

di uno «spirito cattivo». Si può infine considerare, ed è questo il nostro parere, l'ossessione di Saul ad opera di questo spirito cattivo in un certo senso come il rovescio dell'assenza di Dio: suonando la lira Davide ripristina la sua presenza, restituendo così a Saul, in una forma attenuata, il suo stato momentaneamente perduto di profeta ispirato. Un'interpretazione un po' complicata, certamente, ma che ha il vantaggio di tener conto di tutti i dati del testo e di non uscire dal sistema generale dei rapporti fra musica e ispirazione profetica presso gli Ebrei, sistema a sua volta vicino a quello, ancora più generale, che regola le relazioni tra musica e possessione.

Vediamo adesso l'ultimo punto: il furore di Saul, che cerca di trafiggere Davide proprio mentre questi sta suonando per lui la lira. Combarieu interpreta il delirio omicida del profeta come una crisi di possessione provocata dalla musica. Niente nel testo di *Samuele* giustifica tale interpretazione. Dopo il racconto dei successi militari di Davide e l'esposizione dei motivi che aveva Saul di adombrarsene, la vicenda è riferita nel modo seguente:

E l'indomani accadde che uno spirito cattivo di Dio discese su Saul e costui fu preso dal delirio nel mezzo della casa. Ora, Davide suonava il suo strumento come ogni giorno e Saul aveva la lancia in mano. Allora Saul brandì la lancia e disse: «Adesso inchiodo Davide al muro!», ma Davide lo schivò per due volte. E Saul temé Davide perché Yahweh era con lui e si era ritirato da Saul (*ISamuele XVIII 10 12*).

Contrariamente a quanto è detto chiaramente nei due passi di *Samuele* da noi citati, dove si parla da un lato della trance profetica che coglie Saul per la prima volta in compagnia di altri profeti, e dall'altro del suo stato di ossessione calmato dalla lira di Davide, passi che mettono direttamente in connessione la musica e la trance (la prima volta per suscitarsela, la seconda per porvi fine), l'ultimo passo non attribuisce affatto il furore di Saul alla lira di Davide. Uno spirito cattivo di Dio (leggi: la gelosia) si abbatte su Saul e ne provoca il delirio. Il caso vuole che Davide in quel momento stia suonando il suo strumento come è solito fare e non vi è quindi alcun rapporto, nel testo, tra i due fatti. È evidente che la follia omicida di Saul è da attribuirsi al fatto che egli considera Davide un rivale - celebrato, a suo svantaggio, la vigilia del giorno stesso dal canto delle donne - e non alla presenza di quest'ultimo come musicista.

IL CASO DEL TARANTISMO.

Come è noto, si è a lungo considerato il tarantismo un caso particolarmente caratteristico e spettacolare di musicoterapia. Sostanziali riesami di questo problema sono stati fatti dapprima da Marius Schneider (1948) e successivamente da Ernesto De Martino (1961), che ne hanno fornito interpretazioni assai differenti. Entrambi ne riconoscono, naturalmente, il notevole carattere musicoterapeutico, ma, mentre il primo vede in esso uno degli elementi di un ampio sistema di rappresentazioni simboliche di ordine, diciamo, astrologico, il secondo lo considera un'impresa esorcistica operante all'interno della logica psicoanalitica di una religione del rimorso. Entrambi¹ collegano inoltre il tarantismo, in quanto fenomeno religioso, all'insieme dei culti di possessione, ma con una certa ripugnanza, si direbbe, e presentando questo aspetto come del tutto secondario. Tanto la parola «possessione» come la parola «trance» non figurano nei rispettivi indici. Possessione? Musicoterapia? Esorcismo? Ritroviamo quindi, anche se in tutt'altro contesto, le domande sollevate dal caso di Davide e di Saul. Quale risposta dare? Anche qui la tesi dell'esorcismo è da scartare, e così pure quella della musicoterapia. Se lo si esamina attentamente, il tarantismo appare come null'altro che un caso particolare della possessione, secondo l'ipotesi sulla quale si fonda quanto è stato finora detto circa le sue relazioni con la musica. Ipotesi che occorre ora dimostrare, chiarendo nel contempo la situazione del tarantismo, tanto più che questo rappresenta, in fatto di trance, il caso europeo più noto², di cui possediamo descrizioni relativamente vecchie ma che è stato anche oggetto di osservazioni più recenti. Si tratta inoltre di un rituale in cui la musica e la danza hanno una parte essenziale.

