affatto particolare come il mal d’amore. L’agente, nella dimensione religiosa greca, è Eros, una divinità arcaica che viene ammessa nell’Olimpo in quanto figlio di Afrodite, ma che nella letteratura, nel teatro e nella filosofia svela le sue antiche origini demoniche operando tramite punture e morsi, e a volte manifestandosi come serpente o ragno.

Per studiare la pervasività di questa presenza, e di questa minaccia, nelle vicende umane, bisogna rivolgersi sia alla scienza medica, nel suo sviluppo storico, sia alla tradizione lirica. Quest’ultima documenta la natura demonica dell’innamoramento e delle pene d’amore fin da Saffo, ma le prove dell’interazione di questo sapere tradizionale con la sua visione medicale non sono molto meno antiche. John Livingston Lowes, inaugurando poco dopo l’inizio del Novecento la moderna corrente di studi sull’hereos, ha innanzitutto stabilito che sull’argomento del mal d’amore medicina e letteratura si influenzano a vicenda, in «una specie d’osmosi»[[345]](#footnote-345). Massimo Ciavolella ha ripreso poi la tesi, ricordando che questa influenza reciproca si palesa fin dal primo secolo dell’era cristiana[[346]](#footnote-346), e che dunque questa dimensione anche esistenziale e patologica dell’immaginario amoroso ha due millenni di tradizione scritta; e Massimo Peri l’ha circostanziata, sottolineando che è soprattutto «fra i letterati che l’impostazione medico letteraria fiorisce con maggior rigoglio»[[347]](#footnote-347). La letteratura, nelle sue fonti scritte, ci trasmette dunque la visione demonica del mal d’amore, con la puntura o il morso in funzione di agente scatenante, come qualcosa che non appartiene solo alla fantasia dei poeti, ma rappresenta l’esito di una ricerca sulle cause insieme organiche e mitiche di questa “malattia” che è l’hereos. Le due sfere, letteraria e medica, convergono sui «sintomi fisici dell’amore, quali si trovano nei *romances* greci, nei trovatori e Minnesanger, e nella poesia cortese da Chrétien in poi». Fa da ponte Ovidio, specie quello dei *Remedia amoris*: è attraverso lui che l'idea dell'amore come minaccia e malattia si trasmette al repertorio trobadorico, fornendo materia anche «al *Roman de la Rose*, a Chaucer, al Petrarca, al Boccaccio del *Filocolo*»[[348]](#footnote-348). È un filo ininterrotto che attraversa tre millenni di civiltà mediterranea e poi europea, e la sua pregnanza merita di essere studiata anche nelle fonti orali, come sono ad esempio i canti tradizionali, che rispecchiano il radicamento popolare delle stesse idee, delle medesime passioni e fragilità umane.

L’idea religiosa che si riferisce alla potenza irriducibile di un demone troverà però, a partire dal repertorio trobadorico, un processo di laicizzazione lirica: esclusa ogni mitologia e ogni credenza pagana, i trovatori trattano il tema insistendo sull’ambivalenza di piacere e dolore. Così il discorso, a partire dalla poesia cantata, si sposta dalle cause (demoniche, mitiche) agli effetti (sentimenti, follia). L’eziologia demonica del mal d’amore permane solo nella tradizione popolare, e nei canti che la esprimono, specie nel Meridione italiano, e più che altrove in Terra d’Otranto, dove il tarantismo recepisce il senso dell’hereos in tutto il suo potenziale mitico e rituale.

La pervasività della tematica dell’hereos, e la sua millenaria fortuna nell’immaginario collettivo – una fortuna che attraversa varie civiltà, dalla greca alla romana, e dal Medioevo fino alle soglie della modernità -, costituisce con chiara evidenza il *trait d’union* tra la mentalità greco-antica e quanto di essa è stato recepito nella civiltà mediterranea, e in particolare nelle culture tradizionali, rispetto al “mal d’amore”: cioè alle patologie che possono seguire agli amori non ricambiati o non consumati. La Terra d’Otranto, che quella mentalità ha assorbito in modo diretto, ha preso alla lettera la potenza demonica di Eros, trovandola impressa sulla pelle e sui corpi, e dandole il nome di “taranta”. I suoi canti lirici sovrappongono di continuo il senso del mal d’amore a quello del “pizzico” del demone in forma di insetto, e a tutto l’immaginario simbolico e mitico-rituale che vi è connesso.

Molti rimedi “medici” alla malattia d’amore sono in comune con la melanconia, come la distrazione del malato dalla sua *fixa imaginatio* tramite musiche e spettacoli; ma l’unica terapia sicura, tramandata da una tradizione che dall’antichità greco-romana si trasmette alla civiltà araba e a quella europea, sta nella conquista dell’oggetto amato, oppure, in alternativa, nel congiungimento carnale con partner occasionali. La singolarità patologica del mal d’amore, riflettendosi nella tradizione letteraria fin dalle tragedie euripidee e dai lirici greci, e invadendo anche la mentalità tradizionale e le culture popolari (nelle quali, probabilmente, trova origine il suo archetipo), mostra una condivisione “verticale” di eziologia e sintomatologia, e spesso anche dei relativi rimedi, sia fra i dotti che nella tradizione rurale e nelle classi più umili, dove permane la concezione magico-religiosa che impregna la concezione di questa malattia esistenziale. Nel tarantismo, in particolare, la spasmodica tensione verso l’amore – anche fisico – viene ritualizzata. Testimonianze locali provenienti da osservatori imparziali e degni di fede (medici, uomini di cultura, viaggiatori stranieri) attestano lungo i secoli la tensione sessuale sia dei tarantati maschi – tormentati anche dal sintomo del priapismo ischemico, biologicamente connesso ai morsi di ragni e altre creature velenose – sia delle donne, che scarmigliate si scoprono o si avventano sui maschi presenti durante il rito coreutico. Il ballo del tarantismo, quanto meno nei secoli anteriori al Novecento, era in parte una mimesi coreica dell’insetto morsicatore, in parte un’occasione di frenesia psicofisica e di estrinsecazione di desideri repressi.

La presenza del tema delle “punture” e dei “morsi” demonici dell’amore nella tradizione lirica che va da Saffo a Ovidio, e poi ancora dai greci ai bizantini, prolungandosi nella letteratura greca e neogreca posteriore (l’*Erotokritos* è del XVII secolo), costituisce non solo un chiaro indizio della continuità di questo aspetto dell’immaginario amoroso ed erotico del Mediterraneo antico, ma anche una mappatura storica del travaso di tale immaginario in tutti i rami della tradizione lirica (trobadorica, proto-siciliana, stilnovistica, etc.) e filosofica (neoplatonica e teurgica, tramite i precedenti nei dialoghi platonici) del Medioevo e dell’Umanesimo. Tale continuità riempie un vuoto culturale altrimenti difficilmente spiegabile, tra il sapere sui “falangi” (equivalenti alle “tarante” pugliesi) nel mondo greco antico, e le prime testimonianze scritte sul tarantismo apulo (che hanno inizio nel XIV secolo).

De Martino cercava gli antecedenti del tarantismo in quelle che in Grecia erano diagnosticate come malattie (psichiche) tipiche delle donne, raccogliendo sintomi e comportamenti che a suo modo di vedere confluivano nel menadismo, da lui genericamente inteso «come orizzonte di nessi mitico-rituali»[[349]](#footnote-349). Rispetto alla questione dell’*oîstros* e della follia da esso innescata egli insisteva soprattutto su episodi mitologici, legati al pungolo di Lyssa o al pungiglione del tafano, quali si ricavano da Eschilo e dal mito di Iò, e considerava anche le Erinni, ma senza addentrarsi nella questione demonologica; ricordava il trattamento del morso del falangio da parte di alcuni autori antichi, come Nicandro, ma poi tirava in ballo anche il mito di Aracne, dove è in gioco la filatura della ragnatela, non il morso, e quelli di Fedra e altre fanciulle, che nel mito si impiccavano, o nel rito (come le *Aiôra*) si dondolavano agli alberi, alla ricerca di possibili affinità con le tarantate che si “curavano” attaccandosi a una fune e oscillando, e talvolta lasciandosi cullare[[350]](#footnote-350).

De Martino, in sostanza, s’interrogava sugli ipotetici precedenti greci del tarantismo restando su un piano strettamente analogico, più che fenomenologico: analogie mitologiche con antichi racconti e drammaturgie sul morso di un insetto (che però non era mai un ragno), o su ragni che filavano (ma non mordevano); o con alcune componenti rituali del tarantismo, come il ballo frenetico in un contesto iniziatico (guardando al menadismo), il ballo come strumento terapeutico (nel coribantismo), e in generale la catartica musicale; e ancor più si rivolgeva a esempi mitologici femminili accomunati dall’istinto alla fuga dalla società civile e al suicidio, aspetti e pulsioni che nel tarantismo restano marginali o temporanee. Da studioso di grande rigore e onestà intellettuale, quale era, dopo un notevole sforzo di documentazione tipologica e contestuale dovette arrendersi al fatto che dal mondo classico ed ellenistico fino al tardo Medioevo, quando il tarantismo viene preso in considerazione da Guglielmo de Marra, non trovava documenti in grado di attestare una possibile continuità con miti e riti dell’antichità greca: perciò non parlò mai di “precedenti”, ma di possibili “antecedenti”, lasciando la questione irrisolta. All’epoca del trattato di De Marra, quasi duemila anni erano passati dalla letteratura e dalla filosofia della Grecia classica, e mille dalla tarda antichità: un vuoto documentale troppo vasto. Ma soprattutto, pur intuendo la soggiacente questione dell’eros (che definiva “precluso”), non trovò – e forse nemmeno cercò - nel mondo antico l’immaginario di natura demonica ed erotica che nel tarantismo si esprime attraverso “pizzichi”, cioè punture o morsi[[351]](#footnote-351).

Sostanzialmente la ricerca di de Martino sul mondo antico si fermò ad alcune mere attinenze: lo studioso cercava di consolidarle argomentando che le somiglianze con i possibili antecedenti greci non sono casuali perché «dipendono dalla comune realtà religiosa in cui entrambi i termini della comparazione affondano le loro radici»[[352]](#footnote-352), cioè la «vita religiosa greca, di cui l’Apulia fu, come parte della Magna Graecia, una provincia culturale[[353]](#footnote-353). Bisogna comunque ricordare che la penisola pugliese non fu sempre né tutta magno-greca. Prima delle influenze greche le sue subregioni furono in mano a popoli italioti diversi: Dauni, Peucezi, Messapi; e nemmeno nel formarsi della Magna Grecia furono omogenee, perché anche le aree conquistate dai greci espressero culture discontinue e difformi: la porzione che va da Taranto a Gallipoli fu dorica; achee furono le odierne Gravina (Alta Murgia), Canosa (Murgia nord-occidentale), porzioni del territorio di Foggia e del Gargano; Adria fu colonia greca ma non appartenne alla Magna Grecia. Il vero *trait d’union* andrebbe cercato semmai nell’influsso bizantino, l’unico a poter esprimere una continuità con un immaginario greco variegato, anche se già radicato nelle zone di influenza dorica e achea.

Quel che rimane in questo tessuto connettivo sembra essersi infuso nei canti tradizionali, che spesso mostrano radici – quanto meno tematiche, ma spesso anche di toni e motivi – con la tradizione lirica che nell’Europa basso-medievale si sviluppò sulla base di influenze letterarie e poetiche sia greche che latine. I canti più vicini alle tematiche del tarantismo e dei suoi simboli mostrano perfino una certa consapevolezza della tradizione medica, e in particolare di quella che riguarda sintomatologia e terapie legate alla malattia melanconica, che la trattatistica medievale e protomoderna ci descrive apparentata al “mal d’amore”, e che a partire dalla scuola medica patavina lavora anche sull’affinità tra i danni causati dall’atrabile (o più in generale dalla *melancholia adusta*) e quelli di natura tossicologica. A quella scuola apparteneva Guglielmo de Marra, non a caso primo trattatista *de venenis* a occuparsi di tarantismo, teorizzando i suoi nessi con la sindrome melanconica.

Nei canti tradizionali del Salento risuonano echi della lunga tradizione lirica europea, che nelle espressioni popolari di radice contadina assumono proprie forme, modi e toni per rendere la materia; vi si apprezzano espressioni originali di temi e motivi universali, e questo li rende peculiari e preziosi; come in altre espressioni dell’Italia centro-meridionale e insulare, vi si nota la ricorrenza di una paura ancestrale e archetipica quale è quella di essere assaliti, feriti, punti, morsi, ma in una misura e in una varietà di toni che non ha paragoni altrove. In particolare, la connessione di quest’ansia – che nel mondo contadino, a contatto diretto con la natura vegetale e animale, trova ragioni anche specifiche oltre che simboliche – al mal d’amore si segnala per un repertorio di immagini ed espressioni liriche che trova senso, nella sua ricorrenza quasi ossessiva, dentro una cultura che ha prodotto un fenomeno magico-rituale come il tarantismo. Gli esempi addotti disegnano un immaginario piuttosto sistematico e coerente, dove il tarantismo e il mal d’amore si servono del medesimo apparato simbolico; e l’intera problematica medievale e protomoderna dell’hereos, come sindrome specifica dell’amore che fa soffrire, che può ammalare e perfino uccidere, quale è stata concordemente tratteggiata sia nei testi letterari che da quelli medici, si vede riflessa in Terra d’Otranto sia nella concezione dell’amore e dell’eros, sia in quella del tarantismo, documentata nei secoli come espressione ritualizzata di frustrazione, appunto, amorosa ed erotica. La radice di questa complanarità, in Puglia e in particolare nel Salento, sembra dunque essere greca; il suo tramite, magno-greco e bizantino; la sua natura, religiosa e in parte magica; la sua valvola di sfogo, in alternativa alla soddisfazione amorosa, il ballo.

Ragion per cui i canti che accompagnano “religiosamente” il rito, o “profanamente” il ballo festoso che porta lo stesso nome di pizzica-pizzica, rivestono una particolare importanza. Al di là della qualità delle intonazioni, della polivocalità, delle diafonie, delle espressioni formali e tecniche, stilistiche ed emotive di questi canti, i loro testi ci si offrono come terreno privilegiato di riscontro di un’intera indagine sul significato socioculturale del tarantismo. Terreno privilegiato perché fecondato dall’immaginario popolare, da saperi e visioni tradizionali, e dunque di importanza “emica” nel modo in cui ci restituiscono il tarantismo – e, con esso, un’intera concezione della vita e dei sentimenti legati all’amore – dal punto di vista della comunità che quel fenomeno ha vissuto. Sono i testi della tradizione orale: vanno letti e ascoltati parallelamente a tutto quanto ci ha lasciato la tradizione scritta riguardo alla melanconia e all’hereos, alla tossicologia e agli scompensi umorali, alla concezione demonica e a quella medica del “mal d’amore”, alle teorie sul tarantismo elaborate da scienziati e filosofi, storici e antropologi, lungo i secoli.

