

C. I. I. C. S.

TORINO-I

TESI

LA TRANCE NEL TARANTISMO

Relatore:
Chiar.mo Prof. TOMMASO SOMMA

.....

MARIA RITA CAROPPO

.....

TORINO OTTOBRE 2010

TESI: LA TRANCE NEL TARANTISMO

Capitolo 1. I TARANTATI

1.1 Sintomi e terapia.....	4
----------------------------	---

Capitolo 2. TEORIA

2.1 La teoria di Platone.....	7
2.2 La terra del Salento: la ricerca.....	8

Capitolo 3. LA MUSICA TERAPEUTICA

3.1 La musica terapeutica nel tarantismo.....	10
3.2 Azione Effetto della musica.....	12
3.3 Come agisce la musica.....	16
3.4 Azione ipnotica della musica.....	19
3.5 Il riflesso condizionato.....	20

Capitolo 4. LA DANZA TERAPEUTICA

4.1 Fasi della danza.....	25
4.2 Danza e trance.....	26

Capitolo 5. IL SIMBOLISMO NEL TARANTISMO

5.1 Il tarantismo come musicoterapia	28
5.1 Interpretazione di De Martino.....	29
5.3 Il Caso di Maria in “ <i>La terra del rimorso</i> ”.....	32
5.4 Interpretazione psicologica di De Martino.....	33

Capitolo 6 PATRIMONIALIZZAZIONE DEL TARANTISMO

6.1 Promozione del tarantismo.....	35
6.2 La notte della taranta: www.lanottedellataranta.it	35

Bibliografia.....	39
-------------------	----

C_{AP.} 1: I TARANTATI

1.1 Sintomi e terapia

«I sintomi erano singolari, ancor più singolare la terapia.

Entrambi sono descritti, con splendida chiarezza barocca, alla voce *Tarantola* del grande *Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künster* di ZEDLER del 1741 », in L'ENIGMA DEL TARANTISMO di **Wilhelm Katner**(pag.25):

.....Alcuni che sono stati morsi, ridono, altri piangono, gli uni urlano e cantano, gli altri dormono, altri stanno svegli, altri sputano e vomitano, altri sudano, altri tremano, altri saltano, altri danzano, altri corrono ininterrottamente. Alcuni manifestano una predilezione per certi colori da cadere quasi in estasi, se qualcosa di simile gli è tenuto davanti; I mezzi che più di tutto giovano sono: lasciarli ballare finché non sono stanchi, e ciò per molti giorni di seguito, da cinque a sei ore, far suonare ogni genere di musica che soltanto a loro si adatti; poiché non tutta la musica è adatta per ciascuno senza distinzioni. Alcuni ascoltano volentieri la musica di contrabbasso, altri la tromba, altri l'oboe. Non giova neanche un suono qualsiasi, e se è stato suonato quello sbagliato, il paziente si aggrava più di quanto lo era stato prima, poiché i suoni sono differenti a seconda dell'inclinazione dei tarantati. Se viene trovato il pezzo giusto, il paziente comincia a ballare con tale impeto che alla fine cade a terra spossato, e comincia a sudare abbondantemente. Con simili sollazzi e movimenti violenti, il veleno è espulso in parte attraverso i pori sudoriferi, e si riduce la causa della malattia.

Si può ravvisare il fatto che sia fuori pericolo e quasi guarito quando non ha più voglia di ballare: sebbene a molti di questi pazienti è solito accadere che, trascorso, un anno dal morso, l'attacco ritorni, allora si deve ricominciare nuovamente con la danza e la musica. Se l'attacco è passato, il paziente, come da un sonno profondo, ritorna in sé, e di tutto quello che gli è successo non ricorda alcunché, nemmeno del ballo.

«Mi ricordo» scrive **Alessandro D'Alessandro** (1461?-1523) nel secondo dei suoi *Genialium dierum libri VI*, «che mentre ero in viaggio in compagnia di alcuni conoscenti attraverso quegli estesi territori desolati e aridi, sotto il sole ardente, udimmo dappertutto nelle città e nei villaggi il suono di tamburi, fischietti e flauti, e quando chiedemmo cosa significasse tutto ciò, apprendemmo che nella zona i morsicati dalla tarantola venivano curati in questo modo. Entrammo poi in un villaggio e vedemmo un giovane che soffriva di questa malattia: egli, colpito da improvviso furore e alienato nella mente, cantava intorno a un tamburo, mentre muoveva a tempo non senza eleganza braccia e gambe e tutto il corpo. Dato che il suono del tamburo evidentemente lo rallegrava e gli leniva il dolore, cominciai ad ascoltare lo strumento con sempre maggior attenzione. Lentamente i suoi movimenti divennero più intensi e infine iniziò a ballare.

A qualcuno sarebbe potuto sembrare spassoso e ridicolo, ma quando il suonatore di tamburo smise di suonare e fece una breve pausa, vedemmo che il malato di colpo, come stordito, svenne privo di sensi. Appena però il tamburo riprese nuovamente a suonare ed egli udì di nuovo i suoni, si poté osservare come riprendesse i sensi e si accingesse a ballare ancor più forte di prima.»