Iniziamo con il riassumere, a grandi linee, le due tesi a cui

¹ Soprattutto E. De Martino, cfr. il suo capitolo *Paralleli etnologici e folkloristici*.

² Ad esso corrisponde, in Sardegna, l'*arzia*, oggi nota grazie ai lavori di Clara Gallini (1967), di cui sono sfortunatamente venute a conoscenza troppo tardi per potermene servire in questo libro.

abbiamo accennato. In *La danza de espadas y la tarantela*, M. Schneider vede unicamente nel tarantismo un aspetto, particolarmente interessante per il musicologo, di quei riti «medicinali» che esprimono una visione cosmologica del mondo, caratteristica delle civiltà megalitiche, per lo meno quali le concepisce la teoria etnologica dei cicli culturali. Un sistema di corrispondenze mistiche fra Natura e Uomo, tra gli elementi, i segni astrologici, le stagioni e i suoni, fa sì che la danza del ragno, la danza della spada e le musiche corrispondenti funzionino in modo complementare, come in una terapia che agisca insieme sul piano del reale fenomenico, cioè quello della malattia provocata dal morso del ragno, e sul piano del reale permanente, ossia quello della lotta tra la vita e la morte, fra l'estate e l'inverno, l'immobilità e il movimento, il rigenerarsi e il declinare. Nella configurazione generale delle corrispondenze mistiche, i suoni della musica, gli strumenti musicali e le figure di danza occupano un posto ben preciso. È in virtù di tale posto nonché del potere da esso conferito alla musica e alla danza che queste assicurano il trionfo della guarigione, vista unicamente come un caso particolare del trionfo della vita. In un edificio teorico così vasto, reale e simbolico sono strettamente intrecciati. Mai, però, Marius Schneider sembra mettere in dubbio il carattere reale del morso e della sua guarigione: «i casi osservati con esattezza sono così frequenti da non poter essere taciuti, altrimenti si cadrebbe nel ridicolo» (1948, p. 126). Quanto alla concezione generale del mondo all'interno della quale opera la guarigione, M. Schneider sembra personalmente pronto ad aderirvi totalmente, poiché meglio di ogni altra questa teoria rispecchia per lui la realtà profonda delle cose. Poco importa se per colpa delle «catastrofiche teorie di Cartesio» (*ibid.*, p. 128) è attualmente relegata nel «campo della poesia» dove sono «permesse tutte le follie». È tale concezione a detenere la verità sull'impenetrabile «mistero della creazione» (*ibid.*, p. 126). Con Marius Schneider si pone quindi l'intero problema di una certa mistica e del suo valore come sistema attuale di interpretazione del mondo. Mi guarderò bene dall'entrare nel merito della questione, limitandomi a osservare che, per quel che ci interessa, l'esistenza del sistema simbolico da lui descritto non è mai stata osservata. Gli elementi che lo compongono sono certo reali, ma di provenienza disparata,

e nulla consente di affermare che costituiscano un tutto organico.