Nel canto tradizionale di Terra d’Otranto, che è soprattutto (ma non solo) canto lirico, privo di strette esigenze narrative, si assiste a una straordinaria capacità di “comporre” i testi in tempo reale, attingendo ai materiali della tradizione, ma creando sequenze per associazioni di idee, man mano che si canta, da soli o a voci alterne (con varie eventuali espressioni di polifonia). Questa dimensione reale del canto e della sua prassi esecutiva è comune sia a quanto nel Salento e in Puglia viene definito “stornello”, sia a quelle che sono invece le “pizziche” cantate. Basandosi entrambe le forme su metriche prevalentemente endecasillabe, si riscontra, tra l’una e l’altra forma, un frequente scambio di versi, generalmente accoppiati in distici (e nelle pizziche smembrati e ricomposti in singolari infiorescenze che fanno letteralmente germinare i testi in un sistema di frammentazioni, ripetizioni parziali e ricomposizioni). Questa modularità, che alcuni teorici vedono come la manifestazione di una secondaria importanza assegnata al contenuto dei testi rispetto a quella della mera esecuzione del canto, si rivela invece - nel contesto culturale di una civiltà così sensibile ai temi della sofferenza d’amore da averne ritualizzato alcuni aspetti in una sorta di nevrosi ritualizzata, e suonata, e cantata – come un meccanismo semiotico di singolare pregnanza. Temi mitico-rituali, toni magico-religiosi, e motivi di pertinenza amorosa ed erotica si intrecciano assieme a spunti sia mesti che allegri, mortiferi e vitalistici, a disegnare uno sfondo di pensieri cupi e leggiadri, tormentati e gioiosi, che si rincorrono. L’apparente incongruenza rispecchia in realtà quanto il pensiero medievale applicava alla terapia melanconica: una consolazione portata empaticamente sia tramite una compassionevole condivisione della mestizia, sia spingendo invece sul risveglio dello spirito e dei sensi, per via di distrazioni e gratificazione di varia specie, ma soprattutto musicali, e perfino erotiche. Per affinità di sintomi, fin da Guglielmo De Marra, lo stesso approccio terapeutico viene prescritto al tarantismo: un modo di riconoscere e razionalizzare quanto i tarantati del XIV secolo (e forse anche prima) plausibilmente già sapevano, e applicavano in forma ritualizzata. Chiedendo, direttamente o tramite le loro famiglie, “li soni”. Per poter ballare a oltranza e così espellere il “veleno”, compiacere il demone morsicatore (e, dal XVIII secolo, anche quel san Paolo che vi si trova accostato nel condividere la potestà sul futuro dei “pizzicati”), trovare ricetto alle proprie frustrazioni esistenziali.

Il meccanismo che soggiace a quello strano *pot-pourri* che sono i testi delle pizziche, e di altre forme del canto tradizionale di Terra d’Otranto, nella pratica reale - quale è stata studiata da osservatori, intellettuali locali, musicologi, antropologi, studiosi in generale -, deve forse qualcosa anche alla mera necessità di adattare un repertorio all’altro, con finalità pratiche. I canti che accompagnano le pizziche rituali o festive, in un certo senso, non sono neppure canti specificamente indirizzati ad accompagnare un ballo. Nel suo studio sui canti di Terra d’Otranto, Irene Malecore coltiva l’intuizione che nel Salento «non ci siano canti appositi per la danza, ma si usino a tal uopo i comuni strambotti amorosi adattati metricamente alla musica»[[354]](#footnote-354): e così pare, stando alla nostra conoscenza del repertorio. Le pizziche non sono altro che lacerti di strambotti smontati e rimontati *ad hoc*, talora con aggiunta di ritornelli.Ma le pizziche, come abbiamo visto, hanno molti elementi direttamente riferiti al tarantismo, al suo demone pagano, al suo nume tutelare cristiano, alle sindromi, alla diagnostica, alla responsabilità del tamburellista, e sono condite da spunti amorosi che si alternano e si combinano a quelli mitico-rituali: tutto ciò è possibile proprio in base alla logica del montaggio e dello smontaggio di strofe originariamente più compiute, di “prodotti finiti” che la prassi reale del canto trasforma in “progetti” comunicativi, celebrativi, perfino esorcistici e catartici.

Come abbiamo visto nei paragrafi e nei capitoli precedenti, la commistione di strofe di stretta pertinenza al rito e altre di carattere leggero (in particolare amoroso, ma anche di natura scherzosa) risulta variamente giustificabile e documentabile lungo il plurisecolare percorso del rito tarantistico e della terapia musicale. Dei riscontri di questo montaggio nel pensiero religioso, lirico, magico e medico pure abbiamo detto, e possiamo limitarci, in conclusione, a una veloce rassegna.

Dai canti delle pizziche emergono l’intimità dei tarantati con il santo, le richieste di grazia ora supplichevoli ora perentorie che gli vengono rivolte, la visione ambiguamente sincretistica nella quale la sua figura si sovrappone a quella della taranta (e a volte si confonde con essa), forse anche per il tramite culturale di certi mediatori che per secoli furono presenze familiari, i sampaulari, cerretani o cirauli che disinfestavano le terre invase da serpenti e, invocando san Paolo (e una sedicente discendenza familiare da lui), spacciavano la terra di Malta o altri rimedi per i morsi, non solo di serpenti: curavano anche i tarantati. I canti svelano il sincretismo cristiano: rivolgersi al santo è come rivolgersi alla taranta morsicatrice.

Ma il contenuto dei canti va oltre. I testi delle pizziche, come ogni più genuina espressione di un pragmatico sapere popolare, contengono anche le loro stesse motivazioni, nonché le “istruzioni per l’uso” della loro applicazione rituale. Il cantare – ce lo dicono i versi di *Lu Paulinu* - dev’essere ininterrotto, per sfrenare insieme tarantata e taranta e far sfogare la passione che le accomuna, il “veleno”, fino a sfiancare e uccidere l’aracnidea demonessa. Di questi canti e questi balli, ci dice ancora *Lu Paulinu*, non ci sarebbe bisogno se il proprio oggetto d’amore fosse (stato) disponibile: se la passione fosse (stata) soddisfatta, la tarantata non sarebbe tale. I canti esprimono chiaramente, a proprio modo, anche la dimensione demonica del “mito” della taranta.

I testi delle pizziche esibiscono in modo quasi pedagogico la mescolanza di temi sacri e profani, di passioni rivolte al cielo e alla terra, di devozione e sensualità, erotismo e santità: perfino il repertorio di Luigi Stifani, il guaritore-violinista di Nardò, nonché i canti intonati dalle tarantate nella cappella di Galatina (come sappiamo anche da una registrazione di Maria di Nardò), perseguivano tale mescolanza con convinzione. Non a caso questi testi si addentrano anche in territori tradizionalmente mistici o magici: l’ideologia mitico-rituale del “feritore” che è anche “guaritore”, il morso che “fa sante” le tarantate, il ballo che deve prolungarsi senza sosta per “uccidere” la taranta morsicatrice. E spesso vi si esprime in prima persona il tamburellista, che è anche – lui stesso, o un altro musico - “maestro di balli”, dichiaratamente in grado di condurre tanto un’occasione festosa che una terapia di tarantismo. Con il medesimo obiettivo: stimolare al ballo, in chiave ora rituale, ora semplicemente cerimoniale.

Tra i temi collaterali, quello dell’amarezza viene sviluppato – sempre al confine tra condizione esistenziale e specifiche frustrazioni o patologie – con una palese consapevolezza della problematica melanconica, e perfino della differenza tra malinconia e *melancholia*, quest’ultima esplicitamente paragonata a qualcosa che dev’essere scacciato via, come un insetto insidioso e letale.

Infine: a dispetto di tutti i tentativi di distinguere una pizzica “sacra” (o meglio rituale e terapeutica) da un’altra “profana” (cioè strettamente intesa ad accompagnare il ballo sociale e festivo), sia nelle musiche che negli apparati testuali i canti delle pizziche ci appaiono sostanzialmente gli stessi, “sacri” o “profani” che siano, forse con l’unica remora di non ridicolizzare la vecchiaia in presenza di tarantati anziani. E a lungo, praticamente fino ai giorni nostri, anche al di fuori del tarantismo, le pizziche si aprono spesso con i distici rituali, le invocazioni a san Paolo (nelle aree pugliesi dove il santo è preposto al tarantismo), le tradizionali localizzazioni del morso. Le eccezioni sono costituite non tanto e non solo dalle esecuzioni posteriori agli anni Sessanta, quando il fenomeno si estinse, ma dai repertori di quei musicisti popolari, anche anziani, che al tarantismo non credevano, o che volevano dimenticare quelle pene. Casi anche questi interessanti, perché perfino gli scettici amavano cantare di “pizzicarelle” e di fanciulle metaforicamente “pizzicate”, esaltate nella grazia e nella sensualità del ballo. In Terra d’Otranto, infatti, il tarantismo non è stato solo una struttura mitico-rituale, un fenomeno magico-religioso, un sincretismo pagano-cristiano, nonché l’ultima, estrema manifestazione del fenomeno quasi universale della trance di possessione (e della fede nella musica come rimedio, terapia e catarsi): è stato, e ancora è, una forma dell’immaginario collettivo.

Forma, nonché ricettacolo di credenze e di simboli, che ancora oggi costituisce un tassello dell’identità locale, un motivo lirico, un deposito di antichi saperi. Certo anche un’occasione per spettegolare tra amici sulla condizione femminile e su quella maschile, per manifestare pregiudizio o empatia, carità cristiana o civile *pietas*, nella realtà angusta della vita di campagna, nella microsocietà del villaggio. Ma soprattutto una cruda riflessione esistenziale sull’amore, le sue arrischiate speranze e disattese promesse, i suoi tormenti senza fine.

BIBLIOGRAFIA

[*da completare*]

AGAMBEN 1977:

ALOISI 2004: Uccio Aloisi, *I colori della terra. Canti e racconti di un musicista popolare* (a cura di Roberto Raheli, Vincenzo Santoro, Sergio Torsello), Aramirè, Lecce, 2004.

ANGELINO/SALVANESCHI 1981:

ANNIBALDIS 2004: Giacomo Annibaldis, *La tarantola daunia. Relazioni inedite sul tarantismo nella Puglia settentrionale*, Besa, Nardò, 2004.

ANNIBALDIS 2007:

ARCUTI 2002: Silvana Arcuti, *Epifanio Ferdinando e il morso della tarantola*, Pensa Multimedia, Lecce, 2002.

BAGLIVI 1695: G. Baglivi, *De Tarantula. Dissertatio VI. De anatome, morsu & effectibus Tarantulae* (M. Merico cur.), Aramirè, Calimera, 1999.

BASILE 2000: Antonio Basile, *Taranto Taranta Tarantismo*, Nuoveproposte, Taranto, 2000.

BERKELEY 1717: G. Berkeley, *Diario di un viaggio in Italia*, in CECERE 1990 (ed. it. parz. di Id., *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*s*,* a cura di A.A. Luce e T.E. Jessop, Biblioteca Britannica Philosophica, vol. VIII, *Journals of Travel in Italy*, Nelson, 1979).

BRANN 2002: N.L. Brann, *The debate over the origin of genius during the Italian Renaissance.* *The Theories of Supernatural Frenzy and Natural Melancholy in Accord and in Conflict on the Threshold of the Scientific Revolution*, Brill, Leiden, 2002.

BRELICH 1958: A. Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Edizioni dell’Ateneo & Bizzarri, Roma, rist. 1978.

BREWER 2011: Charles E. Brewer, *The Instrumental Music of Schmeltzer, Biber, Muffat and their Contemporaries*, Ashgate, Farhnam-Burlington, 2011.

BROWN 1981: Peter Brown, *Il culto dei santi. L’origine e la diffusione di una nuova religiosità*, Einaudi, Torino, 1983 (ed. it. di Id., *The Cult of the Saints*, The University of Chicago Press, Chicago, 1981).

CALAME 1983: Claude Calame (cur.), *L’amore in Grecia*, Laterza, Bari, 1988 (1a ed. 1983).

CALAME 1992: Claude Calame, *I Greci e l’eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Laterza, Bari, 1992.

CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: Antonio Casetti, Vittorio Imbriani, *Canti popolari delle provincie meridionali*, vol. I, Loescher, Torino, 1871.

CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: Antonio Casetti, Vittorio Imbriani, *Canti popolari delle provincie meridionali*, vol. II, Loescher, Torino, 1872.

CASTELLAN

CECERE 1990: A. Cecere, *Viaggiatori inglesi in Puglia nel Settecento*, Schena, Bari, 1990.

CHIAIA 1887-88: L. Chiaia, *Pregiudizi pugliesi. Tarantolismo - malefizio - i serpi di s. Paolo - roba spicciola*, «Rassegna Pugliese di scienze, lettere ed arti», Trani, 1887-1888, rist. Forni, Bologna, 1983.

CHIRIATTI 1995: Luigi Chiriatti, *Morso d’amore. Viaggio nel tarantismo salentino*, Capone, Lecce, 1995.

CHIRIATTI 2011: Luigi Chiriatti, *L’educazione è la cosa migliore che esiste. Intervista a Uccio Aloisi*, in *Uccio Aloisi. Il canto della terra*, Cd con libretto, Kurumuny, Calimera, 2011.

CHIRIATTI/DURANTE 1990: Luigi Chiriatti e Daniele Durante, *Canzoniere. Musiche, canti, racconti popolari di terra d’Otranto*, Erreci, Maglie, 1990.

CIAVOLELLA 1976: Massimo Ciavolella, *La “malattia d’amore” dall’Antichità al Medioevo*, Bulzoni, Roma, 1976.

COCCHIARA 1966: Giuseppe Cocchiara, *Le origini della poesia popolare*, Boringhieri, Torino, 1966.

D’ANCONA 1906: Alessandro D’Ancona, *La poesia popolare italiana*, 2a ed. accr., Livorno, 1906 (rist. Forni, Bologna, 1967).

DE BENEDETTO 1939: Luigi De Benedetto (cur.), *Rimatori del Dolce Stil Novo*, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1939.

DE MARTINO 1961: Ernesto de Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, 4a ed., Milano, 2009 (1a ed. 1961).

DE MASI 1874: Giuseppe De Masi, *Tarantismo*, a cura di Luigi Chiriatti, Gino Bleve, Tricase, 1997 (ed. moderna di Id., *Sul tarantolismo. Lettera a un amico*, «Gazzetta medica delle Puglie», V, gennaio-maggio 1874).

DEONNA 1958a: W. Deonna, *Mercure et le scorpion* (prima parte), “Latomus”, 17/4, 1958.

DEONNA 1958b: W. Deonna, *Mercure et le scorpion* (seconda parte), “Latomus”, 18/1, 1958.

DEONNA 1958c: W. Deonna, *Mercure et le scorpion* (terza parte), “Latomus”, 18/2, 1958.

DE RAHO 1908:

DE RENZI 1832: Salvatore De Renzi, *Osservazioni sul tarantismo in Puglia*, «Resoconti dell’Accademia medico-chirurgica napolitana», Napoli, 1832 (rist. Kurumuny, Calimera, 2012).

DE SIMONE 1876: Luigi Giuseppe De Simone, *La vita della terra d’Otranto con capitoli inediti*, a cura di Eugenio Imbriani, Edizioni del Grifo, Lecce, 1997.

DE SIO 2011: Teresa De Sio, *La musica dell’accoglienza*, in *Uccio Aloisi. Il canto della terra*, Cd con libretto, Kurumuny, Calimera, 2011.

DI LECCE 1994: G. Di Lecce, *La danza della piccola taranta. Cronache da Galatina 1908-1993. A memoria d’uomo*, Sensibili alle Foglie, Roma, 1994.