Scrive **Giorgio Baglivi** (1668 - 1707), considerato l'*Ippocrate italiano*, .. «poche ore dopo il morso, i pazienti vengono colpiti da forti palpitazioni cardiache e da profondo avvilitamento, soprattutto da un grave affanno. Si lamentano con voce triste, vedono con occhi stravolti, e se si chiede loro dove hanno dolore, o non danno alcuna risposta oppure indicano con la mano la regione cardiaca, come se fosse soprattutto il cuore ad essere oppresso, ma si differenziano gli uni dagli altri, secondo la natura della tarantole, il temperamento del malato, il caldo estivo più o meno rovente».

Egli conferma che «appena i pazienti che giacciono stesi per terra, dopo il colpo apoplettico, sentono la musica, cominciano lentamente a muovere le mani, il piedi e le altre parti del corpo, alla fine si alzano in piedi, urlano, sospirano, sventolano i genitali (*obscaena eventilant*) e ballano poi per tre giorni di seguito

La terra del rimorso di **De Martino** contiene la sequenza fotografica del rito terapeutico

«... La tarantata, partendo dalla posizione di riposo,... Inizia il ciclo coreutico con la fase al suolo sul dorso intorno al perimetro cerimoniale,... Si rovescia quindi a carponi, il corpo fermo, mentre la testa continua a battere il ritmo della tarantella,... Si leva rapidamente in piedi,... Percorrendo il perimetro cerimoniale,... si porta davanti o in mezzo ai suonatori “per prendere i suoni”,.... Conclude il ciclo con un caracollo,... Al vertice del quale cade al suolo nelle braccia dei parenti pronti ad accoglierla. Ritorna così nella posizione di riposo. Durante il ciclo coreutico la tarantata stringe nelle mani un panno colorato, mentre il suolo è disseminato di nastri di vari colori e da immagini dei SS. Pietro e Paolo con verde e rosso.

Il turno coreutico complessivo si compone di una serie di questi cicli singoli, tutti identici tra loro, della durata di circa 10 minuti, e separati l'uno dall'altro da intervalli di riposo. La conclusione dell'intero turno è segnata dal “miracolo”: dopo due giorni di danza, la tarantata interrompe improvvisamente uno dei suoi cicli, si dichiara “*graziata*” da S. Paolo...»

Le situazioni, registrate nel tempo dagli studiosi del fenomeno tarantismo, si sono manifestate nella terra di Puglia ed in particolare nel Salento fino alla fine degli Anni Cinquanta. Nel 1960 De Martino riuscì ad osservare gli ultimi superstiti di questo fenomeno nel cuore di questa terra salentina, nella provincia di Lecce, concludendo così la sua ricerca iniziata l'anno precedente.

CAP. 2: TEORIA

2.1 La Teoria di Platone

Moltissimi ricercatori, studiosi dell'Europa in particolare, sin da tempi remoti, hanno sempre cercato di rispondere alla domanda: come sono arrivati i pugliesi a voler guarire il morso della taranta con la trance provocata dalla musica e dal ballo?

PLATONE dice nelle sua *Leggi*, nel brano dove vuole sancire l'utilità del movimento per i bambini piccoli:

«ATENIESE: ...una conferma si deve trovare anche in ciò a cui sono pervenute, sulla base della propria esperienza, non solo le nutrici dei bambini, riconoscendolo alquanto utile, ma anche le donne che s'intendono della cura della malattia dei *coribanti*. Quando infatti le madri vogliono mettere a dormire i loro bambini che fanno fatica ad addormentarsi, provocano il sonno non con la quiete, ma al contrario con il movimento, cullandoli ininterrottamente fra le braccia. Mentre fanno questo non stanno zitte, cantano una nenia e così avvolgono i bambini proprio come in un suono di flauto, del tutto simile a quanto accade nella cura dell'accesso di pazzia furiosa dei baccanti, dove il movimento della ridda trova applicazione unito a quello della musica.

CLINIA: Amico, in che cosa vediamo propriamente la causa di queste manifestazioni?

ATENIESE: Non è difficile riconoscere.

CLINIA: Come, allora?

ATENIESE: Entrambe le condizioni sono una sorta di angoscia (l'insonnia dei bambini e la cosiddetta frenesia dei coribanti), e la paura è la conseguenza di una non sana costituzione dell'animo. Se si rimedia a tali condizioni con uno scuotimento dall'esterno, allora il movimento che agisce dall'esterno supera il movimento interno che si manifesta nella paura e nella frenesia. Questa vittoria si riconosce chiaramente in una calma dell'animo e

nella cessazione delle inquietanti palpitazioni presenti in questi casi. Una svolta del tutto piacevole che procura il sonno ai bambini e che fa retrocedere gli alienati da una condizione di follia a una condizione di accorta ragionevolezza, attraverso la danza e il suono del flauto, con l'aiuto degli dei, ai quali sono offerti sacrifici tra felici auspici. E con ciò si sarebbe data una spiegazione accettabile della cosa, per quanto sia possibile farlo in breve». (76, Leggi 790-791, testo tedesco 8, II, p. 266f).

Gli antichi stessi non avevano le idee chiare su cosa effettivamente rappresentassero gli originari *coribanti*. Secondo qualcuno essi erano in generale i primi uomini. Il nome Coribanti fu tradotto più tardi con servitori di CIBELE e secondo STRABONE indicavano “ i giovani o ragazzi ammessi alla danza della guerra durante la festa della madre degli dei (CIBELE) ”. Erano dunque in primo luogo danzatori della guerra, divennero alla fine una sorta di schiamazzanti *maestri di ballo* del culto di CIBELE dal quale passarono a quelli di DIONISO o BACCO. “ *Poiché ora i coribanti sono i danzatori e gli esaltati della divinità, è necessaria la parola coribantare (κορυβαντιεύειν)* “- se vogliamo tradurla per analogia con *tarantare* - “ per loro che si comportavano come folli” dice ancora STRABONE-(92, libro X, cap., par. 473).