In *La terra del rimorso* (1961)³, pubblicato tredici anni dopo il libro di M. Schneider, E. De Martino fornisce un'interpretazione completamente diversa del tarantismo. La sua opera dedica ampio spazio a un'indagine sul campo condotta in équipe nel Salento, nel 1959, ed è alla luce del materiale raccolto in quell'occasione che reinterpreta gli antichi testi utilizzati da M. Schneider, la cui tesi viene discussa molto rapidamente (1961, pp. 267-68). De Martino vede nel tarantismo una «formazione religiosa minore» imperniata su di un «esorcismo musicale-coreutico-cromatico» (*ibid.*, p. 70), che costituisce un'istituzione «irriducibile ad un comune "tipo"» (*ibid.*, p. 270). Pur riconoscendo che bisogna cercarne le origini nei «culti orgiastici e iniziatici dell'antichità classica» e pur considerando che certi «paralleli africani» (*ibid.*, p. 188) depongono a favore di una «comune patria culturale protomediterranea» dello zar, del bori e delle forme iberiche e sarde del tarantismo (pp. 270-71), gli sembra più importante sottolineare l'«individualità biografica». Il tarantismo deve essere visto, secondo lui, come un «episodio interno della civiltà cristiana in espansione», che ha origine all'epoca delle crociate, durante le quali le «reali crisi di aracnidismo in cui incorsero gli eserciti cristiani accampati» avrebbero agevolato «il formarsi del simbolo della taranta». Detto ciò, il tarantismo, come istituzione, funziona essenzialmente all'interno di un

orizzonte mitico-rituale di ripresa e di reintegrazione rispetto ai momenti critici dell'esistenza, con una spiccata elettività per la crisi della pubertà, per il tema dell'eros precluso e per i conflitti delle adolescenti, nel quadro del regime di vita contadino (*ibid.*, pp. 269-70)⁴.

La tesi di De Martino appare quindi attenta alla dimensione storica e insieme impregnata di psicanalisi. Nulla da eccepire, se ciò non lo portasse a perdere di vista l'aspetto più evidente del tarantismo, ossia l'identificazione con il ragno, come dimo-

³ Ricordiamo che il testo è accompagnato da un disco e che l'autore delle registrazioni, Diego Carpitella, il quale ha scritto il capitolo intitolato *L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, ha girato un film su una seduta di tarantismo, proiettato a Parigi nel 1960, in occasione del VI Convegno internazionale di scienze antropologiche ed etnologiche.

⁴ Nella sua recensione del libro di De Martino, Elena Cassin (cfr. bibliografia), ha mostrato i pregi dell'opera e i limiti della tesi.

stra un elemento, sintomatico del resto, della sua argomentazione. Una delle figure di danza dei tarantati – la piú nota – consiste nell'imitare i movimenti del ragno, servendosi delle proprie membra come di quattro zampe. Ciò appare chiaramente dal film di D. Carpitella e l'effetto è impressionante. In certi casi, i tarantati utilizzano, o meglio utilizzavano, dal momento che tale pratica è attualmente scomparsa, un'altra figura di danza. Citando le osservazioni fatte da Kircher nel XVII secolo, E. De Martino riferisce che, quando la danza veniva eseguita all'aria aperta,

alcuni tarantati si lasciavano pendere dagli alberi mediante funi, mostrando di gradire molto tale sospensione [...], in tale passione incorrevano soprattutto quelli che erano morsi da tarantole solite a tirare dagli alberi i fili della loro ragnatela (1961, p. 129).

Se la danza aveva luogo in casa, questi si aggrappavano ad una corda appesa al soffitto. Ci pare fuori di dubbio che si tratti di una pura e semplice imitazione della tarantola. Senza negare la realtà di questa imitazione, E. De Martino è convinto che tale figura esprima soprattutto qualcos'altro. Per lui essa «ricollega l'altalena [...] ad una particolare valenza simbolica» (*ibid.*, p. 129). Accostando infatti tale *aióresis* (*ibid.*, pp. 209 sgg.), «il lasciarsi oscillare nello spazio», al mito dell'altalena delle vergini che si impiccarono e a quello dell'impiccamento di Fedra, egli interpreta il lasciarsi pendere dei tarantati come il segno degli amori femminili ostacolati, infelici o frustrati. A questo simbolo si uniscono per lui quello dell'«esser cullati dalle braccia materne», quello di un gioco in un «sempre identico spazio dapprima concesso e quindi immediatamente tolto» e il simbolo infine di una «prefigurazione dell'amplesso» con un possibile sposo. L'inconveniente di un simile amalgama non è solo di non dimostrare nulla, facendo invece dubitare del preciso valore di un dato simbolo, ma è soprattutto di perdere di vista l'essenziale, che si tratta cioè di persone in trance tese a identificarsi per mezzo della danza con un animale ritenuto responsabile della loro malattia; che si tratta, in altri termini, di un tipico fenomeno di possessione. E. De Martino ha senz'altro ragione nel vedere la causa di un simile comportamento in pulsioni fortemente marcate di erotismo, sotto l'influsso di demoni che si cerca di esorcizzare. Ma altrettanto si potrebbe dire del *bori* haussa, ad esempio. L'essenziale, per noi, non è tanto