DI MITRI 2000: G.L. Di Mitri (cur.), *Tarantismo Transe Possessione Musica*, Besa, Nardò, s.d. (ma 2000).

DURUP 1983: S. Durup, *L’espressione tragica del desiderio amoroso*, in CALAME 1983.

FARAHAT 1990: FARAONE/OBBINK 1991: C.A. Faraone e D. Obbink, *Magika Hiera. Ancient Greek Magic & Religion*, Oxford University Press, New York/ Oxford, 1991.

FASCE 1983: S. Fasce, *Eros dio dell’amore*, in CALAME 1983.

FERDINANDO 1621: Epifanio Ferdinando, *Centum Historiae…*

GENTILCORE 2001: D. Gentilcore, *“Fu guarito, e perfettamente, dalla musica”: Epifanio Ferdinando e il tarantismo pugliese*, in MARTI/URGESI 2001.

GIANNINI 2002: F. Giannini, *Tre violini inediti del tarantismo*, Kurumuny, Calimera, 2002.

GIRASOLI 1995:

GRECO 1912: M. Greco, *Superstizioni. Medicamenti popolari. Tarantolismo*, Filo, Manduria, 2001 (ed. or. 1912).

HOPFNER 1938: Th. Hopfner, *L’impotenza e i suoi rimedi*, in CALAME 1983.

KIECKHEFER 1989:

KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, Einaudi, Torino, 1983 (ed. it. di Ead., *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, Nelson & Sons, London, 1964).

LANATA 1967: Giuliana Lanata, *Medicina magica e religione popolare in Grecia fino all'età di Ippocrate*, Edizioni dell’Ateneo, Roma, 1967.

LA SORSA 1925: S. La Sorsa, *Usi costumi e feste del popolo pugliese*, F. Casini & figlio, Bari, 1925.

LEYDI 1973a: Roberto Leydi (cur.), *I canti popolari italiani. 120 testi e musiche scelti e annotati con la collaborazione di Sandra Mantovani e Cristina Pederiva*, Mondadori, Milano, 1973.

LEYDI 1973b: Roberto Leydi, *La canzone popolare*, in *Storia d'Italia*, V.2, Einaudi, Torino, 1973.

LEYDI 1996: Roberto Leydi (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia. 1. Forme e strutture*, Libreria Musicale Italiana, Bologna, s.i.d. (ma 1996).

LOVARINI 1897: Emilio Lovarini, *Canti popolari tarantini*, in “Miscellanea Rossi-Teiss”, Bergamo, Ist. Ital. d’Arti Grafiche, 1897.

LOWES 1914: J.L. Lozes, *The Loveres Maladye of Hereos*, «Modern Philology», 11/4, aprile 1914.

MACCHIARELLA 1996: Ignazio Macchiarella, *Il canto a più voci di tradizione orale*, in LEYDI 1996.

MAGRINI 1996: Tullia Magrini, *Aspetti del canto monodico in Italia*, in LEYDI 1996.

MAJORANO 1976: Alfredo Majorano, *I colori del tarantolismo*, "Corriere del Giorno", 25 luglio 1976.

MAJORANO 1989: A. Majorano, *Tradizioni e canti popolari a Taranto e nei paesi di area tarantina*, Lacaita, Manduria, 1989.

MALECORE 1967: MALECORE 1967: I.M. Malecore, *La poesia popolare nel Salento*, Olschki, Firenze, 1967.

MARANINI 2007: A. Maranini, *Guérir ou mourir: petites notes sur le poison de l’amour (et sur le Properce de Béroalde)*, in MARCOZZI 2007.

MARCOZZI 2007: S. Marcozzi (cur.), *Eros Pharmakon*, Actes du colloque de Cesenatico 11-14 Mai 2006, «Revue des Littératures de l’Union Européenne», 7, agosto 2007.

MARTI/URGESI 2001: M. Marti e D. Urgesi (curr.), *Epifanio Ferdinando, medico e storico del ‘600. Atti del convegno di studi (Mesagne, 28-29 maggio 1999)*, Besa, Nardò, 2001.

MIGHALI 2004: Giuseppe Mighali, *Zimba. Voci, suoni, ritmi di Aradeo*, «Kurumuny. Quaderni dell’Associazione Ernesto de Marino – Salento», 13, 2004.

MINA 2000: G. Mina, *Il morso della differenza. Il dibattito sul tarantismo dal XIV al XVI secolo*, Besa, Nardò, 2000.

NIGRA 1988: Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Ermanno Loescher, Torino-Firenze-Roma, 1888.

NOCERA 2004: Maurizio Nocera, *Zimba*, in MIGHALI 2004.

NOCERA 2005: Maurizio Nocera, **---------**

NUCITA/GNONI 1994: A. Nucita, A. Gnoni, *Ricordi di cose sopite. Tradizioni – Superstizioni – Usi e costumi di Terra d’Otranto*, Capone, Lecce, 1994.

PANICO 1983: Fernando Panico, *Il vestito bianco. Ricerca etno-antropologica sul tarantismo pugliese*, …, …, 1983.

PANOFSKY 1939: Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell’arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1975 (ed. it. di Id., *Studies in Iconology*, Oxford University Press, New York, 1939).

PARKER 1983: R. Parker, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford University Press, New York, 1983 (reprint 2001).

PERI 1996: Massimo Peri, *Malato d’amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1996.

PIGONATI 1799: Andrea Pigonati, *Lettera del Signor Cav.e Andrea Pigonati colonnello di S. M. il RE delle Due Sicilie nel corpo del genio al Sig. Abate Angelo Vecchi sul Tarantismo*, in: *Opuscoli scelti sulle Scienze e sulle Arti tratti dagli Atti delle Accademie e dalle altre Collezioni Filosofiche, e Letterarie, dalle Opere più recenti Inglesi, Tedesche, Francesi, Latine, e Italiane, e da Manoscritti originali, e inediti,* tomo II, parte V, Milano, 1779.

PINOTTI 2007: P. Pinotti, *Il* remedium amoris *da Ovidio a Enea Silvio Piccolomini*, in MARCOZZI 2007.

PRIZER 1991:

RENZI 1832:

ROHDE 1890: E. Rohde, *Psiche. I. Culto delle anime presso i Greci*, Laterza, Bari (1a ed. tedesca 1890-1894).

RICCI/TUCCI 1984: Antonello Ricci, Roberta Tucci, *Il canto “alla lonnuvucchisa”: analisi del testo*, in «Culture Musicali», 3, 5-6, gennaio/dicembre 1984.

ROUGET 1980: Gilbert Rouget, *Musica e trance*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 219-228 (ed. it. di Id., *La musique et la trance*, Gallimard, Paris, 1980).

SALVATORE 2000: G. Salvatore, *Oltre de Martino. Per una rifondazione degli studi storici sul tarantismo*, in DI MITRI 1999 **(o 2000?)**.

SANGA 1979: Glauco Sanga, *La comunicazione orale e scritta. Il linguaggio del canto popolare*, Giunti/Marzocco, Firenze, 1979.

SCARBOROUGH 1991: J. Scarborough, *The Pharmacology of Sacred Plants, Herbs, and Roots*, in FARAONE/OBBINK 1991.

SERAO 1742: F. Serao, *Della tarantola o sia falangio di Puglia. Lezioni accademiche di Francesco Serao Professore di Medicina nella Regia Università*, Napoli, 1742 (ed. moderna: DI MITRI 2007**?**).

STAROBINSKI 1960: Jean Starobinski, *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 1900*, Guerini e Associati, Milano, 1990 (tr. it. di Id., *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, J.R. Geigy, Basel, 1960).

STIFANI 2000: Luigi Stifani, *Io al santo ci credo. Diario di un musico delle tarantate*, Aramirè, Lequile, 2000.

TESSARI 1981: Roberto Tessari, *Commedia dell’Arte: la Maschera e l’Ombra*, Mursia, Milano, 1981.

TURCHINI 1987: Angelo Turchini, *Morso, morbo, morte. La tarantola fra cultura medica e terapia popolare*, Franco Angeli, Milano, 1987.

VETTORI 1975: Giancarlo Vettori (cur.), *I canti popolari italiani d’amore, di nostalgia, di lavoro, di ribellione, di protesta sociale*, Newton Compton, Roma, 1975 (nuova ed. 1995).

WINKLER 1991: J.J. Winkler, *The Constraints of Eros*, in OBBINK/FARAONE 1991.

ZAIN 1994: G. Livraghi Verdesca Zain, *Tre santi e una campagna. Culti magico-religiosi nel Salento fine Ottocento*, Laterza, Bari, 1994.