Risulta allora chiaro che cosa significasse la *malattia dei coribanti* in Platone : un disturbo psichico temporaneo, transitorio, che ai suoi tempi fu guarito, a quanto pare, non più grazie ai servitori di CIBELE LE, ma grazie alle donne nei misteri coribantici. Insieme al coribantismo era quindi penetrato negli originari culti della fertilità di CIBELE e DIONISO un momento medico, vale a dire *la danza terapeutica*.

2.2 La terra del Salento: la ricerca

La terra del Salento, con la sua greccità viva fino ai tempi più recenti, ha seguito sin dall'antichità, la terapia di massa del coribantismo, che con la danza terapeutica ha indotto masse di persone nello stato di trance da cui si svegliavano guarite dalla malattia provocata “dal morso della taranta.”

Il fenomeno del tarantismo in Puglia ha in effetti una durata plurisecolare; la prima testimonianza risale alla metà del secolo XIV; per la

precisione è contenuta in una rubrica del *Sertum papale de venenis* redatto da Guglielmo De Marra, specificamente dedicato agli effetti del morso della tarantola e ai relativi rimedi, tra i quali si segnala l'uso locale di far danzare e allietare con la musica chi ne sia stato vittima, previa un'esplorazione con gli strumenti, procedente per tentativi, che individui il suono simile a quello emesso dall'animale al momento del morso.

Da allora, medici, filosofi, storici, letterati, musicologi, antropologi, si eserciteranno intorno a questo tema, affrontando i molteplici aspetti che rendono il fenomeno particolarmente complesso: l'anatomia dei ragni considerati colpevoli, l'esame dei casi clinici, la descrizione della varietà dei comportamenti nell'esplosione e nella risoluzione della crisi, l'influenza del cristianesimo sulle credenze e le azioni rituali relative. Il tarantismo è corredato di un apparato simbolico e di pratiche veramente imponente, che cresce, si moltiplica, si modifica, si ricompone, si riduce con l'andare del tempo, tanto che è molto difficile riuscire a definire i contorni del fenomeno.

All'inizio degli anni Sessanta, con inizio nel 1951/52 fino al 1961, si conclude un periodo di ricerca etnomusicologica italiana anche grazie all'opera di studiosi, Carpitella, De Martino e collaboratori che osservano i fenomeni sul terreno in Puglia nella provincia di Lecce. Era la prima volta infatti, che De Martino e il suo gruppo di collaboratori si trovavano a osservare dal vivo e senza "ricostruzioni" una serie complessa di pratiche cerimoniali tra loro collegate, ma distinte secondo tempi e luoghi: cioè le rispettive "terapie domiciliari" di alcune singole tarantate, particolarmente in alcuni paesi del Salento: Nardò, Galatina,.. e infine le rappresentazioni di sofferenza, preghiera, ringraziamento che si attivavano davanti e dentro la cappella di S. Paolo in Galatina, nei giorni della sua festa, il 28 e il 29 giugno.

De Martino vedeva i fenomeni delle tarantate e capiva che decisamente appartenevano a un livello di carattere psichiatrico. Registrava i fenomeni e nel corso delle cure domiciliari, fotografava immagini di suonatori-terapeuti inchinati sulle pazienti, ai fini della guarigione.

C_{AP.} 3: LA MUSICA TERAPEUTICA

3.1. La musica terapeutica nel tarantismo

Nel tarantismo, il corpus più consistente comprende le musiche per la terapia del tarantismo.

Particolarmente interessante, ritennero De Martino e Carpitella, l'organico complesso di violino ,chitarra, organetto e tamburello come il modo paradigmatico per l'esecuzione della musica per la terapia, o, comunque, l'assetto strumentale più rappresentativo e credibile, pur se rilevato e osservato in uno scenario di progressivo disfacimento del rito e della terapia, alla fine ormai di questo fenomeno. Così si esprime De Martino, a tal proposito , descrivendo malinconicamente il profilo declinante della terapia:

...l'impovertirsi del repertorio coreutico-musicale e il restringimento della stessa reattività efficace ad un certo numero di melodie tradizionali: un declino la cui ultima fase apparve ai nostri occhi nell'estate del '59 quando ormai l'orchestrina di Nardò col suo limitato repertorio costituiva quanto di meglio era dato trovare in vita e in azione (De Martino 1961, pag. 149)

Si può forse dire che il vero grado minimo della terapia, sufficiente e connotante, era costituita dall'associazione voce/tamburello: una combinazione sufficiente a esprimere nella parte vocale, l'evocazione mitica del ragno e l'invocazione del santo, e, nella parte strumentale, l'irruenza del ritmo e l'irrompere della danza, allo stesso processo di cura e indice della guarigione incipiente.

Nella terapia le tamburelliste si trovavano ad essere "le signore del tempo e del ritmo". Non solo: la diversificazione timbrica e l'ampio spettro frequenziale prodotto dalla combinazione voce/tamburello contribuiva decisamente a determinare lo scenario acustico in cui esercitare una forte sollecitazione sensoriale rivolta verso le persone sofferenti, che poteva assumere il profilo di una energica sovraeccitazione, soprattutto nella

esplosione della “botta” sul volto o vicino alle orecchie delle destinatarie. La “botta” è un gesto essenziale nella tecnica dello strumento salentino, è il corpo forte al centro della membrana che vibrando risulta essere uno dei dispositivi terapeutici più antichi e documentati, necessario per scuotere e rianimare le donne sofferenti.