ciò da cui le persone tentano di liberarsi, quanto piuttosto la maniera di farlo.

Esaminato sul piano del comportamento direttamente osservabile in coloro che ne sono colpiti, e non su quello delle rappresentazioni, siano esse reali o congetturali, che lo sostengono, il tarantismo presenta tutti quei caratteri che si manifestano nell'insieme dei culti riconosciuti come culti di possessione. Infatti, esso corrisponde esattamente alla definizione da noi proposta, in quanto: 1) si presenta come una manifestazione religiosa dal momento che si pone sotto il segno di san Paolo, la cui cappella funge da teatro alla riunione pubblica dei tarantati. Se il ragno non è (non è piú?) una divinità, appare tuttavia nel rituale come costantemente intercambiabile con san Paolo:

Addò ti pizzicò la tarantella?
sotto la putia de la 'unnella
[...] O Santu Paulu meu delle tarante
che pizzichi le caruse tutte quante
[...] e le fai sante

cantano le tarantate (1961, p. 361), che ancor oggi si vestono da «spose di san Paolo» (*ibid.*, p. 217); 2) è caratterizzato da un mutamento nel comportamento della persona, accompagnato da trance. Quando è in trance – la sua condotta ne presenta tutti i segni – la tarantata si abbandona ad ogni sorta di stravaganze, fra cui la celebre imitazione danzata dei movimenti della tarantola (con la quale si identifica, come se ne fosse posseduta); 3) la funzione palese del tarantismo è la guarigione. (Ma da che cosa? Come vedremo è qui che interviene il suo carattere particolarissimo).

Che cosa manca, in fin dei conti, al tarantismo perché sia un culto di possessione? Il semplice fatto di osare dirlo. Perché? Se lo si dicesse, o se lo si fosse detto, già da molto tempo le cose si sarebbero inevitabilmente concluse come a Loudun, sul rogo. H. E. Sigerist (1948, p. 114) se ne era reso perfettamente conto. Che le origini del tarantismo siano interamente da cercare nei culti orgiastici dell'antica Grecia, come pensa Sigerist, o che vi siano mescolati apporti africani, come sembra disposto ad ammettere De Martino, ha poca importanza. L'essenziale è che il cattolicesimo non poteva assolutamente tollerare l'esistenza come culto di possessione dichiarato. La puntura della taranta, i cui effetti si confondono in maniera straordinaria

con i segni che annunciano la possessione, forniva un alibi provvidenziale. Come scrive Sigerist, «chi si abbandonava a tali pratiche non era piú un peccatore, ma solo una miseranda vittima della tarantola». Fondamentalmente, il tarantismo non è dunque nient'altro che un culto di possessione che non osa dichiararsi tale. Ciò non vuol dire che non abbia peculiarità proprie, per altro assai marcate, che gli derivano in parte dall'essere costretto a rimanere inconfessato.

Senza contestare l'interesse della tesi di M. Schneider e di De Martino, abbiamo voluto esporre le ragioni che danno il diritto di includere senza riserve il tarantismo nella categoria dei culti di possessione. Ci auguriamo di esservi riusciti. Possiamo ora passare all'esorcismo e alla musica.