1. La geografia della Terra d’Otranto è variata nel corso dei secoli, ma convenzionalmente oggi la si considera costituita dal Salento più la Valle d’Itria (delimitata all’incirca tra i comuni di Ostuni, Cisternino, Fasano, Alberobello, Martinafranca, Ceglie Messapica). Il Salento include la provincia di Lecce e buona parte di quelle di Brindisi e Taranto. Geograficamente corrisponde al “tacco” peninsulare della Puglia, delimitato da una linea immaginaria tra Massafra e Ostuni (o tra Massafra e Fasano, secondo una opinione più inclusiva), anche se culturalmente dovrebbe fermarsi a nord alla cosiddetta “soglia messapica”, al di sotto della Murgia. [↑](#footnote-ref-1)
2. Bernatz de Ventadorn cantava: «Sono in ansia e in tormento per un amore che m’incatena» (*En cossirer et en esmai*); «Colgo il suo amore che m’imprigiona, / per lei che mi getta in una dura prigione» (*Bel m’es can eu vei la bròlha*); «Dio sia lodato! Libero sono dalle mie catene, mentre tu, e tutti gli altri innamorati, restate nella follia» (*Amics Bernatz de Ventadorn*). E Peirol: «Sono di lei che mi conduce, e ciò è cortesia: / mi lega e mi stringe forte / con sottile catena. / Il male non diminuisce, / ma sarò guarito / se morissi per la mia Donna / con tanta dolce pena» (*Ab joi*). Gli esempi sono innumerevoli. [↑](#footnote-ref-2)
3. «Anch’io, preda recente, avrò la ferita inferta di recente [da Cupido], / e porterò le nuove catene con l’animo del prigioniero» (*Amori*, 1, 2, 29 s.). [↑](#footnote-ref-3)
4. Ripreso, fra l’altro, dal gruppo di riproposta popolare Arakne Mediterranea in una sua versione di *Rirollallà* (nel Cd “Tretarante”). [↑](#footnote-ref-4)
5. MALECORE 1967: 279 n. 104. [↑](#footnote-ref-5)
6. MALECORE 1967: 273. Troviamo la variante «li carni mei cusuti cullu spacu», collegata al motivo della «galera a vita» conseguente al primo bacio, in un distico raccolto da Arakne Mediterranea e proposte nella “pizzica di Ugento” registrata con il titolo fittizio di *Core meu* nel Cd “Attarantati II”. L’esecuzione contiene comunque anche l’immagine di «li carni mei cusuti cu la sita». Lo spago è solo un’alternativa più umile e ruvida. [↑](#footnote-ref-6)
7. Il testo del canto compare innanzitutto nella raccolta curata dalla Malecore (MALECORE 1967: 335 n. 355). Col titolo di *Domenica matina* è designata una sua doppia esecuzione discografica da parte del Canzoniere Grecanico Salentino (nei Cd intitolati “Pizzica pizzica”, dove è sottotitolata *Pizzica di Copertino*, e “Serenata – canti di Puglia”; ma cfr. Arakne Mediterranea che nella cit. esecuzione di *Core meu* la designa come *Pizzica di Ugentu*). [↑](#footnote-ref-7)
8. «Ci bacia donna vae in galera an vita» cantava anche (per bocca di Mariuccia Chiriacò a Sternatia, in un canto dall’incipit *E stasira ci passai*, registrato da Giovanna Marini tra il 1968 e il 1971) l’amico dell’innamorato, ma questi gli risponde che accetta tale ergastolo pur di poter continuare a baciare quella donna (al che il compagno gli suggerisce di baciare piuttosto la Madonna…). Ma Il tema del matrimonio come carcerazione è comune anche ad altre tradizioni del canto popolare italiano: cfr. per esempio VETTORI 1975: 145, canto 201 (*O mamma mia, maridéme*, raccolto a Ferriere, Piacenza; già in LEYDI 1973). [↑](#footnote-ref-8)
9. L’interpretazione di Arakne Mediterranea (Cd “Attarantati 2”contiene strofe sia in più che in meno (e vi è assente lo sviluppo narrativo dell’ago spezzato). Un’altra versione (in CAPONE **DATI ???**) omette anch’essa l’incontro a messa e l’ago spezzato, ma aggiunge un momento serale alla ricerca della ragazza da parte del ragazzo («Te sira ieu passai e iddha nu’ncera…»), e uno scambio di baci in varie occasioni di ballo («Me misi ddoi tre fiate cu ’nci ballu / Cu ’nci vasu ddha ucca sapurita»). L’idea della “galera a vita” e delle carni cucite con la seta e con lo spago viene qui ribadita anche da una parafrasi: «Ieu in galera a vita ulìa cu scire / le carni mei cusute culla sita / E ieu in galera a vita ’nci su’ statu / le carni mei cusute cullu spagu». La forma è quella del *contrasto*: il dialogo si svolge tra l’innamorato e il suo amico e confidente, che lo scoraggia. La Malecore ricollega questo tipo di contrasto, o “Tribunale d’amore”, «ai componimenti del genere, frequenti nella lirica d’amore del Due e Trecento» (MALECORE 1967: 104). [↑](#footnote-ref-9)
10. Una versione del genere fu rilevata a Surbo (MALECORE 1967: 335). [↑](#footnote-ref-10)
11. Il distico è stato raccolto sul campo, a Copertino, da Daniele Durante (com. pers.). [↑](#footnote-ref-11)
12. Altrove, nel Meridione italiano, il tema viene infatti sviluppato diversamente. A Moliterno, in Basilicata, si vagheggia disperatamente di chiudersi con ago e filo la piaga inferta dall’innamoramento: «’Mprontami ’n aco, ’mprontami ’nu filo, / Quanto mmi coso [cucio] ’sta chiaga mortale» (CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: 191). [↑](#footnote-ref-12)
13. «Tronu de marzu li possa cadire / ci fu ca me scucchiau de primm’amore / Terra cu no la possa mantenire / sule cu no la possa mai scarfare / Lu liettu ca se curca sia de spine / lu capitale de pietra infernale». Le maledizioni finali in *Amore amore ce m’hai fattu fare* nella versione di Martano (Lomax/Carpitella 1954) provengono da *Quant’ave ca nu passu de sta strada*, uno dei canti salentini meglio conservati nella sua integrità logica e narrativa, dove l’innamorato ripassa dopo anni sotto la casa della sua vecchia innamorata che si è sposata con un altro, raccontando che incredulo aveva assistito al matrimonio finché non l’aveva sentita pronunciare il “sì”: da lì partono le maledizioni a chi l’aveva allontanata da lui. Ma è frequente l’interpolazione delle sole maledizioni: Lucia De Pascalis ne inseriva la sequenza in coda a *Sì picculina* (Cd “Cantare a Kurumuny”). [↑](#footnote-ref-13)
14. MAJORANO 1989: 152. [↑](#footnote-ref-14)
15. MALECORE 1967: 273. Un’eccezione all’incurabilità di questa piaga si trova nei versi di *Cu l’acqua ci te lavi la matina* (canto raccolto da Bosio a Otranto nel 1968), ma che si trova anche in Campania, in Sicilia e nell’area picena (cfr. D’ANCONA 1906: 268 s.): le ferite d’amore «nu sanane mai», ma lo speziale sa fare medicine con la rosa nata dall’acqua con cui Ninella si è lavata. *Similia similibus curantur*. [↑](#footnote-ref-15)
16. L’innamorata prosegue cantando che lui le strappò l’anima dal petto (MALECORE 1967: 331). [↑](#footnote-ref-16)
17. CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 63. [↑](#footnote-ref-17)
18. CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 79. Nel Salento quest’argomento è anche materia di stornelli: «Tre cose non ne ponno mai mai scordare / [il bacio il viaggio] e il primo amore» (cfr. gli stornelli registrati il 16 agosto 1954 a Martano da Lomax e Carpitella, dove però le parole tra parentesi quadre sono quasi incomprensibili). [↑](#footnote-ref-18)
19. CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 91 s. [↑](#footnote-ref-19)
20. In canti trascritti a Napoli e a Bagnoli Irpino esiste la metafora dell’alberello come amore colto poi da terzi, ma non porta questo nome né altri (CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 91 ss.). [↑](#footnote-ref-20)
21. «’Ncapu de l’annu mme caccia ’nu fiore. / Lu fiore mmiu nisciunu lu ’ddurau: / Sulu mme lu gudia la magnu ’ddore. / Ma quandu ’scii lu fiore pe’ pigghiare / ’N autr’amante de intra, e jeu de fore» (CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 92 s.). La versione di Surbo in MALECORE 1967: 336. [↑](#footnote-ref-21)
22. «Subra a ’stu monte furmai ’nu sciardinu / Prima prima chiantai menta rumana; / E poi nci chiantai lu petrusinu, / Ci ’n autru la menescia sse ccunzau; / Chiantai le igna e nu’ pruvai lu vinu… / […] / ’Mposta sse dice lu mundu è meschinu, / Lassa gudire a cci nun fatigau» (CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 94 s.). [↑](#footnote-ref-22)
23. *Infra*, cap. 6. N.B.: non presente in questa versione della dispensa. [↑](#footnote-ref-23)
24. MALECORE 1967: 162. [↑](#footnote-ref-24)
25. «L’amori mia è ddittu canta canta / amma fa’ sckatta’ [schiattare] lu cori allu vecchi’ amanti // Zumpa, ninella, ninella, ninà / zumpa ninella ricciulina e llariulà. // Vuli’ tt’amava e lu mio cori temi [teme] / sempri pinzannu a qquanti mi n’à ddittu [me ne dette] // Zumpa (etc.)» (MAJORANO 1989: 288). [↑](#footnote-ref-25)
26. *Aciedde vulandine jind’a gabbie*, in MAJORANO 1989: 150. Ma il tema è diffuso anche a Nardò e in varie regioni italiane, Veneto compreso (CASETTI/IMBRIANI: 44 s.). [↑](#footnote-ref-26)
27. *Cambagnola tarandine*, in MAJORANO 1989: 151. [↑](#footnote-ref-27)
28. Già Costantino Nigra, nella sua prototipica classificazione del canto tradizionale dell’Italia meridionale per criteri differenziali rispetto a quello settentrionale (che chiamava Italia “inferiore” e “superiore”: la seconda fino alla pianura padana, la prima includente tutto il resto), aveva scritto che al centro-sud «dominano la preoccupazione della forma e l’indulgenza al suono», mentre al nord la forma sarebbe «subordinata al pensiero» (NIGRA 1888: xix). Una parte dell’etnomusicologia italiana resta legata a questa schematica idea di una poesia per musica che nel Meridione italiano vedrebbe prevalere la preoccupazione della costruzione formale sul contenuto. Ciò è in parte vero, perché la natura stessa dello strambotto – e, a maggior ragione, la frammentazione in distici che osserviamo in Terra d’Otranto – conduce alla necessità di costruire il testo *in performance*, a partire da frammenti, sfruttando eventualmente anche la risorsa interna della ripetizione di distici e versi. E tuttavia ciò non vuol dire che tali frammenti restino irrelati, rispetto al senso complessivo che i cantori (e i loro ascoltatori) possono attribuire alle sequenze cantate. Di questa opinione preconcetta dà conto Ignazio Macchiarella, secondo il quale in un “canto lirico”, non narrativo, «il testo verbale non ha alcuna funzione comunicativa [!] ma costituisce un pretesto per l’esecuzione musicale» (MACCHIARELLA 1996: 171 e n. 25). Ma in una serenata si canta d’amore, rivolgendosi all’amata; in una ninna nanna una mamma, cantando, si rivolge al suo bambino rassicurandolo sia con le parole che con il tono di voce; in un canto di sdegno si attacca direttamente l’interlocutore, apostrofandolo, accusandolo, insultandolo. Sono tutte attività chiaramente comunicative, che nascono funzionalizzate in precisi contesti esistenziali, anche se ovviamente i loro prodotti possono essere cantati e condivisi diversamente dalle funzioni originarie, anche passando in pratiche musicali più estese. Nulla vieta che una serenata eseguita in assenza di un’innamorata, una ninna nanna in assenza del bambino, un canto di sdegno in assenza di un bersaglio preciso, conservino la loro pregnanza lirica e il loro potere evocativo e comunicativo, perfino in un *collage* di temi e motivi. Macchiarella si riferisce in particolare ai meccanismi di espansione dei versi di un testo cantato, «con ripetizioni di interi versi o di emistichi» (v. *infra*, 1.2), il che a suo dire «palesa una logica che privilegia le ragioni dello sviluppo musicale sulla comunicazione verbale». Ma se per stabilire una certa durata della comunicazione, anche “a pretesto per l’esecuzione”, si interpolano strofe provenienti da altri canti, lo si può fare secondo criteri di affinità percepibili sia dal cantore che dalla sua comunità, come mostreremo (v. *infra*, parr. 1.3, 1.4, e *passim*). [↑](#footnote-ref-28)
29. NIGRA1888: xii s., xix. [↑](#footnote-ref-29)
30. MALECORE 1967: 153. [↑](#footnote-ref-30)
31. MAGRINI 1996: 112, 118. [↑](#footnote-ref-31)
32. MAGRINI 1996: 119. [↑](#footnote-ref-32)
33. MAGRINI 1996: 146. [↑](#footnote-ref-33)
34. MALECORE 1967: 148. [↑](#footnote-ref-34)
35. MALECORE 1967: 184. [↑](#footnote-ref-35)
36. LEYDI 1973b: 1128 s.; ma riferendosi alla struttura della ballata. [↑](#footnote-ref-36)
37. SANGA 1979: 16. [↑](#footnote-ref-37)
38. Il canto cioè sulla chitarra battente, studiato da Antonello Ricci e Roberta Tucci (RICCI/TUCCI 1984: 5 s.), è una variante “al modo di Longobucco” del genere di canto formulare “a strofette”, a due voci, tipico del repertorio calabrese della chitarra battente (GIANNATTASIO 1992: 174 ss.). [↑](#footnote-ref-38)
39. RICCI/TUCCI 1984: 201-204, 246; MAGRINI 1996: 150 ss. ne descrive un’esecuzione a due voci che conta più ripetizioni di emistichi. [↑](#footnote-ref-39)
40. Curiosamente i distici utilizzati sono ripresi da un canto diffuso anche nel Salento, *Amore amore che m’hai fatto fare* (v. *supra*, par. 1.2). Schema, testo completo e trascrizione della melodia in MAGRINI 1996:146-150. [↑](#footnote-ref-40)
41. «E Santu Paulu mia ti le tarante / falli la grazia mo’ [o “ca”] beddhu mia// Falla prestu e nun tardare / ca tu si’ santu ca [o “sì”] la pueti fare // la pueti fare mo beddhu mia / ca tu si’ santu la pueti fare // ca tu si’ santu na na na / ca tu sì santu la pueti fare // mò ca falli la grazia fagliela prima / fagliela prima e non tardare [*bis*] // *[seguono varie ulteriori combinazioni dei versi precedenti]* // ulia cu ti lu tau [vorrei darti] lu core mia / nu’ mme nne curu na na na na na // nu ’mme nne curu senza core vadu // E cu lu piettu tua mi ’mbrogghiu [mi avvolgo] e dogghiu/ cu ’nu lazzu ti seta ca mi ’nturtiju». Qui possiamo notare anche la presenza di emistichi formulari (o stereotipi) come «mo beddhu mia» e «na na na [na na]». [↑](#footnote-ref-41)
42. Cfr. DE MARTINO 1961: 66, 71, e *passim*. [↑](#footnote-ref-42)
43. Per una rassegna più esauriente dei contenuti testuali delle pizziche registrate da Stifani v. *infra*, par. 5.3. [↑](#footnote-ref-43)
44. NUCITA/GNONI 1994: 201. [↑](#footnote-ref-44)
45. NUCITA/GNONI 1994: 214. Anche nei canti in lingua grika si usano versi costruiti sulla ripetizione di sillabe o bisillabi a nonsense: una nenia a quartine usa come incipit versi quali «tonni, tonni, tonni», «to, to, to», «nia, nia, nia», «ti, ti, ti». [↑](#footnote-ref-45)
46. Ricordiamo che tale area include convenzionalmente l’Italia meridionale (a sud dell’asse Roma-Pescara) e la Sicilia. [↑](#footnote-ref-46)