Le tamburelliste sembrano emergere quali personalità particolarmente attive e prestigiose: le grandi “signore del tamburello” perciò appaiono come coloro a cui è affidato l’onere di condurre la danza della guarigione e celebrare la ritualità della morte, visto che alcune di loro erano esecutrici della lamentazione funebre.

Nei casi più resistenti, il terapeuta metteva in atto la cosiddetta *pizzica tarantata sorda* che era la melodia privilegiata per fronteggiare gli effetti della taranta sorda: si definiva così un ragno i cui effetti erano ritenuti tenacemente resistenti all’azione terapeutica e proprio per ciò, bisognosi di una più sicura e incisiva azione musicale, garantita dalla “offerta” di una melodia specifica ed esclusiva (*la sorda*).

Nelle fasi iniziali di una terapia domiciliare, i terapisti impegnati procedevano, secondo molte fonti di ricerca, a una sorta di esplorazione sonora preliminare: in questa fase, l’offerta della musica pareva essere casuale: i musicisti provavano brani diversi, misurandone l’efficacia in relazione alle reattività delle persone trattate; non raramente, gli stessi musicisti terapeuti potevano essere indotti a spingersi fino all’uso di inserti “spuri” (sonori, musicali, gestuali), dettati dalle strette contingenze dell’evolversi della cura e da scelte/intuizioni estemporanee operate dagli stessi musicisti impegnati nella terapia, in relazione al passato o al “vissuto” individuale delle persone da curare. Ciò implicava forti e intensi modi di interazione fra persone sofferenti e “curatori”, fondati su abilità e competenze proprie dei terapeuti, ed effetto di una lunga esperienza maturata nella case delle tarantate.

Essi erano infatti anche itineranti in estesi territori, proprio perché erano titolari di saperi piuttosto complessi e riservati nei quali conservavano repertori specifici per la terapia. Pertanto il contributo individuale del terapeuta, la soggettività spesa in un processo drammatico e spesso molto faticoso, potevano costituire i fattori veramente risolutivi per un efficace trattamento del disagio: i criteri e i contenuti più profondi di questo impegno (proprio del terapeuta), le esperienze e i motivi di un vissuto drammatico

(proprio della persona sofferente), i modi della interazione tra queste soggettività co-occorrenti nella terapia costituivano il rito nel suo farsi.

3.2 Azione Effetto della musica

Anche in altre società di tipo arcaico, come ad es. nei Cinesi, già diciotto secoli prima di Cristo, l'induzione ipnotica veniva praticata per mezzo di canti e danze-

Forse perché la musica si rivolge più direttamente alla sensibilità e sembra consentire all'individuo di immergersi in uno stato di rapimento e di profondo coinvolgimento capace di farlo uscire in un modo o nell'altro dai ritmi quotidiani. La musica costituirebbe uno dei mezzi privilegiati per introdurre la persona temporaneamente in una sorta di sogno ad occhi aperti. Ora sono dei tamburi tonanti a mettere il soggetto in trance ora è il fruscio assai discreto di un sonaglio. La musica, in quanto combinazione sonora agente direttamente e da sola sui nervi, senza essere accompagnata da parole o costituire di per sé un tipo di discorso dotato di significato, è in grado di generare la trance.

La funzione della musica (Gilbert Rouget) associata alla trance non è tanto di provocarla quanto di organizzarla. Inoltre, anche quando sembra verificarsi quell'assenza di controllo che caratterizza apparentemente la trance, i comportamenti degli esseri umani sono modellati più spesso di quanto di solito non si creda, dalle rappresentazioni create dal loro spirito e assoggettati dagli artifici di una cultura che, sebbene non innata, bensì acquisita socialmente, tende a costituire in ognuno una sorta di seconda natura fuori della quale, non sarebbe in grado di porsi. In altri termini i comportamenti sono condizionati da quanto ci hanno insegnato i nostri rapporti col nostro ambiente o da ciò che esso si aspetta da noi. L'uomo è in grado di mascherarsi, di alienarsi, di proiettarsi in altre sfere e di sorpassare se stesso per imboccare molteplici strade. Rimane sempre un seguace dell'immaginario condizionato a livello individuale e collettivo, dall'universo convenzionale creato in lui dalla massa di simboli che pullula nel suo cervello.

La trance è un preciso stato di coscienza passeggero, o, come indica la parola stessa, transitorio. Appare difficile definire la trance che in realtà è un particolare stato di coscienza, al pari del sonno e della veglia, caratteristico

dell'uomo come degli animali. Nel mondo animale possiamo osservare come i pesci divengano catalettici alla luce della lampara, utilizzata da sempre dall'uomo per poterli catturare facilmente, i serpenti affascinano le loro prede fissando su di esse il loro sguardo ed alcuni rapaci notturni affascinano gli uccelli a becco tenero che diventano così prede facili.

Per entrare in trance, si abbandona il proprio stato abituale, e dopo un certo tempo, estremamente variabile, a seconda dei casi, si torna allo stato originario. La trance è dunque uno stato inconsueto. La persona in trance non è nel suo stato abituale, presenta modifiche neurofisiologiche che accrescono le sue facoltà reali o immaginarie.