Abbiamo visto che De Martino considera il tarantismo un «esorcismo musicale-coreutico-cromatico», il quale – semplificando – funziona soprattutto come una liberazione, dato che la puntura del ragno, il piú delle volte immaginaria, opera sul piano simbolico, fornendo in qualche modo l'occasione per la cura. E. De Martino cita (1961, p. 230) come «il piú antico documento relativo all'esorcismo musicale degli avvelenati dal morso della taranta» un testo del XIV secolo, secondo cui il tarantismo è una cura che agisce a livello reale e non piú simbolico, giacché non mette affatto in dubbio la realtà della puntura, e l'espulsione, in un certo senso meccanica, del veleno è causata dalla musica e dalla danza. In altri termini, questo testo, il *Sertum papale de venenis*, vede nel tarantismo un caso di ciò che verrà chiamato tre secoli dopo, all'epoca di Kircher, «iatromusica», musica guaritrice, e che oggi chiameremmo «musicoterapia». La guarigione viene attribuita all'«allegrezza» provata dai tarantati al suono di una musica a loro gradita, la quale in realtà deriva, aggiunge l'autore, dal fatto che «a motivo delle melodie e dei canti, gli spiriti sono attratti dall'interno del corpo verso la periferia, impedendo al veleno [...] di penetrare nell'interno, con la conseguenza che le parti piú importanti del loro organismo non ricevono danno, anzi ne risultano piuttosto alleggerite» (*ibid.*, p. 231). Tale testo presenta un ulteriore interesse in quanto riferisce (per contestarla) l'interpretazione popolare del tarantismo:

le persone del volgo e gli ignoranti affermano che la tarantula emette una musica nel momento in cui morde, e che quando il malato ode

delle melodie o canti conformi alla musica sopraddetta, ne ricava grande giovamento: ma a mio avviso le cose stanno diversamente (*ibid.*, p. 230).

Fra l'interpretazione popolare riferita dal testo e quella colta in esso proposta, è chiaramente la prima ad essere piú vicina alla verità: solo questa riconosce un tratto per noi essenziale del tarantismo, l'identificazione con il ragno, poiché proprio dall'essere «conforme» alla musica emessa dal ragno la melodia trae la virtù di alleviare il malato. È infatti noto che esistono diversi tipi di tarante e si ritiene che il tarantato reagisca al suono della tarantella specifica della taranta che lo ha morso, caratteristica questa che consente di identificarla servendosi del procedimento dell'«aria giusta» o, se si preferisce, della divisa musicale di cui abbiamo già riconosciuto l'importanza del ruolo svolto nella possessione.

Detto ciò, il *Sertum* non parla di esorcismo né quando propone la propria interpretazione del tarantismo né quando espone l'interpretazione popolare citata. È De Martino ad interpretare, scrivendo che si tratta di un «documento relativo all'esorcismo musicale»: né la parola né il concetto di esorcismo compaiono nel testo. Utilizzando tale termine, si inserisce tacitamente in una tradizione cristiana di cui egli stesso descrive le origini:

l'impiego dell'esorcismo canonico e la riplasmazione penitenziale della crisi furono i mezzi cui la Chiesa ordinariamente ricorse [nel Medioevo] per fronteggiare la situazione (*ibid.*, p. 238).

Ed è significativo che a poche righe di distanza (*ibid.*, p. 172-73) si legga: «Insomma la taranta si atteggia proprio come uno "spirito" che possiede e che l'esorcismo controlla», e sia citato il testo di un prete che, nel XVII secolo, parla dei tarantati pugliesi come di «posseduti dal demonio», nei confronti dei quali occorre «praticare gli esorcismi». L'uso del termine esorcismo da parte di De Martino è del resto inesatto, dal momento che nella prospettiva del *Sertum* si tratta, è vero, di espellere, non già uno spirito, bensì del semplice veleno, e non per mezzo di parole ma mediante l'azione meccanica della musica e della danza. Tutto questo non avrebbe importanza se l'usc della nozione di esorcismo non occultasse il piú importante aspetto della possessione, che consiste nell'essere, nel tarantismo come nelle altre sue forme, un rapporto di alleanza e non

di conflitto con la divinità. Che si possa andare, a seconda dei casi, da un'autentica alleanza a un puro e semplice patto di coesistenza pacifica è del tutto secondario.