47. Non parliamo ovviamente della forma più comune degli stornelli, quella diffusa nell’Italia centrale (due endecasillabi preceduti da un verso più breve che rima con il terzo, oppure tre endecasillabi, con il secondo a rima atona), ma della sua variante come distico di endecasillabi rimati (variante che esiste anche in Calabria e, fuori dall’Italia, nella penisola balcanica). D’altronde fra i cantori tradizionali di Terra d’Otranto le altre tradizioni erano anch’esse note. Uccio Aloisi, compianto maestro dello stornello salentino, distingueva tre tipi: «li stornelli romani, li stornelli fiorentini e li stornelli nosci [nostri]», esemplificandoli con differenze melodiche o di intonazione (ALOISI 2004: 59). [↑](#footnote-ref-47)
48. MALECORE 1967: 175. [↑](#footnote-ref-48)
49. «E io de li stornelli ne so un vagone», cantava Uccio Bandello (Cd “La voce della tradizione”). E Uccio Alosi commentava: «Io per esempio stornelli ne possu fare puru centu, una diversa de l’addha… lu Bandellu putia fare centuvinti!» (ALOISI 2004: 70). [↑](#footnote-ref-49)
50. ALOISI 2004: 61. [↑](#footnote-ref-50)
51. Si noti l’eufemismo del “pizzico” (in senso erotico) sulla “pianta” della mano. [↑](#footnote-ref-51)
52. Notevole la contaminazione del secondo emistichio (che normalmente segue a “beddhu l’amore”) alla tipica richiesta di grazia a Santu Paulu. [↑](#footnote-ref-52)
53. Le strofe maschili sulla vecchiaia, che viene derisa ma anche incoraggiata a “camminare” pur “senza ruote”, si ricollegano alla sfera amorosa-erotica, sia pur in chiave paradossale. [↑](#footnote-ref-53)
54. Parafrasi di «L’acqua te la funtana è ’mara ’mara / ca se nu’ bbera ’mara cheu [io] me la bivia» [↑](#footnote-ref-54)
55. Il distico parodizza una strofa originale di compiacimento dell’amata per l’abbigliamento dell’amato: «Quantu me piace a mie lu tòu cappièllu / quandu lu puèrti alle cìgghie calàtu» (così comincia ad esempio una sestina amorosa rilevata a Surbo in MALECORE 1967: 333, n. 349). [↑](#footnote-ref-55)
56. Varianti: se ’rrappanu [si strappano], se ’rrennenu [si ammosciano], le carni (Daniele Durante, com. pers.). [↑](#footnote-ref-56)
57. Variante: nun l’azzi cchiù. [↑](#footnote-ref-57)
58. V. *infra*, par. 5.3. [↑](#footnote-ref-58)
59. Qui la derisione della vecchiaia assume transitivamente la veste della derisione della “malmaritata”, ragazza a cui la madre ha imposto uno sposo non consono ai suoi desideri, normalmente un vecchio più o meno decrepito, in cambio di benessere e comodità. Un lamento di malmaritata anche in un altro canto: «Quanno mmi maritai, rilore mmio, / A forza mmi lu feciro pigliare. / Chi mmi l’ha dato lu malo marito, / ’N eterno vole stare ’ncatinato» (CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 69). Il tema della malmaritata è «diffuso nella poesia popolare di ogni paese, comune anche alla poesia dei primi secoli» (MALECORE 1967: 88), benché i rapporti tra poesia giullaresca (in latino) e poesia popolare restino difficili da definire (COCCHIARA 1966: 54 s.). Ritroviamo il tema nelle fonti popolaresche del primo Rinascimento mediceo, fra i canti carnascialeschi fiorentini, e in generale nella *light music* dell’epoca (PRIZER 1991: 30 ss.). [↑](#footnote-ref-59)
60. Nelle feste la ronda è «uno spazio circolare delimitato dai suonatori e dagli spettatori», all’interno del quale avviene il ballo (frontale, a giro grande o piccolo, a rota, con accostamento e inseguimento), secondo la definizione dell’etnocoreologo Giuseppe Michele Gala (ndc Cd “Pizzica taranta”, Ethnica, 23, pp. 21 s.). Per estensione viene chiamata “ronda” anche la sequenza di canto che vi viene eseguita. [↑](#footnote-ref-60)
61. Nel distico che ha come primo verso «lu tamburieddhu miu vinne te Roma», Daniele Durante ha raccolto sul campo a Specchia (com. pers.) questa variante nel secondo verso: non «ca me l’ha ’nduttu’na napulitana», come spesso si canta, ma «’na vecchia macara»; un modo ulteriore in cui la tradizione sottolinea la sfera magica a cui appartiene il tamburello e il suo potere. [↑](#footnote-ref-61)
62. Fin dal Cinquecento – tramite le testimonianze autorevoli di Mattioli, Ferdinando, Schellinks, Berkeley, Caputi, Pacichelli, Sangineto, e ancora a Ostuni prima della metà del Novecento - le fonti ci documentano come il ballo dei tarantati si svolgesse prevalentemente all’aperto, e come esso non fosse, per lo più, solitario, ma vedesse la partecipazione di vari tarantati insieme, oppure di uno o più tarantati assecondati e spesso accompagnati nel ballo dai presenti. Le testimonianze di Ostuni sono raccolte in NOCERA 2005: 41, 64. [↑](#footnote-ref-62)
63. DE MARTINO 1961: 145: cfr. Athanasius Kircher, *Magnes sive de arte magnetica*, p. 758. [↑](#footnote-ref-63)
64. *Magnes*: 595; cit. in ANNIBALDIS 2007: 120. [↑](#footnote-ref-64)
65. Cfr. i passi significativi trascritti e tradotti in inglese dall’originale latino in BREWER 2011: 3-9 (in part. p. 6). [↑](#footnote-ref-65)
66. Vi figurano sette trascrizioni, ma a una, il *Tono hypodorio*, è apposta una *Alia clausula* autonoma. [↑](#footnote-ref-66)
67. Un’altra melodia gli venne infatti trasmessa da Napoli: i suoi informatori la definivano «veram Tarantellam». [↑](#footnote-ref-67)
68. CASTELLAN: 81-83. [↑](#footnote-ref-68)
69. Alla nota 54 Greco sottolinea che «di questi canti si trovano una quantità eccezionale di varianti; le frasi e i versi interi cambiano secondo la cantatrice e secondo i paesi». [↑](#footnote-ref-69)
70. GRECO 1912: 113-119. [↑](#footnote-ref-70)
71. DE SIMONE 1876: 66. [↑](#footnote-ref-71)
72. GIANNINI 2002: 15. [↑](#footnote-ref-72)
73. PINOTTI 2007: 279. [↑](#footnote-ref-73)
74. *Dell’arte rappresentativa…*, p. 163; TESSARI 1981: 80. [↑](#footnote-ref-74)
75. Cit. in DE SIMONE 1876: 68. [↑](#footnote-ref-75)
76. Archivio Sonoro Musiche di Tradizione della Puglia, Bari, Cittadella della Cultura, Fondo Montinaro, n. 14 (<http://www.aporie.it/puglia/archivio-sonoro-della-puglia/fondo-montinaro/canti-satirici-e-damore/14-ci-hai-ntunietta-mea-ca-mara-stai.html>). [↑](#footnote-ref-76)
77. Uccio Aloisi cantava: «E lu vecchiu la nchianata [la salita] nu la facia / ziccate a me Ninella mia» (Cd “*Uccio Aloisi. Il canto della terra*”). [↑](#footnote-ref-77)
78. L’ultimo verso della strofa è «pijate nu carusu paru tou», cioè della tua età. [↑](#footnote-ref-78)
79. MALECORE 1967: 343. [↑](#footnote-ref-79)
80. «Quessa è la passione e ca ci l’ha ’ddiscità’ [svegliare] / e addo’ lu gira gira ué di lu casone / addà la vicchiaredda ca ci vole av’ a spuca’ [sfogare]» (Cd “La pizzica nascosta”). [↑](#footnote-ref-80)
81. Altrettanto erano in grado di fare anche i tarantati maschi più anziani, e perfino decrepiti. Epifanio Ferdinando nel capitolo II del *Centum Historiae* riferisce di «un vecchio di novantaquattro anni che non si poteva muovere senza bastoni, e per di più era impotente; morso dalla tarantola, appena udita la musica cominciò a saltare e a ballare come una capra selvatica» (in ARCUTI 2002: 52 s.). [↑](#footnote-ref-81)
82. MAJORANO 1989: 156. [↑](#footnote-ref-82)
83. [↑](#footnote-ref-83)
84. [↑](#footnote-ref-84)
85. V. *infra*, par. 5.4. [↑](#footnote-ref-85)
86. *Domenica matina* (nella stesura usata dal Canzoniere Grecanico Salentino in “Pizzica pizzica” e “Serenata – canti di Puglia”). [↑](#footnote-ref-86)
87. CIAVOLELLA 1976: 31. [↑](#footnote-ref-87)
88. CIAVOLELLA 1976: 97-130. [↑](#footnote-ref-88)
89. DE BENEDETTO 1939: 58, 181. [↑](#footnote-ref-89)
90. Cfr. ad. es. un canto di Palena (Abruzzo): «Nel ventre di mia madre io incominciai / A non aver fortuna in vita mia; / […] / Chella fascia addò’ fu’ arrimbasciata [fasciata] / Jeva tessuta di malinconia»: (CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: 248). [↑](#footnote-ref-90)
91. CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: 326. In un canto calabrese raccolto a Sant’Eufemia, in Aspromonte, la melanconia può colpire perfino la sposa novella, e va prevenuta con la musica: «O sonaturi, chi vi la levati, / Datinci jocu e spassu pe’ la via; / Undi viditi friscu, arripostai, / No’ mi si pigghia di malinconia» (CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 42). [↑](#footnote-ref-91)
92. Canto raccolto a Cavallino (CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: 146). [↑](#footnote-ref-92)
93. CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: 166. Variante di Sessa (Caserta): «Tu malatella che ’mmalata stai, / Pure la sacciu la toja malatia! / Chesta non è freve né quartana; / Chesta è ’nu pocu de maninconia [*sic*]» (CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: 166). Il senso della variante sessana è comunque minimizzante: il testo prosegue invitando la “malatella” a prendersi uno sciroppo, o a lagnarsi di meno. [↑](#footnote-ref-93)
94. CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: 325. [↑](#footnote-ref-94)
95. V. *infra*, par. 4.3. [↑](#footnote-ref-95)
96. MALECORE 1967: 273. [↑](#footnote-ref-96)
97. CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: 325. [↑](#footnote-ref-97)
98. MALECORE 1967: 273 n. 80. [↑](#footnote-ref-98)
99. La si può ascoltare ad esempio interpretata dagli “Ucci” in una versione registrata nel febbraio 1978 a Cutrofiano e pubblicata col titolo di *Mara l’acqua* nel Cd “Musiche e canti popolari del Salento”, vol. 2. [↑](#footnote-ref-99)
100. CALAME 1992: 9 s. Calame osserva anche che nella poesia arcaica è talvolta detta amara anche la morte che consegue a un’azione di penetrazione, come quella delle frecce (*ib.*) [↑](#footnote-ref-100)
101. [↑](#footnote-ref-101)
102. DE RAHO 1908: 53. [↑](#footnote-ref-102)
103. Come suggerivano, ad esempio, Marsilio Ficinio e André de Laurens (cfr. STAROBINSHI 1960: 57, 101). [↑](#footnote-ref-103)
104. V. *infra*, cap. 6 (assente in questa versione *in progress*). [↑](#footnote-ref-104)
105. CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: 320. La variante leccese teneva immutato il primo verso e proseguiva così: «Pe’ civilezza cu lu tieni’ mmanu: / ’Nu carrofalu russu o veru brunu, / Cu lu ’ndori, cor mmiu, quandu stai ’maru» (*ib.*). [↑](#footnote-ref-105)
106. Cit. in KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964: 102. Hugo stempera l’affermazione considerando anche i possibili esiti positivi: «però si può anche parlare di un diverso tipo di afflizione, quando lo spirito è tormentato dal desiderio di essere unito al Signore» (cit. *ib*.). [↑](#footnote-ref-106)
107. Cit. in KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964: 75. [↑](#footnote-ref-107)
108. CHIRIATTI 1995: 64 s. [↑](#footnote-ref-108)
109. Trad. in MINA 2000: 85-7. [↑](#footnote-ref-109)
110. Il trattato, composto a metà del Quattrocento, fu pubblicato a Firenze nel 1485; ed. it. *L’architettura*, Il Polifilo, Milano, 1966, vol. I, p. 43. [↑](#footnote-ref-110)
111. TURCHINI 1987: 106. [↑](#footnote-ref-111)
112. *Libreto delo excellentissimo physico maistro Michele Sauonarola de tutte le cose che se manzano comunamente e piu che comune, e di quelle se beuono per Italia, e da sei cose non naturale, et le regule per conseruare la sanita delli corpi humani con dubijnotabilissimi. Nuouamente stampato*. In Venetia: per Simone de Luere, 1508. [↑](#footnote-ref-112)
113. MARANINI 2007: 187. [↑](#footnote-ref-113)
114. Padova, 1549 (rist. anast. Forni, Bologna, 1969, p. 27; cit. in MINA 2000: 16). [↑](#footnote-ref-114)
115. Cit. in DE MASI 1874: 18. [↑](#footnote-ref-115)
116. *Centum Historiae*: 52. [↑](#footnote-ref-116)
117. [↑](#footnote-ref-117)
118. GENTILCORE 2001: 145. [↑](#footnote-ref-118)
119. *De anatome, morsu & effectibus Tarantulae*: 61 s. [↑](#footnote-ref-119)
120. DE RENZI 1832: 31. [↑](#footnote-ref-120)
121. Riferito da CHIAIA 1887-1888: **xx**. [↑](#footnote-ref-121)
122. *De anatome, morsu & effectibus Tarantulae*: 61 s. [↑](#footnote-ref-122)
123. *Centum Historiae*: 51. [↑](#footnote-ref-123)
124. DE RAHO 1908: 12. [↑](#footnote-ref-124)
125. DE RAHO 1908: 31. [↑](#footnote-ref-125)
126. DE MARTINO 1961: 169. [↑](#footnote-ref-126)
127. SALVATORE 2000: 38-42 e *passim*. Peraltro, le situazioni personali dei tarantati all’epoca del “morso” si presentano, anche nei casi rilevati sul campo dall’indagine demartiniana, assai eterogenee, non sempre riducibili a una frustrazione erotica o amorosa, e nemmeno sempre a disagi o drammi personali o familiari. Se Pantalea di Giuggianello viene “pizzicata” quindici giorni dopo un evento traumatico, la morte del padre, a Matilde di Cutrofiano il fatto accade mentre era inginocchiata a pregare, dunque in una situazione di normale devozione religiosa (DE MARTINO 1961: 88 s.). Giovanna di Nardò, morsa a quattordici anni, rimane tarantata anche quando i suoi desideri amorosi si realizzano: appena un anno dopo il morso, infatti, ella «fuggì con un giovane, con cui poi si sposò», ma «le crisi stagionali e il ballo si ripetettero anche dopo sposata» (DE MARTINO 1961: 97). [↑](#footnote-ref-127)
128. Per il tarantismo come fenomeno di possessione regolato dalla musica cfr. ROUGET 1980: 219-228. [↑](#footnote-ref-128)
129. CHIRIATTI/DURANTE 1990: 139 s. Questi distici provengono da *La rondinella*, che può essere cantata su almeno quattro melodie diverse (inclusa quella di *Pizzicarella*, per la quale v. *infra*, par. 5.6). [↑](#footnote-ref-129)
130. LOVARINI 1897; ma il canto era desunto dalla raccolta di De Lorenzo/Tursi/Cassano del 1893-94, *Il ballo della tarantola*, cit. in BASILE 2000: 174; e un canto molto simile era già stato raccolto a Lecce e ad Arnesano già una ventina d’anni prima (CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: 166 s.). [↑](#footnote-ref-130)
131. «A malatèdda mia a malatedda / no yè de morte la to’ malatia. / Bedda, no’ yè terzana e no’ quartana / solo nu rame de malancunia. / Viene a statt’ cu’ mme ’na settemana, / te la fazze passa’ ’sta malatia. / Quann’ [se allora] la malatia no’ t’ha passata / tu rininella piggyala cu’ mmia / suzete eò ’ussigniria» (cit. in BASILE 2000: 138 n. 42). [↑](#footnote-ref-131)
132. Un’esecuzione si trova nel repertorio di Arakne Mediterranea sotto il titolo di *Auelì*. V. *infra*, par. 5.4. “Lu Paulinu” è anche un personaggio tradizionale del Carnevale nella Grecìa Salentina. [↑](#footnote-ref-132)