Relativamente allo stato di trance provocato con la musica, è interessante osservare quale ruolo svolge la musica nell'entrata in trance, nel mantenimento della trance e nell'uscita dalla trance. Si può affermare con certezza che la musica è in grado di agire sul comportamento psicologico degli esseri viventi.

Alcuni esperimenti hanno dimostrato che certi suoni e certe musiche favoriscono la crescita delle piante, la lattazione delle mucche. Ma non vi sono particolari dati sperimentali che permettano di formulare ipotesi sul ruolo psicofisiologico della musica nella trance. Prenderemo la parola musica nel senso più empirico e ampio possibile del termine, cioè non come un'arte bensì come una pratica dai molteplici aspetti, che vanno dal semplice delicato fruscio di un sonaglio di vimini allo scatenamento assordante di un rullo di tamburi, dal tintinnio solitario di una campanella di ferro agli splendori musicali di un'orchestra, dalla più elementare monodia alle più complesse polifonie vocali, dalla linearità di un certo tipo di battito di mani al richiamo emesso da una tromba di corno.

La musica può essere considerata dal punto di vista del messaggio che essa costituisce, del mittente che l'emette, del destinatario che la riceve. Nella comunicazione musicale, mittente e ricevente hanno in comune lo stesso codice. Il messaggio del primo rimanda ad un contesto conosciuto del secondo, e la comunicazione si stabilisce tramite un certo contatto. Ciascuno di questi sei fattori: mittente, messaggio, destinatario, codice, contesto contatto, dà origine a una funzione linguistica diversa.

Nella sua descrizione di una memorabile seduta di cui fu testimone nel 1959, insieme con la sua équipe, nel Salento, E. De Martino (1961, pag. 68) descrive una relazione privilegiata mostrando gli strettissimi legami che si vanno intrecciando tra la tarantata e i musicisti. Questi ultimi «le avvicinavano alle orecchie i loro strumenti...in una appassionata offerta musicale. Nella fase a terra vedemmo una volta la tarantata portarsi strisciando ai piedi del violinista e quivi indugiare come polarizzata: il violinista allora le si inginocchiò accanto, incumbendole nel suonare a tal punto che l'archetto sembrava avesse per violino il corpo fremente della donna.»

In alcune culture, la musica interviene anche per placare determinate crisi. Presso gli Haussa le fanciulle sono soggette a «crisi di possessione» dovute all'ingestione di una droga, la datura betel. (J. Monfouga-Nicolas 1972, pag. 200). Questo si verifica quando le fanciulle, soprattutto anticamente, nel corso di certe veglie durante le quali si riuniscono per filare il cotone, si divertono a conoscere l'ebbrezza della datura betel.

“...quando le giovinette si mettevano a tremare e sbavavano, con la bocca schiumante, continuando a girare su stesse, giungeva il ”griot” dei giovani che suonava sul suo tamburo la divisa della pianta, e subito dopo quella del dio “ Kure”. Le fanciulle venivano fatte sedere, si dava loro da bere del latte fresco, e il griot batteva loro la testa con il tamburo. La crisi si placava e tutto rientrava nell'ordine.”

Le cose si svolgono nello stesso modo nel tarantismo, come testimonia un testo del 1621, citato da DE Martino(1961 pag. 180, nota 20):

.....Certo meravigliosa è l'azione della musica, e se non si vedesse con i propri occhi non si crederebbe mai possibile. Il morsicato da tarantola, quasi moribondo per l'atroce azione del veleno, querulo, angosciato, agonizzante, quasi privo di sensi esterni ed interni...appena ode (il suono di strumenti musicali) subito ritorna in sé, dischiude gli occhi, e porge orecchio, si leva in piedi, cominciando dapprima a muovere leggermente la dita dei piedi e delle mani mantenendo il ritmo e la melodia a sé gradito e favorevole, e comincia poi a danzare di lena, a gestire con le mani, con i piedi e con le singole parti del corpo, travagliato in tutte le membra da varia agitazione.

Spesso i canti per provocare la trance o eventualmente per placarla, sono costituiti da *divise*. Le “*divise musicali*”, ossia i testi musicali, cantati con una o più arie musicali accompagnano gli strumenti e hanno lo scopo di scatenare la crisi. Le *divise musicali* sono degli enunciati melodici o ritmici che si susseguono nel corso della cerimonia, formando delle sequenze che assolvono una funzione di rinnovamento e di sviluppo del tempo musicale. Quando raggiunge le vette dell’arte, la musica suscita un sentimento di totale adesione dell’io a quanto sta accadendo intorno, e opera in tal senso un’ulteriore trasformazione della coscienza, attuando un particolarissimo rapporto dell’io col mondo. Pertanto la musica modifica profondamente e a vari livelli la coscienza di sé e del proprio rapporto con il mondo.

Nella cultura arcaica la trance non è affatto dovuta all’uso di droghe così come nel corso degli anni “molte personalità autorevoli nel campo medico pensano”(Wojtkowitz). Secondo questi medici la trance potrebbe “essere in parte causata da tetania, dal momento che l’attacco è determinato dal controllo della respirazione”. Si tratterebbe quindi di un comportamento volontario, il quale mette in opera un controllo di sé, un’*ascesi*, come tecnica corporale di trance.

Presso gli Haussa, e nel tarantismo, la musica ha la funzione di guarire la crisi, in tal senso risolvendola, per mezzo della danza.