Nonostante le apparenze, nella possessione non è la divinità responsabile della possessione stessa a venire esorcizzata. Al contrario, la divinità in questione, permettendo al posseduto di identificarsi con essa, gli fornisce il mezzo per esorcizzare il male – sia esso reale o immaginario – di cui questi soffre. Nel caso di quei culti in cui la «dimensione terapeutica», per usare l'espressione di Zempléni, costituisce un importante elemento dell'istituzione, i comportamenti di tipo isterico manifestati dai posseduti non rappresentano i disturbi che si tenta di guarire, bensì il rimedio a turbe più profonde e di altro ordine di cui soffre il malato, all'influsso negativo, diciamo, di cui è vittima. Si deve quindi vedere nella possessione una terapia che fa intervenire un'isteria istituzionalizzata o, se si preferisce, una forma socializzata dell'isteria. La musica e la danza costituiscono appunto il principale strumento per socializzare tale isteria, per istituzionalizzarla, per farle cioè assumere le forme stereotipate della trance, che dipendono naturalmente dall'insieme delle rappresentazioni costitutive del sistema culturale in questione. Nel tarantismo, la funzione della tarantella (musica e danza) non è di guarire la tarantata dall'isteria, bensì di darle l'occasione di comportarsi pubblicamente da isterica, secondo un modello riconosciuto da tutti, allo scopo di liberarla dalla propria sofferenza interiore. In che modo? Offrendole il mezzo per uscire da sé e comunicare così con il mondo, con la società, con se stessa. In ogni modo, sia che la possessione assolva la funzione di una terapia isterica, come nel tarantismo o nello *ndop*, sia che non svolga alcun ruolo terapeutico, assumendo in tal caso forme altamente controllate, la si deve intendere sempre come risposta ad un bisogno di comunicare.

Se nel tarantismo si è visto nel morso del ragno il male da esorcizzare, mentre in realtà esso è il mezzo per esorcizzare il male, ciò è stato possibile in quanto si tratta di un caso particolarmente equivoco. Pur essendo il più delle volte immaginario, il morso può essere talora reale, e in tal caso per nulla immaginari sono i disturbi che provoca: stato tossico, sofferenze, difficoltà a mantenersi in piedi, rigidità muscolare, talvolta eccitazione sessuale e, in un'altra fase, «un caratteristico senso

di bruciore e di formicolio alla pianta dei piedi» (*ibid.*, p. 293)⁵. A un periodo di «depressione molto marcata dell'umore con angoscia e senso di morte» ne segue uno in cui il malato si mostra al contrario «agitato, ansiosissimo, a volte allucinato». Un po' come la datura per il *bori* (J. Monfouga-Nicolas), il veleno del ragno provoca insomma i principali sintomi della possessione quale si manifesta nel sistema in causa. Il formicolio ai piedi e il «tremore irregolare prevalente agli arti inferiori (dove a volte può quasi assumere un aspetto convulsivo)» costituiscono chiaramente, inoltre, un invito alla danza. Il tarantismo riunisce quindi in sé tutte le caratteristiche del caso ideale, grazie alla perfetta coincidenza del simbolico e del reale, del significante e del significato, del manifesto e del latente, dell'aneddoto e del senso nascosto, del pretesto e della motivazione profonda o, riprendendo la tesi di De Martino, del morso e del ri-morso. Questo non deve farci dimenticare che, se si tratta a volte di espellere il veleno – sempre però ciò che simbolizza – mai si tratta di scacciare il ragno, bensì di identificarsi con esso, il che avviene con grande abbondanza e varietà di imitazioni.

Non si avrebbe perciò motivo di considerare il tarantismo un «esorcismo musicale», se fra i testi raccolti da E. De Martino (pp. 141-43) non se ne trovassero alcuni che tendono a legittimare tale ipotesi:

T'ha pizzicata
t'ha morsicata
[...]
e la cacciamo lontano lontano

e

Dove ti ha pizzicata
possa essere uccisa

o che accompagnano movimenti di danza raffiguranti il ragno che se ne va o che viene scacciato. Altri testi tendono invece a glorificare la taranta:

Balla Maria
e balla forte
ché la taranta
e viva e non è morta

⁵ Dati tratti dalle *Considerazioni neuropsichiatriche sul tarantismo* del Dr. Giovanni Jervis, che costituisce una delle appendici al libro di De Martino.

oppure, se ne minimizza il ruolo:

Non fu taranta né tarantella
ma fu il vino della giara,

è solo per gioco a vantaggio di Bacco, senza alcuna intenzione esorcistica.