133. Si consultino, in proposito, le notizie sullo stato civile delle tarantate contenute nel diario di Luigi Stifani (STIFANI 2000: *passim*) nonché in *La terra del rimorso*. [↑](#footnote-ref-133)
134. *Centum Historiae*, p. 51. [↑](#footnote-ref-134)
135. *Centum Historiae*, p. 64. [↑](#footnote-ref-135)
136. BERKELEY 1717: 95. [↑](#footnote-ref-136)
137. Trascrizione completa in MINA 2002: 18. [↑](#footnote-ref-137)
138. *Lettres sur l’Italie*, vol. III, Parigi, 1819,86-91. [↑](#footnote-ref-138)
139. CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 146. [↑](#footnote-ref-139)
140. FARAHAT 1990: 125 n. 20. [↑](#footnote-ref-140)
141. [↑](#footnote-ref-141)
142. Cfr. CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: 79; CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 32 s., 85, 135. Si veda il già citato canto tarantino che contiene i versi «l’amore jé fatte de chiante e de suspire / tu suspire va a lu bbéne mie amate» (*supra*, par. 1.1). [↑](#footnote-ref-142)
143. Cfr. CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 21, 26, 30 ss. [↑](#footnote-ref-143)
144. Un altro tema diffuso nella lirica meridionale è la minaccia di far sospirare d’amore la persona amata. A Bagnoli Irpino si cantava: «’Rinto a lo lietto ti fazzo votare, / Ti fazzo consumare in sospiri», e a Napoli: «E de sospiri te farrò languire, / Tutta la stanza te faccio girare» (CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: 196 s.); ma di questa “minaccia di far sospirare” non v’è traccia in Terra d’Otranto. [↑](#footnote-ref-144)
145. CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 31. [↑](#footnote-ref-145)
146. *Centum Historiae*,cap. I, p. 39. [↑](#footnote-ref-146)
147. *Dialogo delle tarantole*: 4. [↑](#footnote-ref-147)
148. BAGLIVI 1695:58 **s.** [↑](#footnote-ref-148)
149. BAGLIVI 1695: **70 s.**., 74. [↑](#footnote-ref-149)
150. DE RENZI 1832: 34. [↑](#footnote-ref-150)
151. BAGLIVI 1695: 73 s. [↑](#footnote-ref-151)
152. *De Phalangio Apulo*, Napoli, 1706, cit. in DE MARTINO 1961: 140, 159 ss. [↑](#footnote-ref-152)
153. *Lezioni accademiche della Tarantola o vero Falangio di Puglia*, 1742: 4 s.. [↑](#footnote-ref-153)
154. cit. in DE MARTINO 1961: 59 s. [↑](#footnote-ref-154)
155. *De Tarantulae anatome et morsu*, Lecce, 1741, 195. [↑](#footnote-ref-155)
156. *De Tarantulae anatome et morsu*: 133 s. [↑](#footnote-ref-156)
157. Cit. in ANNIBALDIS 2004: 78-82. [↑](#footnote-ref-157)
158. *Delizie tarantine*: 487 s. [↑](#footnote-ref-158)
159. DE MASI 1874: 25. [↑](#footnote-ref-159)
160. DE SIMONE 1876: 64. Sospiravano anche i tarantati spagnoli (Noël Antoine Pluche, *Espectáculo de la Naturaleza o Conversaciones acerca de las particularidades de la historia natura*, Madrid, 1754-55, cit. in SCHNEIDER 1948: 45; cfr. anche Xavier Cid). [↑](#footnote-ref-160)
161. Canto raccolto ad Airola: CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: 105. [↑](#footnote-ref-161)
162. CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: 105 s.; ne esiste una variante, praticamente identica, raccolta ad Airola. [↑](#footnote-ref-162)
163. Nei canti del Salento il “mozzicu” sul muso viene equiparato al bacio: v. *infra*, par. 5.1. Perfino in una ninna nanna la mamma promette al bambino o alla bambina di “mordere” il suo viso (*Nazzu nazzu nazzu*, registrata da Montinaro a Scorrano nel maggio 1978). Tutt’altra cosa è il “pizzico”. [↑](#footnote-ref-163)
164. *I colori del tarantolismo*, «Corriere del Giorno», 25 luglio 1976, p. 3. [↑](#footnote-ref-164)
165. Il canto era nel repertorio di alcune delle massime cantatrici salentine, come la Simpatichina e Lucia De Pascalis. [↑](#footnote-ref-165)
166. CHIRIATTI/DURANTE 1990: 140. [↑](#footnote-ref-166)
167. In un’altra versione del brano, della Simpatichina (Cd “Malachianta”, registrata contestualmente al materiale di “Musiche e canti popolari del Salento” vol. 1, e parzialmente coincidente con la stesura in CHIRIATTI/DURANTE 1990: 27), l’espressione usata da Zio Tore, e l’abuso perpetrato, appaiono attenuati dall’avverbio “solo” («sulu»). La metafora resta comunque trasparente: qui “pizzicare” ha un palese significato di contatto erotico, anche se con gradazioni e intenzioni diversificate. [↑](#footnote-ref-167)
168. 6 giugno 1960, racc. Carpitella 53, br. 2. Nel 1998 Stifani “racconta” ed esegue il brano in una versione diversa: la registrazione è raccolta nel Cd allegato al suo diario autografo pubblicato col titolo di *Io al santo ci credo* (STIFANI 2000).Nella variante raccolta a Nardò, sempre presso Stifani, da Daniele Durante (e da lui reinterpretata col Canzoniere Grecanico Salentino nel Cd “Pizzica pizzica”), la voce verbale «curi» si alterna all’equivalente «fuci»: e in questa forma il distico si trova citato in varie versioni di pizziche. A volte il verso «Fuci mamma fuci tata» si trova combinato in distico con «la tarantola ’vvelenata» o «la taranta l’ha pizzicata» (cfr. Arakne Mediterranea, “The Legend of the Italian Tarantella”, *Tarantella*, tr. 2). [↑](#footnote-ref-168)
169. Per la stesura completa della ronda v. *supra*, par. 1.4. [↑](#footnote-ref-169)
170. Cfr. DE MARTINO 1961: 230. [↑](#footnote-ref-170)
171. Nel suo trattato *De venenis*, Sante Ardoini – che conosceva al-Razi - descriveva la tarantola considerandola affine al ragno e assimilandola sia al falangio greco che alla *rutayla’* (latinizzata in *rutela*). Le attribuiva però la morfologia dello scorpione (cfr. il passo in MINA 2000: 85). [↑](#footnote-ref-171)
172. Ma il Problema 30 fu considerato autentico, cioè scritto dallo stesso Aristotele, da eminenti lettori antichi: così ritenevano, l’uno indipendentemente dall’altro, Cicerone e Plutarco. Di certo contiene concezioni tipicamente aristoteliche (KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964: 31 s.). [↑](#footnote-ref-172)
173. Cfr. CIAVOLELLA 1976: 53, 61, 84 n. 3. [↑](#footnote-ref-173)
174. STAROBINSKI 1960: 55. [↑](#footnote-ref-174)
175. *Centum Historiae seu Observationes et Casus medici* (Venezia, 1621), cap. II, p. 50. [↑](#footnote-ref-175)
176. BAGLIVI 1695: 58. [↑](#footnote-ref-176)
177. PIGONATI 1799: 309. [↑](#footnote-ref-177)
178. V. *supra*, par. 2.3. [↑](#footnote-ref-178)
179. Vincenzo Stefanelli, *Memorie storiche della città di Troja (Capitanata)*, Perrotti, Napoli, 1879, p. 249, cit. in DE SIMONE 1876: 65 n. 13. [↑](#footnote-ref-179)
180. [↑](#footnote-ref-180)
181. [↑](#footnote-ref-181)
182. HOPFNER 1938: 270 s. Marcello Empirico, di Bordeaux (IV**/**V secolo d.C.), fu medico dell’imperatore Teodosio, e autore del *De Medicamentis empiricis physicis ac rationalibus*; l’*Epitome* di Paolo di Egina (fine VII d.C.) rimase un testo di riferimento basilare fino alla fine dell’impero d’Oriente. [↑](#footnote-ref-182)
183. BROWN 1981: 157. [↑](#footnote-ref-183)
184. È Diego Carpitella carpitelli a ricordarci che la versione riferita da Kircher si trova con entrambi i termini anche con «'unnella» [↑](#footnote-ref-184)
185. Di area tarantina (cfr. LA SORSA 1925: **xx**). [↑](#footnote-ref-185)
186. LA SORSA 1925: **xx**; MALECORE 1977: 287. [↑](#footnote-ref-186)
187. Villa Castelli, Cd “La pizzica nascosta”. [↑](#footnote-ref-187)
188. Nel canto raccolto dall'équipe di De Martino nella cappella di Galatina nel 1959. [↑](#footnote-ref-188)
189. PANICO 1983: 128. [↑](#footnote-ref-189)
190. GIRASOLI 1995: 113. [↑](#footnote-ref-190)
191. GIRASOLI 1995: 113. [↑](#footnote-ref-191)
192. In un distico di diversa costruzione: «e ca te pizzicau intra lu piettu / de tantu beddha mia ca scisti all’ortu», con sviluppo narrativo di tipo amoroso (*ibidem*). [↑](#footnote-ref-192)
193. De Martino dedica un paio di pagine alla questione della localizzazione del morso, citando anche un canto antifonale calabrese raccolto nei primi docenni del Novecento, che indica la localizzazione al piede, e poi Kircher, e poi ancora quello che lo studioso definisce «un esorcismo tarantino»la cui trascrizione risale al 1931: «T’ha muzzicato sopra la mano / e la minammo luntano luntanu». Ma ciò torna utile ad affermare che l’«orizzonte simbolico del tarantismo […] prevede anche immagini e comportamenti risolutivi, in quanto il piede è “armato” di danza”, la mano è “armata” di spada»: spiegazione meramente metaforica, la prima, e limitata a testimonianze raccolte tra il Cinque e il Settecento la seconda. Tuttavia ciò serve allo studioso per concluderne che «il rito nel suo complesso è immagine risolutiva drammaticamente acquistata e vissuta in un ritmo coreutico-musicale calpestante e combattente» (DE MARTINO 1961: 143). De Martino non si sofferma minimamente sulle implicazioni genitali ed erotiche della maggior parte delle localizzazioni contenute nei canti tradizionali. Stranamente anche Angelo Turchini, che pure considera alcuni di questi canti e versi (TURCHINI 1987: 107-111) in chiave storico-culturale, si disinteressa alle loro implicazioni erotiche. [↑](#footnote-ref-193)
194. DI LECCE 1994: 237 s. Per altre simili, con le parole “pantaloni” o “mutandoni”, v. *infra*, par. 5.7. [↑](#footnote-ref-194)
195. Nel citato canto raccolto nella cappella galatinese nel 1959. [↑](#footnote-ref-195)
196. Quest’ultima designazione veniva stigmatizzata da Uccio Aloisi (ALOISI 2004: 69 ss.). V. *infra*, par. 5.5. [↑](#footnote-ref-196)
197. MAJORANO 1976: 3. [↑](#footnote-ref-197)
198. GRECO 1912: **113-119**. [↑](#footnote-ref-198)
199. LA SORSA 1925: 388. [↑](#footnote-ref-199)
200. Francesco Novati, *Antichi scongiuri*, in *Miscellanea Ceriani...*, Milano, 1910, rist. Hoepli, Milano, 1970, cit. in TURCHINI 1987: 123. [↑](#footnote-ref-200)
201. Turchini fa riferimento a una variante dei versi succitati, che reciterebbe: «*suona* a’du pezzecàu ci sia ’ccisa» (TURCHINI 1987: 114 n. 67). La citazione è pasticciata, riferendosi a un passo della raccolta di canti di Irene Malecore che però non corrisponde. D’altronde Turchini non mette in relazione questa ipotetica variante con lo scongiuro che egli stesso cita (v. nota precedente). [↑](#footnote-ref-201)
202. Nella *Pizzica pizzica di Martano*, eseguita da Giovanni Chiriatti al mandolino e Antonio Cira alla chitarra (Cd “Ethnica 23”), il distico viene eseguito ben tre volte. [↑](#footnote-ref-202)
203. DE RAHO 1908: 34. [↑](#footnote-ref-203)
204. BAGLIVI 1695: 54. [↑](#footnote-ref-204)
205. MINA 2000: 42. [↑](#footnote-ref-205)
206. KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964: 44. [↑](#footnote-ref-206)
207. Cit. in MINA 2000: 44. [↑](#footnote-ref-207)
208. *De locis affectis*, pp. 568; cfr. STAROBINSKI 1960: 41. [↑](#footnote-ref-208)
209. *Centum Historiae*:254. [↑](#footnote-ref-209)
210. *Centum Historiae*: 258. [↑](#footnote-ref-210)
211. *Centum Historiae*: 260. [↑](#footnote-ref-211)
212. BAGLIVI 1695: 65. [↑](#footnote-ref-212)
213. DE MASI 1874: 26. [↑](#footnote-ref-213)
214. STIFANI 2000: 85. [↑](#footnote-ref-214)
215. Le testimonianze in CHIRIATTI 1995: 58, 61. Quella che probabilmente è l’ultima tarantata, la “Cristina” studiata da Chiratti, quando fu morsa nel 1975 si sentì le gambe tranciate come per un colpo di falce, e poi «tutta spezzata» (CHIRIATTI 1995: 80, 84). [↑](#footnote-ref-215)
216. Già Esiodo stabiliva col termine *lusiméles* la concezione del danno fisico e psichico causato da Eros, sottolineandone l’effetto sul corpo e assieme sulla ragione: «poi Eros, il più bello fra gli immortali, / che rompe [scioglie] le membra, e di tutti gli dèi e di tutti gli uomini / doma nel petto il cuore e il saggio consiglio» (*Teogonia*,120-22: tr. G. Arrighetti). Oltre a Saffo, altri lirici insisteranno più volte su tale attributo, riferendolo direttamente al desiderio amoroso: «desiderio che scioglie/spezza le membra» (Alcmane, fr. 3, 61 P. = fr. 26, 61 Calame); «ma una brama d’amore che scioglie/spezza le membra, amico mio, mi possiede» (Archiloco fr. 196 W.). [↑](#footnote-ref-216)
217. Cfr. il canto popolare calcidese **(**fr. 873, 3 P.) citato da Plutarco (*Erotico*, 17, 3, 367-68 Hulo): «O Fanciulli (dice un canto calcidese), quanti avete in sorte le Grazie e i padri nobili, non rifiutate che le vostre giovinezze si uniscano ai valorosi: infatti anche Eros, che scioglie le membra, fiorisce insieme al valore nelle città dei Calcidesi». [↑](#footnote-ref-217)
218. Si introduce, nel Problema 30, un dualismo sintomatico che verrà riscontrato anche tra i morsicati dalla tarantola, e che sarà esaurientemente classificato, all’inizio del XVII secolo, da Epifanio Ferdinando. L’idea è autenticamente aristotelica. Quando Aristotele analizza i sogni divinatori, sottolinea che in generale i sogni sono prodotti dai demoni, ma in particolare i melanconici «vedono visioni di ogni sorta» (*De divinatione per somnum*, 463b, 15-17). Cicerone l’avrebbe negato: «Aristotele riteneva che anche i veri e propri ammalati di pazzia furiosa e i cosiddetti atrabiliari avessero nelle loro anime qualcosa di profetico e divinatorio. Ma io non direi che questa qualità vada attribuita ai biliosi e ai frenetici: la divinazione è dote di anime integre, non di corpi ammalati» (*De divinatione*, 38, 81). [↑](#footnote-ref-218)
219. KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964: 44. [↑](#footnote-ref-219)
220. *Corpus medicorum Graecorum*, IX, 1, p. 156, 20, cit. in KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964: 51: «Quidam vero et videntur a quibusdam maioribus respici virtutibus et predicere futura quemadmodum divinantes, quos et entheatiscos proprie appellant» (si noti l’incertezza nella grafia della parola). [↑](#footnote-ref-220)
221. Per Avicenna la questione semplicemente non era di interesse medico, per cui i medici non dovevano tenerne conto. Nel *Liber canonis* (III, 1, 4, cap. 18, fol. 204v) affermava: «Et quibusdam medicorum visum est, quod melancholia contigat a demonio» (cit. in KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964: 88). [↑](#footnote-ref-221)
222. *Ibidem*. [↑](#footnote-ref-222)
223. KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964: 88 n. 17. [↑](#footnote-ref-223)
224. Si tratta proprio di quella “melanconia calda” che De Marra adottava come principio di identificazione del tarantismo con tale malattia, riprendendola dalla tradizione aristotelica, ma rigettandone ogni componente soprannaturale o magica. [↑](#footnote-ref-224)