3.3 Come agisce la musica

Osservando il corso della storia e dei fenomeni culturali presi in esame fino ad ora, si può affermare l’universalità della trance la quale indica che essa corrisponde a disposizione psicofisiologica innata della natura umana, più o meno svariata, secondo gli individui. Può essere definita «patrimonio dell’umanità per le valenze terapeutiche che essa possiede e, che da sempre tramandate, accompagnano la storia dell’uomo nei processi di guarigione e nel superamento dei limiti individuali.

Su come agisca la musica in tal senso, da sempre i fatti hanno dato origine alle teorie più contrastanti. Per dirla con Jean-Jacques Rousseau, si tratta di un effetto fisico o di un effetto morale?

In quell'epoca si discuteva molto sia delle virtù curative della musica che degli effetti delle sue vibrazioni meccaniche. Dopo aver scritto nel *Dictionnaire de musique* (1768, pag. 312):

«Se la nostra *musica* ha poco potere sui moti dell'animo, è invece capace di agire fisicamente sui corpi, come dimostra la storia della Tarantola troppo nota per parlarne qui...»

Qualche anno dopo, senza timore di contraddirsi in un brano dell'*Essai* egli scrive:

«Come esempio del potere fisico dei suoni si cita la guarigione dalle punture della Tarantola. Ma è il contrario a verificarsi. Per guarire coloro che sono punti da questo insetto non occorrono né suoni assoluti, né le medesime arie. Ognuno di loro ha bisogno delle arie di una melodia che conosce e di frasi che capisce. L'Italiano ha bisogno di arie italiane, di arie turche il Turco. Ognuno è sensibile unicamente agli accenti famigliari; i suoi nervi vi si prestano solo nella misura in cui il suo spirito li predispone: occorre che comprenda la lingua in cui gli si parla affinché quanto gli vien detto possa metterlo in movimento. Si dice che le Cantate di Bernier abbiano guarito dalla febbre un musicista francese, a un musicista di qualsiasi altra nazione l'avrebbero provocata.»

“perché le nostre musiche più commoventi non sono nient'altro che vano rumore all'orecchio di un Caraibico” è la domanda che si pone nell'*Essai* “sono i suoi nervi di natura diversa dai nostri?”

Una teoria neurofisiologica degli effetti del tamburo

Autori: Neher, R. Prince (1968, pp. 133-35), T. F. Johnston (1972, pag. 30).

Enunciata in un articolo del 1962, l'unico al quale fanno riferimento questi autori, tale teoria si fonda sui risultati di alcuni esperimenti di laboratorio resi noti un anno prima in un articolo di neurofisiologia pura in cui i fatti di possessione non venivano menzionati.

La tesi è così formulata: stimoli sonori intermittenti rispondenti a certe caratteristiche sarebbero in grado di innescare fenomeni di trascinamento

(*driving*) del ritmo alfa del cervello e di generare in tal modo della convulsione. Queste caratteristiche sono:

1) circa l'intermittenza, una frequenza bassa corrispondente press'a poco alla banda di frequenze di questo ritmo alfa. Oscillanti a seconda degli individui tra gli 8 e i 13 Hz (battiti al secondo);

2) circa lo spettro sonoro, la predominanza delle frequenze basse (frequenze musicali, questa volta, s'intende) capaci di trasmettere al cervello più energia delle alte senza danno per l'orecchio.

L'ipotesi di partenza di Neher si fonda sui lavori di diversi autori intorno agli stimoli luminosi intermittenti, dai quali risulta che tali stimoli sono in grado di provocare turbe comportamentali che possono culminare nella crisi epilettica (Neher 1962, pag. 449 e 1962, pp. 153-54)

Gli argomenti si basano su:

- 1) i risultati degli esperimenti di laboratorio eseguiti da Neher con un tamburo,
- 2) i risultati di esperimenti precedenti condotti da vari autori sugli effetti degli stimoli luminosi,
- 3) trascrizioni musicali di tambureggiamenti africani e registrazioni di musica haitiana,
- 4) descrizioni etnografiche.

Nel suo esperimento di laboratorio, Neher (1962, p.449) si è servito di un tamburo che emetteva segnali “di bassa frequenza (75-150 Hz) e di grande ampiezza (120 decibel¹)”, percosso “alla frequenza relativamente bassa di 3, 4, 6 e 8 battiti al secondo”, essendo “difficile percuotere il tamburo più velocemente”. Il fenomeno di *driving* si è riscontrato in tutti e dieci i soggetti che si erano prestati all'esperimento. Sembra tuttavia che i risultati ottenuti alle frequenze di 6 o 8 battiti al secondo non siano stati buoni a causa dell'indebolirsi dell'ampiezza del segnale sonoro a queste “frequenze difficili da ottenere” (1961, p. 449).

Neher si basa, abbiamo detto, da un lato su esperimenti di laboratorio, dall'altro su dati etnomusicologici: 1) che *a priori* la frequenza più

favorevole allo scatenarsi del *driving* appartiene a una banda “leggermente inferiore, quella tra gli 8 e i 13 cicli al secondo”; 2) che nella realtà, come appare dai documenti etnomusicologici (trascrizioni musicali e registrazioni sonore), “il comportamento agitato” (1962, p. 154) si manifesta non appena i battiti del tamburo raggiungono una cadenza tra i 7 e i 9 cicli; 3) di aver egli stesso ottenuto risultati con percussioni del tamburo di 4 battiti al secondo/s, ciò significa, in conclusione, che i fenomeni in questione potrebbero verificarsi quando i tamburi sono percossi a una cadenza compresa tra i 12 e i 4 battiti al secondo; in altri termini quando battono la semicroma, avendo la semiminima un valore tra MM 60 e 180, o meglio, per essere più semplici, quando la percussione oscilla tra MM 240 e 270. Queste cadenze coprono tutto il ventaglio dei *tempi*, dal *moderato* al *prestissimo* o oltre. A meno di non esser lento, ogni tambureggiamento sarebbe pertanto in grado di scatenare il *driving*.