Da come si esprime nei primi due testi, il desiderio di sbarazzarsi della taranta non è necessariamente da interpretarsi come una volontà di esorcismo. Jacqueline Monfouga-Nicolas insiste giustamente, infatti, su una certa ambivalenza nei problemi di possessione, poiché questa può pesare ai posseduti, anche se ne traggono grandi soddisfazioni ed essa apre loro la strada della guarigione. Mi ricordo di aver visto nel Dahomey, al termine di una iniziazione, alcune *Sakpatasi* (donne al servizio di Sakpata, dio della terra e del vaiolo) compiere con enorme piacere il gesto di togliersi di dosso la polvere. È perché il *vodun* le lascia, mi è stato detto. Jean Rouch mi ha comunicato di conoscere un adepto songhai che, a volte, non era affatto rallegrato all'idea di recarsi a una seduta di possessione con la prospettiva di venire posseduto. Sostenere il ruolo di cavallo degli dèi non è cosa sempre gradevole. Anche quando sono benevoli, questi non abbandonano la presa tanto facilmente e in molti casi occorre avere molto tatto per trattare con loro affinché consentano a lasciare il posseduto. Questo non vuol dire, però, che li si cacci via.

Il termine «esorcismo» si può naturalmente utilizzare metaforicamente. È tuttavia significativo che sia una rivista musicale italiana, «Muzak»⁶, ad aver pubblicato la seguente dichiarazione di un giovane musicista marocchino, fondatore di un gruppo che si ispira alla musica gnawa⁷:

Credo nel valore liberatorio della trance attraverso la musica, non più per esorcizzare gli spiriti del male, bensì, simbolicamente, gli spiriti del xx secolo.

⁶ «Muzak», pp. 58-59

⁷ Parleremo degli Gnawa nel capitolo sugli Arabi.

Lo strano meccanismo

Che si tratti di possessione o di sciamanismo, è evidente che quasi sempre la musica ha un ruolo nello scatenamento della trance, e tuttavia «lo strano meccanismo» come direbbe J. Rouch, è stato oggetto delle più svariate se non delle più opposte interpretazioni. Prima di passare alla seconda parte del libro dove la trance verrà analizzata in rapporto all'antichità greca, al Rinascimento e all'Islam, soffermiamoci sulle teorie che sono state applicate ai fatti così come ci sono apparsi fino a questo momento. Sono teorie che ruotano attorno a due poli: quello, per dirla con Jean-Jacques Rousseau, dell'azione morale della musica e quello della sua azione fisica, talvolta combinate in modi diversi.

Rousseau e il potere fisico dei suoni

Padre delle scienze dell'uomo secondo C. Lévi-Strauss (1962), Jean-Jacques Rousseau potrebbe esserlo anche dell'etnomusicologia nel senso che parte delle sue annotazioni, nel *Dictionnaire de musique*¹ e nell'*Essai sur l'origine des langues*, pongono in modo fondamentale per la musica il problema sia dell'«altro» che dei rapporti fra natura e cultura. È dunque particolarmente interessante vedere come egli stesso, proprio dinanzi al tarantismo (di cui abbiamo parlato nelle pagine precedenti) abbia esitato fra i due poli dell'azione morale e dell'azione fisica (altro aspetto dell'opposizione cultura/natura). In

¹ In particolare in diversi passi della voce *musica*, soprattutto (1768, p. 314) là dove Rousseau, mettendo in dubbio la fedeltà delle trascrizioni, pone in modo quanto mai lucido il problema, centrale in etnomusicologia, dell'interpretazione dei sistemi musicali.