225. *Practica maior*, tratt. VI, cap. I, rubr. 11, fol. 67r. [↑](#footnote-ref-225)
226. BRANN 2002: 18. [↑](#footnote-ref-226)
227. [↑](#footnote-ref-227)
228. Al di fuori della magia naturale, restò diffusa anche nell’età moderna l’idea che i melanconici fossero in grado di evocare i demoni, giacché «nell’organismo privato dell’equilibrio, l’abbondanza del *melancholicus humor obscurus & tenebrosus* finisce per favorire l’insediamento di immaginazioni alterate, come le suggestioni demoniche e varie illusioni *exoticae* quali la xenoglossia e le doti profetiche» (MINA 2001: 17). Nella *Musurgia universalis* (1650), dove abbracciò la concezione melanconica del tarantismo (dopo aver tratta nel *Magnes* delle relazioni magnetiche stabilite tra il ragno, il morsicato e la terapia musicale), Athanasius Kircher sottolineava il potere della musica di influenzare, se non di guarire, le malattie derivanti dall’eccesso biliare (sia della bile gialla che dell’atrabile), in virtù dello stesso potere che consente anche di invocare i demoni (STAROBINSKI 1960: 103). [↑](#footnote-ref-228)
229. Cit. in STAROBINSKI 1960: 51. [↑](#footnote-ref-229)
230. *De Phalangio Apulo*, Napoli, 1706, cit. in DE MARTINO 1961: 171. [↑](#footnote-ref-230)
231. Vincenzo Bruno, *Dialogo delle Tarantole*…, 18-19, dà conto del dialogo allucinatorio dei tarantati con la tarantola «lor signora» (chiamata «signora Caterina» o «signora Favostina») a cui essi obbediscono, assumendo identità, pose e vesti (abiti di particolare colore, ma anche anelli, ventagli…) da essa ordinati. Questa convinzione delle tarantate venne rilevata anche da Ernesto de Martino: cfr. DE MARTINO 1961: 89, 194. [↑](#footnote-ref-231)
232. Chiamava con questi nomi le tarante (che riteneva l’avessero morsa) la tarantata Matilde di Cutrofiano studiata da de Martino (DE MARTINO 1961: 89). [↑](#footnote-ref-232)
233. Quest’ultimo nome proprio della taranta è presente in un canto rilevato nell’Ottocento da Giuseppe De Simone, e che abbiamo già citato (cfr. *supra*, par. 1.4). [↑](#footnote-ref-233)
234. [↑](#footnote-ref-234)
235. Per questo e altri *paraphernalia* nel rito tarantistico cfr. SALVATORE 2000: 44 e *passim*. [↑](#footnote-ref-235)
236. BAGLIVI 1695: 73 s.; Domenico Sangineto, *Del Signor D. Domenico Sangineto* *al Sig. Antonio Bulifon intorno agli effetti della Tarantola*,in *Lettere memorabili istoriche politiche ed erudite*, raccolta seconda, Napoli, 1693 (in ANNIBALDIS 2004: 78-82). [↑](#footnote-ref-236)
237. [↑](#footnote-ref-237)
238. PARKER 1983: 213. [↑](#footnote-ref-238)
239. PARKER 1983: 239. [↑](#footnote-ref-239)
240. SCARBOROUGH 1991: 151. [↑](#footnote-ref-240)
241. Galeno chiama alcuni farmaci «rimedi divini» o «cose sacre»: così facendo egli «dice né più né meno che questa particolare sostanza agisce in maniera simile agli dèi», e, «citando Asclepiade, scrive apertamente [7, 6] che certe medicine hanno la "proprietà (*dúnamis*) di Asclepio"» (SCARBOROUGH 1991: 151 e 170 n. 147). In generale, «il sapere medicinale di Galeno è un gigantesco *pot-pourri* di erbe, prodotti animali, fonti scritte citate letteralmente e fatti semileggendari e pseudofolklorici» (SCARBOROUGH 1991: 154). [↑](#footnote-ref-241)
242. KIECKHEFER 1989: 32. Ritroviamo qui la medesima dicotomia assiale destra/sinistra che abbiamo riscontrato nella cura contro i morsi dello stellione in Marcello Empirico, e che è un tipico segnale di approccio magico-religioso che perdura nell’età bizantina, e anche nei secoli successivi. Medici illustri come Giovanni di Mirfeld (XIV/XV secolo) potevano formulare, assieme alle prognosi, dei veri e propri pronostici come l’onomanzia, una divinazione mediante calcoli basati sui nomi (ad esempio addizionando le lettere che compongono i nomi del paziente, del messaggero che chiama il medico e del giorno in cui ciò accade, per sapere se il paziente guarirà o meno) (KIECKHEFER 1989: 112). [↑](#footnote-ref-242)
243. ANGELINO/SALVANESCHI 1981: 36. [↑](#footnote-ref-243)
244. STAROBINSKI 1960: 24. [↑](#footnote-ref-244)
245. Cit. in STAROBINSKI 1960: 27. [↑](#footnote-ref-245)
246. STAROBINSKI 1960: 25. [↑](#footnote-ref-246)
247. [↑](#footnote-ref-247)
248. Alcuni esempi: la concezione demonica delle malattia, che viene personificata, negli *Erga* esiodei e – attraverso una probabile mediazione pitagorica – in Empedocle (LANATA 1967: 29 s., 34 s.); il passo dell’*Inno omerico a Demetra* in cui la dea invita Metaneira, propostasi come accuditrice del suo figlioletto, a stare attenta alla *epeglusín* (assalto di misteriose forze maligne, le convulsioni mandate da dèi e demoni ostili, secondo Delatte); la notizia di Alessandro Poliistore (che si giudica rifletta convinzioni pitagoriche anteriori al VI secolo a.C.) sul fatto che l’aria sia piena di “anime” considerate come demoni e *heroes* (le anime dei grandi defunti), che mandano le malattie (oltre a sogni e segni) e a cui si indirizzano cerimonie catartiche e apotropaiche. Da notare che anche i guaritori popolari descritti nella *Malattia sacra* parlavano di una causa divina e demonica e ne spiegavano gli accessi notturni come «attacchi di Ecate e assalti degli eroi» (LANATA 1967: 32 s.). [↑](#footnote-ref-248)
249. LANATA 1967: 33 s. [↑](#footnote-ref-249)
250. Cfr. Aristofane, *Pluto*, 500 s.: «la condizione attuale della vita umana, chi non la considererebbe follia [*manìan*] o piuttosto opera di un demone maligno [*kakodaimonìan*]?». Anche il semplice *Kakodaimonâs*, usato in Aristofane come esclamazione o insulto (nella fattispecie per negare un’accusa di rapina), può essere tradotto «sei matto» (*Pluto*, 372). [↑](#footnote-ref-250)
251. [↑](#footnote-ref-251)
252. Nella *Teogonia* esiodea essa è figlia della Notte, che la generò dal sangue di Urano senza connubio, «assieme ad altri esseri temibili come il Destino, la Chera, la Morte, le Parche e altre personificazioni della sofferenza o della punizione che affliggono il genere umano» (M.S. Mirto, note a Euripide, *Eracle*, ed. BUR: 204 n. 103; cfr. Esiodo, *Teogonia*, 211 ss.). [↑](#footnote-ref-252)
253. «Su dai piedi fino al capo lo spasimo s’insinua: punta di lingua, un dardo di scorpione» (tr. M. Untersteiner). [↑](#footnote-ref-253)
254. Cfr. DE MARTINO 1969: 202 s., 207, 214 ss. [↑](#footnote-ref-254)
255. DURUP 1983: 150. [↑](#footnote-ref-255)
256. Il passo è segnalato da WINKLER 1991: 238 n. 47. [↑](#footnote-ref-256)
257. Analoga figura troviamo in un tormentato idillio d’amore e magia raccontato da Eunapio (vissuto tra V e IV secolo a.C.) nella sua *Vita dei filosofi*. Di Sosipatra, telepatica e presciente (come gli iatrosofisti del IV secolo d.C.), s’innamora Philometor, che è anche suo parente. Conquistato dalla bellezza di lei e dai suoi discorsi, e soffrendo violentemente, egli prova a irretirla con potenti incantesimi. Ma anche Sosipatra è vittima del mal d’amore, e se ne lamenta con un confidente: «quando Philometor è qui, egli è solo Philometor […]; ma quando lo vedo andarsene, dentro di me il mio cuore è punto e si contorce per la sua partenza» (cfr. WINKLER 1991: 223). [↑](#footnote-ref-257)
258. Il passo tra l’altro conferma che in Platone – come già, occasionalmente, nei tragici del secolo precedente – le parole *oîstros* e *kéntron* sono ormai usate come sinonimo, visto che nello sviluppo del discorso del *Fedro*, quando l’anima irrorata dal flusso di amore «cessa di avere punture e travagli», è *kéntron* il termine usato (251e). Anche nel contesto erotico *oîstros* può essere sostituito da *kéntron*: nelle *Trachinie* di Sofocle troviamo al v. 480 *kèntra*, ancora riferito al male di Eracle; cfr. Euripide, *Ippolito*, 39, dove abbiamo invece l’espressione *kéntrois èrotos* riferita al silenzioso ma violento amore di Fedra. [↑](#footnote-ref-258)
259. Nell’epigramma tardo-antico, Afrodite rientrerà in gioco al posto di Eros solo come variazione sul tema: è armata d’arco e ferisce d’amore in un epigramma attribuibile ad Archia (*Antologia Palatina*, 5, 98); è la mandante dell’*oîstros* amoroso in Paolo Silenziario (*Antologia Palatina*, 5, 234, 2). [↑](#footnote-ref-259)
260. Il verbo esprime un'incessante agitazione, che in Omero, ad esempio, si riferisce a quella provocata dal tafano alle vacche. L’*oîstros* come assillo, estro, compare in *Odissea*, 22, 300: i Proci «fuggivano qua e là per la sala, come vacche di mandra, che il rapido estro assale e le agita al tempo di primavera, quando i giorni son lunghi» (*Odissea*, 22, 299 s.). [↑](#footnote-ref-260)
261. Tale accenno viene introdotto come semplice termine di paragone, per farsi beffe di una scuola filosofica concorrente, quella eraclitea. Esaminando la dottrina degli eraclitei e in generale dei filosofi che sostengono che “tutto è in movimento”, Teodoto rivolge un commento a Socrate: «ragionare di queste dottrine [...] è cosa più difficile che ragionar con persone che siano state morse dal falangio», e che dunque «sono in continuo moto» (*Teeteto*,179e). Con i teorici del moto universale non si può ragionare, perché essi stessi in continuo movimento, e dunque sfuggenti. [↑](#footnote-ref-261)
262. Nell’Accademia platonica era comunque ben nota la terapia musicale dei morsi velenosi, come quello della vipera (cfr. Teofrasto in Aulo Gellio, *Notti attiche*, 4, 13). E in vari passi dei suoi dialoghi Platone mostra di conoscere l’esistenza di incantesimi per il morso del serpente (*Eutidemo*, 290a; *Repubblica*, 358b). [↑](#footnote-ref-262)
263. Quel che è sfuggito a de Martino è proprio questo: benché la *mania* frenetica sia anche il modo di espressione mistica delle menadi, tutte le fonti antiche fin qui considerate, e da lui ignorate, connettono in un’unica sfera simbolica e sintomatica la *melancholia* provocata dal mal d’amore alle punture e ai morsi che sono anche alla base dell’immaginario del tarantismo. [↑](#footnote-ref-263)
264. DURUP 1983: 149. [↑](#footnote-ref-264)
265. DURUP 1983: 291 n. 18. [↑](#footnote-ref-265)
266. Emblematico il termine composto *oistropléx*, “colpita, martellata dall’assillo, dall’aculeo, dall’estro”, che ricorre in tutti i tragici del V secolo a.C. Lo troviamo sia in Eschilo (*Prometeo incatenato*, 681) che in Sofocle (*Elettra*, 5) a proposito della corsa folle di Iò inseguita dal tafano, e il termine appare nel contesto dionisiaco in Euripide (*Baccanti*, 1229). [↑](#footnote-ref-266)
267. Saffo, frr. 159; 47; 130, 2 e 198 Voigt; cfr. sc. ad Apollonio Rodio, 3, 26b; FASCE 1983: 129, 287 n. 45. [↑](#footnote-ref-267)
268. La sua storicità è discussa (a lungo la si è identificata con Aspasia, concubina e poi moglie di Pericle), ma in genere i personaggi dei dialoghi platonici hanno riscontro nella realtà. Per Diotima, non essendo né buono né cattivo, Eros deve essere qualcosa di intermedio (*Simposio*,201d-202b), appunto un demone, definito “grande” per la sua peculiare potenza. [↑](#footnote-ref-268)
269. «Beati coloro che in savia temperanza condividono il talamo di Afrodite, coloro che la pace conseguono dagli estri rapinosi [*maniádon oístron*], allorché Eros chiomadoro duplice arco di piaceri tende, l’uno per destino lieto, l’altro a turbare il nostro esistere» (Euripide, *Ifigenia in Aulide*, 543-51). Si noti anche che i termini ruotanti attorno al significato di “dardo” sembrano condividere lo stesso etimo del nostro pungolo: *oistós*, *oísteuma*, freccia; *oisteúo*, scaglio frecce; la radice di tali termini designa anche le azioni di portare, colpire, sopportare. [↑](#footnote-ref-269)
270. Nella *Repubblica* (9, 577e)Platone riprende l'immagine dell’*oîstros* di Eros, e degli «appetiti» ad esso paragonabili, inclusi quelli relativi a un'altra bramosia, la sete di potere: qui l'intenzione del filosofo è di conferire all’*exemplum* una valenza politica, ma risalta comunque l’immagine di questo pungiglione che produce follia e furore (9, 573a-b). *Oîstros* e termini correlati in Platone ricorrono soprattutto per esprimere l’una o l’altra bramosia, e spesso paragonarle (cfr. anche *Fedro*, 251c; *Leggi*, 734; *Timeo*, 91; etc.). [↑](#footnote-ref-270)
271. La prima traduzione è di Ezio Savino, la seconda di Piero Pucci. [↑](#footnote-ref-271)
272. Qui il pungiglione (*oîstros*)è quello di Eros e di altri «appetiti» che si annidano nel cuore dell’«uomo tiranno», educato male dai genitori o corrotto da istigatori. Cfr. un concetto simile nel neoplatonico Proclo (*Inni*, 5, 14 s.), dove l’Afrodite licia viene supplicata di elevare alla suprema bellezza la sua anima «sfuggita al pungolo rovinoso della brama terrena». [↑](#footnote-ref-272)
273. Plauto ricorre più volte all’immagine di uno *stimulus* che punge il cuore: *Bacchidi*, 1159 («mi sento pungere il cuore», riferito al desiderio per una ragazza); *Casina*, 360 (analogamente: «sono il tuo pungiglione e punzecchio il tuo cuoricino»); *Cistellaria*, 206 s. («iactor [crucior] agitor stimulor, versor in amoris rota, miser exanimor»; *Truculentus*, 853 («ne ista stimulum longum habet, quae usque illinc cor pungit meum»); cfr. anche Accio, *Epigoni*, fr. 303 Ribbeck. [↑](#footnote-ref-273)
274. STIFANI 2000: 43. [↑](#footnote-ref-274)
275. Il passo è cit. in AGAMBEN 1977: 142 n. 3. [↑](#footnote-ref-275)
276. Nei primi due versi di questo stesso epigramma, Silenziario parla del "morso" di Eros paragonandolo a quello di un cane rabbioso: seguendo così un’alternativa figurale, nella rappresentazione del morso avvelenato dal furore, che abbiamo spesso riscontrato nell’immaginario greco. [↑](#footnote-ref-276)
277. Dante Alighieri, *Amor, da chel convien pur ch'io mi doglia*: «fatto ha d'orgoglio al petto schermo tale, / ch'ogni saetta lì spunta suo corso; / per che l'armato cor da nulla è morso» (vv. 73-75). [↑](#footnote-ref-277)
278. Panuccio dal Bagno, *Piggiore stimo che morso di capra*: «Piggiore stimo che morso di capra, / ov'Amor fier d'artiglio e dà di becco / […]». [↑](#footnote-ref-278)
279. PERI 1996: 25. [↑](#footnote-ref-279)
280. PERI 1996: 34. [↑](#footnote-ref-280)
281. CIAVOLELLA 1976: 61. Ecco l’originale latino: «Amor […] qui dicitur hereos, est vehemens et assidua cogitatio supra rem desideratam cum confidentia obtinendi delectabilem apprehensum ex ea» (cit. in CIAVOLELLA 1976: 70). [↑](#footnote-ref-281)