Ciò non toglie che è legittimo chiedersi se il suono del tamburo – incontestabilmente capace di avere, almeno in certi casi, un vero e proprio impatto fisico sull’uditore – non sia in grado di provocare a livello fisiologico turbe nervose, contribuendo in tal modo a generare la trance. Altri oltre a Neher l’hanno pensato. Ad esempio, C. Pidoux, medico assiduo spettatore dei culti di possessione nel Mali e con una certa esperienza etnologica, ha avanzato l’ipotesi di un eventuale effetto del tamburo “sui diversi livelli del nevrasse”.

3.4 Azione ipnotica della musica

Per alcuni, la musica esercita un’azione ipnotica sul sistema nervoso. Così, novant’anni fa, Nina Rodrigues, medico brasiliano profondamente influenzato dai lavori di Charcot e Janet, e i cui scritti costituiscono una tappa fondamentale nella storia dello studio del *candomblè*, parlava di “sonnambulismo causato dall’allucinazione della musica sacra” e dall’“insolita monotonia” delle percussioni, “in grado di competere con ogni mezzo capace di provocare l’ipnosi spossando l’attenzione”. Per H.-A. Junod (1936 II, p. 439) – e con lui ci spostiamo dal Brasile all’Africa del Sud –, la caduta in trance è il risultato della suggestioni ipnotica esercitata dal

“rumoroso concerto”, subito per molte ore dal malato, concerto in cui i tamburi e sonagli si associano per assicurare la continuità dell’intensità sonora (l’“assordante frastuono”). Sebbene egli scriva anche, come abbiamo visto: «L’essenziale è il canto, la voce umana...» e riconosca l’importanza del senso delle parole, è evidente per lui la musica agisce ampiamente per sovrasaturazione del sistema nervoso. Azione fisica di tormento, potremmo dire, che porta il paziente allo sfinimento e alla crisi di nervi.

Sempre secondo il medesimo principio, la descrizione, molto più recente, fornita da Katerina Kakouri (1965, pp. 21 e 25) della trance dei Nestenarides, in Tracia, mostra anch’essa come la musica sia in grado di agire direttamente sullo stato nervoso degli interessati, con il “suono pesante” del tamburo e il suo “battere persistente” che “colpisce i nervi degli iniziati” o i “nervi spossati dei posseduti”. Qui è proprio l’azione fisica del suono, a livello del sistema nervoso, ad essere apertamente messo in causa. Ma dietro formulazione assai meno precise, come, ad esempio, quella di R. Firth (1969, p. XIII) che fa riferimento al “battito monotono del tamburo” o quella di D. Carpitella (1961, p. 135), che parla della “iterazione ritmica ossessiva” della tarantella, si profila apertamente la stessa idea di ipnosi come effetto di una manipolazione, mediante la musica, dello stato nervoso del soggetto aspirante o in preda alla trance. Si potrebbero citare molti altri esempi.

3.5 Il riflesso condizionato

Ben diverso è asserire che il meccanismo scatenante la trance sia quello di un riflesso condizionato il cui stimolo sarebbe costituito dalla musica. È la teoria di Herskovits, elaborata nel quadro di un’interpretazione generale della possessione quale la si osserva in Brasile con *candomblè*. In relazione al punto di vista di Nina Rodrigues e di coloro i quali l’hanno seguita, che riconducevano la trance a un fenomeno psicopatologico, Herskovits tendeva a riportarla all’insieme delle rappresentazioni religiose proprie della società e a mostrare così perché la trance di possessione debba essere intesa come uno stato normale risultante dall’apprendimento di un modello culturale a sua volta largamente determinato dalla storia.

Il processo psicologico a cui alludiamo è quello chiaramente che si rifà al riflesso condizionato, in base al quale, ogni volta che viene sperimentato uno stimolo specifico, si ha una reazione corrispondente, dato che l'individuo è abituato a comportarsi in questo modo in risposta al segnale stabilito. In tale processo, ruota gran parte della nostra vita

La tesi è stata ripresa nell'insieme da R. Bastide (1945), ma questi, insiste sull'importanza della situazione. «La musica non porta necessariamente alla trance», egli scrive (1945, p. 88), giacché «il medesimo ritmo che in un giorno di cerimonia provoca in un iniziato una crisi di possessione si rivela inefficiente se ascoltato al di fuori di questa circostanza; lo stimolo condizionato, non è uno stimolo fisico, l'ascolto di un certo ritmo, bensì uno stimolo psichico, il ritmo associato a una certa data e a un certo luogo. È anche necessario che il corpo dell'iniziato sia purificato da determinati bagni di erbe. Perché la musica abbia effetto, occorre la compresenza di un insieme di fatti regolamentati dalla società.»