282. Il trattato «può essere considerato come la codificazione finale della dottrina della malattia d’amore» (CIAVOLELLA 1976: 68). Arnaldo è il primo a distinguere esplicitamente l’eziologia dell’*amor hereos* da quella melanconica: per lui infatti l’hereos non è *morbus* ma *accidens*. La visione medica trapela nella lirica: riferendosi all’amore Guido Cavalcanti scrive in *Donna me prega* (*Rime*, 27, 2)di «un accidente che sovente è fero» (PERI 1996: 32 s.). [↑](#footnote-ref-282)
283. AGAMBEN 1977: 21. [↑](#footnote-ref-283)
284. Si ricordi che «la libertà con cui l’*h* era aggiunta o sottratta nel latino volgare è un luogo comune» (LOWES 1914: 523). [↑](#footnote-ref-284)
285. RHODE 1890: I, 150 ss. [↑](#footnote-ref-285)
286. Cfr. PERI 1996: 38 n. 74. [↑](#footnote-ref-286)
287. RHODE 1890: I, 157, n. 2. [↑](#footnote-ref-287)
288. Per Giorgio Agamben, che cita il passo platonico, «la convergenza semantica fra amore ed eroe […] si è verisimilmente compiuta nell’ambito della resurrezione neoplatonica del culto popolare degli eroi e della demonologia teurgica»(AGAMBEN 1977: 138 s.). Ma l’interpretazione di Agamben – che inquadra il fenomeno nel neoplatonismo e nella teurgia - non ha nessuna rilevanza per il nostro discorso: le culture tradizionali e la tradizione lirica concordano nel definire il tema come un “mal d’amore” che punge, quale è stato storicamente definito nelle fonti citate in questo capitolo. [↑](#footnote-ref-288)
289. Gli esemplari di Eros con gli artigli sono stati studiati da PANOFSKY 1939: 163 ss. Agamben ne trova forse il prototipo in due eroti dotati di artigli nel vassoio per il parto attribuito al maestro di San Martino, del XIII secolo, al Louvre (AGAMBEN 1977: 144 n. 3 e fig. 23). L’epoca è la stessa in cui le fonti scritte cominciano a trattare dell’hereos. [↑](#footnote-ref-289)
290. Questo secondo termine figura però anche nel senso di “misura”. [↑](#footnote-ref-290)
291. «Sa manier seüre, / Douce et simple, à mon gré, / Et la riche faiture / De sa plaisant biauté / Par leur *douce pointure* / M'ont conquis et outré». [↑](#footnote-ref-291)
292. Si faccia caso ai versi finali di queste due strofe. Alla prima voce si canta: «… par droite nature / La desloyal renoie, parjure / Fausse, traitre, perverse et mere sure / Oint et puis *point de si* *mortel pointure* / Que ciaulz qui sont fait de sa norriture / En traison met a des confiture». E alla seconda voce: «Biaute paree de valour, / Desirs qui onques n'a sejour / D'acroistre, eins croist de jour en jour / En plaisance et en douce ardour, / Dous regars pris par grant savour, / Tous pleins de promesse d'amour, / D'espoir, de joie, de tenrour / Et de *pointure de douçour*, / Font que j'aim des dames la flour». [↑](#footnote-ref-292)
293. «Ne la doleur ne la *morsure* / D’amours, ne chose que j'endure / Pour toy, tres douce creature, / Ne doubteray, / Car d'Esperance la seüre / Par ton ymage nette et pure / Contre *Desir* et sa *pointure* / Me garniray». Che la puntura sia spesso inflitta dal Desiderio viene espresso anche da un successivo distico: «Ou se *Desirs* par sa maistrie / Te *pique* et boute»; che si eserciti sul cuore, da un altro: «N’elle meismes ne scet pas la *pointure* / Que mes cuers sent pour sa douce figure». Il desiderio punge anche nel virelai *Tres bonne et belle, mi oueil*: «Se Desirs par sa pointure / Me tient en ardure». [↑](#footnote-ref-293)
294. «La pointure d’une vipere / Qu’est incurable / En riens a li ne se compere [non è nulla in confronto a lei]». [↑](#footnote-ref-294)
295. V. *supra*, n. 284. [↑](#footnote-ref-295)
296. *Erotókritos*,I, 1197 s.; II, 576; PERI 1996: 94. [↑](#footnote-ref-296)
297. Cfr. PERI 1996: 15-21. [↑](#footnote-ref-297)
298. Nella Grecia del V secolo a.C. la *mania* è sempre indotta in qualche modo dagli dèi, a volte tramite un demone intermediario, e generalmente come una punizione o vendetta per una colpa commessa nei loro confronti: offesa o disobbedienza (anche per obbedienza ad altra divinità), vendetta (Era per i tradimenti di Zeus), mancato riconoscimento divino (Dioniso). Cfr. BRELICH 1959: 265. [↑](#footnote-ref-298)
299. [↑](#footnote-ref-299)
300. Le testimonianze in CHIRIATTI 1995: 59, 63. Ricordiamo anche il tarantato conosciuto come Giorgio di Galatone, un caso raccontato sia da de Martino che da Luigi Stifani: l’uomo fu “fiatato da una serpe” che aveva investito col suo automezzo. [↑](#footnote-ref-300)
301. «Occhi rizzella duname lu core», cantava spesso Uccio Bandello (sia nella sua versione di *Femmane* che negli stornelli: cfr. il Cd “La voce della tradizione”). [↑](#footnote-ref-301)
302. Strofa più tipica del repertorio maschile meno influenzato dal tarantismo, come quello di Cutrofiano (v. *infra*, 5.5), dove si scordano delle scarpe sotto il letto di lei, la giacca nel suo armadio, il cuore sul suo petto (*La coppula* era un pezzo forte del repertorio di Uccio Bandello, Cd “La voce della tradizione”). [↑](#footnote-ref-302)
303. Caso analogo a quello della nota precedente: il verso, emblematico, fa da *passepartout*. [↑](#footnote-ref-303)
304. [↑](#footnote-ref-304)
305. ZAIN 1994: 57. [↑](#footnote-ref-305)
306. ZAIN 1994: 80. [↑](#footnote-ref-306)
307. ZAIN 1994: 56. [↑](#footnote-ref-307)
308. Ci si riferisce forse all’incidentale rottura del filo di ferro che sostiene i piattini (Daniele Durante, com. pers., 20 aprile 2007). [↑](#footnote-ref-308)
309. NOCERA 2004: 11 s. [↑](#footnote-ref-309)
310. Cfr. il Cd allegato a MIGHALI 2004. [↑](#footnote-ref-310)
311. [↑](#footnote-ref-311)
312. In altre occasioni il verso su «lu culu» era seguito da «cu me nu ci te zzicchi chiui sotta razzu [non ti prendi più a braccetto]» (Cd allegato a MIGHALI 2004). [↑](#footnote-ref-312)
313. ALOISI 2004: 76 ss. [↑](#footnote-ref-313)
314. CHIRIATTI 2011: 58. [↑](#footnote-ref-314)
315. CHIRIATTI 2011: 57. [↑](#footnote-ref-315)
316. ALOISI 2004: 75. [↑](#footnote-ref-316)
317. DE SIO 2011: 25. [↑](#footnote-ref-317)
318. ALOISI 2004: 75 s. [↑](#footnote-ref-318)
319. ALOISI 2004: 69 ss. [↑](#footnote-ref-319)
320. In molti, tra i cantori e i cultori locali, ricordano con nostalgia il maestro Nino, di Nociglia, che secondo Uccio Aloisi era uno tra i pochissimi a costruire ancora i tamburelli prima del *boom* degli anni Novanta (CHIRIATTI 2011: 57), vendendoli alla festa di san Rocco a Torrepaduli (ALOISI 2004: 77). [↑](#footnote-ref-320)
321. Quando, nel corso degli anni Settanta e poi negli Ottanta, il sodalizio fra Uccio Bandello e Uccio Aloisi si allargò a una formazione definita “gli Ucci” (di cui facevano parte anche Uccio Casarano all’organetto e Uccio Malerba alla fisarmonica, oltre a vari mandolinisti), a un certo punto vi si aggiunse Pino Zimba al tamburello (ALOISI 2004: 55 s.). D’altronde fra Aradeo e Cutrofiano ci sono solo sette chilometri di comoda strada provinciale, e alla fine tra le tradizioni di canto dei due paesi dev’esserci stata qualche influenza reciproca. [↑](#footnote-ref-321)
322. In una versione raccolta e riproposta da Daniele Durante nel Canzoniere Grecanico Salentino (Cd “Canti e pizzichi d’amore”) quest’ultimo verso presenta un’alternativa a una soluzione altrettanto tradizionale, «se nde pentiu». [↑](#footnote-ref-322)
323. In CASETTI/IMBRIANI 1871-72a se ne riportano versioni di Gessopalena (Abruzzo), Bacoli (Napoli), Paracorio (oggi Delianuova, Calabria), Messina. [↑](#footnote-ref-323)
324. A Paracorio e ad Aci si parla in generale di uccelli o uccellini. Il *tópos* della penna strappata si ritrova in Toscana, nelle Marche, nel Lazio (Roma, Terni, etc.), in Campania (Airola, Pomigliano, Bagnoli Irpino) a Spinoso (Basilicata), a Lanciano (Abruzzo). A Chieti, Palena, Napoli, Roma, l’uccello è una colomba; a Napoli anche un’aquila. [↑](#footnote-ref-324)
325. CASETTI/IMBRIANI 1871-72a: 30 ss.; CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 25. [↑](#footnote-ref-325)
326. [↑](#footnote-ref-326)
327. A Grottaminarda: «Che bello cammenà’ che ffà ’sta donna / Quanno sse mette li pomposi panni! / Va per la casa comme a ’na palomma; / Mme pare ’na spata d’oro d’Orlanna» (CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 45). E lei a lui: «Arveru de bellezza carrecatu, / Giovene bellu fattu a voglia mmia; / Quantu mme piace lu tou camenatu, / Quandu passi de ’nnanti a casa mmia»; variante: «Pe’ ’n autru amante nu’ te cangeria. / Principe, cavalieri e sia ci sia» (CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 78). [↑](#footnote-ref-327)
328. Lecce: «Beddha, quandu camini fai la posa, Nu’ l’aggiu ’ista a ’n’autra donna fare. / Crisciu la faci percè si’ pumposa, / O veramente ca la pueti fare; / Ogni capiddhu te pende ’na rosa, / Mme nd’hai fattu de forza ’nnamurare; / Questa la cantu a tie, donna pumposa, / Ci te ’mmariti nu’ mme ’bbandunare» (CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 46). Martano: «Graziosu foi lu tou camminare, / Dove poggi lu pede nasce ’nu fiore, / Sulu ’na vorta te ’ndisi parlare, / Spaccai lu pettu e te dunai ’stu core» (CASETTI/IMBRIANI 1871-72b: 46). [↑](#footnote-ref-328)
329. Cfr. i versi «Me l’ha fatto annammurà / la cammenatura e lu parlà» nella *Tarantella del Gargano.* [↑](#footnote-ref-329)
330. Secondo Daniele Durante, questa stesura è stata raccolta sul campo e fedelmente riproposta. [↑](#footnote-ref-330)
331. Gli innamorati che ballano sono descritti come “calandra” (una varietà di allodola) e “calandrone” in *Damme nu ricciu* (cantata da Lucia De Pascalis e altre voci nel Cd “Cantare a Kurumuny”). Si veda anche l’accoppiata di “cardillo” e colomba in *Domenica matina* (v. *supra*, 1.4). Due uccelli appartenenti a famiglie diverse sono a volte nominati quando l’amata si è data a un altro: cfr. *Mamma la cardilla*, dove «la cardilleddha me volau» perché «passu lu turdu, maledettu sia / cu lu sou cantu la fice cu vola» (cantata da Rocco Gaetani nel Cd “Cantare a Kurumuny”). [↑](#footnote-ref-331)
332. La variante «se lu porti senza rote / comu tiàulu [come diamine] a’ camminà» (NUCITA/GNONI 1994: 203) esprime più chiaramente la metafora di inadeguatezza (riferita alla vecchiaia e all’impotenza sessuale). [↑](#footnote-ref-332)
333. “Verme” è tradizionalmente un termine generico per gli insetti, specie quelli dannosi. [↑](#footnote-ref-333)
334. Quest’ultimo distico è evidentemente ripreso dal canto rilevato “in cappella” dalla spedizione demartiniana. [↑](#footnote-ref-334)
335. Variante lessicale: *fammende*. [↑](#footnote-ref-335)
336. Variante lessicale: *figliulina*. [↑](#footnote-ref-336)
337. Il senso individuale o collettivo della richiesta, il conflitto tra l’ansia di ricevere la grazia per prima e la solidarietà verso le altre tarantate amiche, venivano risolte nell’Ottocento da una significativa variante, ascoltata da Giuseppe De Simone durante un rito tarantistico, dove l’invocazione era: «Oh Santu Paulu miu de le Tarante / fanne la razzia [grazia] a nui, po’ a tutte quante» (DE SIMONE 1876: 66). [↑](#footnote-ref-337)
338. Si trova anche una variante più banale, non rimante: «famme la grazia a ’sta bella figliola». Più varianti possono essere reciprocamente combinate, o espanse: cfr. la sequenza «Ci me l’hai fare la grazia falla mprima / Ci me l’hai fare falla mprima / nu’ fare cu lucisca craimmatina. / Santu, santu Paulu miu de Galatina / famme la grazia a ’sta bella figliola…», segnalata da GIRASOLI 1995: 118 come appartenente alla cosiddetta “pizzica di Aradeo”. [↑](#footnote-ref-338)
339. La stessa lezione, evidentemente raccolta sul campo, è presente anche in un’esecuzione di un altro importante gruppo di riproposta tradizionale, l’ensemble Canzoniere di Terra d’Otranto di Luigi Chiriatti (Cd “Bassa musica”, col titolo di *Se viti ca se cotula lu pete*). [↑](#footnote-ref-339)
340. [↑](#footnote-ref-340)
341. Nella sequenza si ascoltano anche i distici sul lasciarla ballare perché è tarantata, lei che porta la taranta sotto il piede, io che “a mare vado e me ne torno”, più l’esortazione a ballare bene «a paru a paru» come i colombi, e il ballo in cui la donna «se rintana e l’omu cucchia». [↑](#footnote-ref-341)
342. [↑](#footnote-ref-342)
343. Per la maggior parte i temi sono molto noti, alcuni in tutto il Salento (la rondinella messaggera d’amore, qui nella sua variante di tortorella), altri cari alla tradizione specifica di Cutrofiano (l’amore con un’amante troppo piccina, l’essere stati chiamati a suonare in una via stretta, il giudizio su chi sia la più bella fra la bionda e la bruna, i cuori divisi degli amanti sventurati). [↑](#footnote-ref-343)
344. A Villa Castelli, al confine tra il Salento e la Valle d’Itria, nelle pizziche cantate sull’organetto e il tamburello, e spesso parzialmente o integralmente in tonalità minore, si cantano invece i temi più noti: la localizzazione del morso, il tamburello che venne da Roma, la beatitudine di chi lo suona, i giovani innamorati che ballano in coppia come colombe, etc. (Cd “La pizzica nascosta”). [↑](#footnote-ref-344)
345. LOWES 1913-14: 543. [↑](#footnote-ref-345)
346. CIAVOLELLA 1976: 23. [↑](#footnote-ref-346)
347. PERI 1996: 107. [↑](#footnote-ref-347)
348. PINOTTI 2007: 276. [↑](#footnote-ref-348)
349. DE MARTINO 1961: 206. De Martino si dedica ad esempio ai sintomi attribuiti dal *Corpus Hippocraticum* alla “malattia delle donne” (e in parte all’affine “morbo sacro”): stupore iniziale, poi furore, mania, suicidi per affogamento o impiccagione; a Mileto fu un fenomeno collettivo che colpì le adolescenti. [↑](#footnote-ref-349)
350. Si vedano in part. i capp. II e III della Parte Terza (DE MARTINO 1961: 199-218). [↑](#footnote-ref-350)
351. De Martino non parla mai di trance e raramente di possessione: accenna a una «possessione di tipo animale» (a proposito del mito di Iò), e all’«imitazione dell’animale che nel caso specifico “possiede”» (a proposito del mito delle Pretidi che muggivano come vacche) (DE MARTINO 1961: 204, 216), ma non si occupa della natura demonica della questione, vero *trait d’union* dall’antichità fino al pensiero magico-religioso del Medioevo e della prima età moderna. [↑](#footnote-ref-351)
352. DE MARTINO 1961: 203. [↑](#footnote-ref-352)
353. DE MARTINO 1961: 199. [↑](#footnote-ref-353)
354. MALECORE 1977: 121. [↑](#footnote-ref-354)