Date queste premesse, sarebbe logico aspettarsi che Bastide rifiutasse l'uso, in tale contesto, della nozione di riflesso condizionato. Non è così. Bastide vi resta fedele nonostante la clausola restrittiva che pone al suo funzionamento e che oppone alla tesi di Herskovits quando scrive (1995, p. 501)

«non può uno stimolo (la musica) determinare la trance [...] ad agire è la situazione totale [...]. È la globalità di questa situazione a far sì che la musica produca la trance o viceversa non determini la crisi, »

e quando nei suoi ultimi scritti sulla trance (1972, p. 73; trad. it., pp. 89-90) leggiamo che l'iniziato può entrare in trance “ascoltando certi *leitmotiv* musicali” proprio in virtù di “riflessi condizionati”.

Il problema è tuttavia sapere se sia legittimo parlare qui di riflesso condizionato: infatti, se tale è, deve agire qualunque cosa succeda in risposta al suo stimolo; se invece lo stimolo qualche volta non è seguito da una risposta, ci troviamo di fronte a un riflesso di tipo diverso. Il problema è rilevante nel senso che mette in causa il livello di coscienza in cui si situa il meccanismo scatenante della trance. Dal canto nostro, saremmo portati a credere che, se lo scatenamento della trance mediante la musica è soggetto a tante restrizioni circostanziali – incontestabilmente è ciò che accade –,

parlare di riflesso condizionato non può che alimentare confusione. Donde l'uso sempre un po' ambiguo di questo termine. Così P. Verger (1969, p. 59) pone origine di una "sorta di riflesso condizionato" acquisito nel corso dell'iniziazione i motivi ritmici del tamburo. Per J. Monfouga-Nicolas (1972, p. 189) "l'insieme musico-gestuale" costituito dalla danza di possessione deve essere visto come lo "stimolo condizionato", ma in seguito (*ibid.*, p. 197) ella afferma che la "musica non provoca la trance in sé, bensì la forma che esse deve assumere". Quanto a Margaret J. Field (1969, p. 7), utilizza il termine "condizionato" ma senza parlare di riflesso. Dopo aver notato che nel Ghana:

«Quasi sempre a provocare la possessione sono il tambureggiamento, il canto, il battere della mani e i battiti ritmici dei gong-gong e dei sonagli, isolati o no,»

aggiunge:

«La maggior parte di coloro che sono posseduti in quanto professionisti – sacerdoti, indovini, coadiutori di sacerdoti e guaritori – sono come condizionati quando si mettono nella situazione dovuta, così come noi siamo condizionati a addormentarci in un comodo letto posto in una stanza tranquilla ed oscura. Alcuni sacerdoti devono solo entrare nel santuario quando cominciano a suonare i tamburi e le campane e il flauto si mette a gemere. Al suono delle campane alcuni indovini fissano un liquido nero, mentre un altro porterà sulla testa un peso tale da sentirne il dolore al collo. Ma si verifica anche il caso in cui lo "spirito", come il sonno, viene invocato invano».

Più o meno esplicitamente, altri si sono richiamati nel tempo alla teoria del riflesso condizionato ereditata da Herskovits, a quella dell'effetto neurofisiologico dei suoni del tamburo messa a punto da Neher, e al fattore di globalità della situazione quale era stato suggerito da Bastide. Così G. Costard, le cui interpretazioni hanno il pregio supplementare di rifarsi a un'esperienza vissuta del candomblè, scrive da un lato (1965, p. 175) che "al momento dell'iniziazione una corrispondenza di stabilisce tra il ritmo e lo stato di trance" e dall'altro che "ci si può chiedere se non esista un'azione fisiologica di certi suoni sull'organismo". Il riferimento in questo caso alle

“vibrazioni a bassa frequenza” rinvia implicitamente a Neher. Ella osserva infatti:

«Nel momento in cui cade in trance, il soggetto fa il gesto tipico di tapparsi le orecchie, come per difendersi dai suoni che lo invadono».

Ma per G. Cossard la musica non è nient'altro, in sostanza, che un elemento in un insieme di stimoli costituiti da «sensazioni uditive: ritmo di tamburi, canti, suoni della campana *adza*, grida di saluto agli *orisha*; sensazioni olfattive e gustative: odore e sapore dell'*abo*; sensazioni visive: vista degli oggetti sacralizzati raffiguranti l'*orisha* o destinati a adornarlo» (*ibid.*, p. 192).

Un altro tipo di spiegazione è quello che mette in causa la perturbazioni provocate dalla musica – ma anche dalla danza – a livello dell'orecchio interno. Per Zampléni, nello *ndöp* dove “la crisi rituale è la conclusione della danza, e la “caduta” [...] l'esito naturale della crisi” (1966, p. 414), la “molla fisiologica della caduta” sarebbe “l'autostimolazione vestibolare” causata dal fatto che “in virtù dell'aumento di volume e di cadenza della musica, la posseduta è indotta – o meglio, va essa stessa – ad uno spossamento muscolare e a un disorientamento spaziale estremo” (*ibid.*, p. 147). Questo “disorientamento spaziale” appare dunque, da un lato, come l'effetto della musica che agisce a livello fisiologico sull'orecchio mediante un volume e un'intensità capaci, egli precisa altrove (*ibid.*, p. 359), di toccare una soglia “quasi intollerabile”, e, dall'altro, come l'effetto di quell'insieme di comportamenti motori incentrati sulla danza, i quali costituiscono ciò che Zempléni chiama “il travaglio della crisi” (*ibid.*, p. 415).

Non molto dissimile è l'interpretazione fornita da F. Huxley del *vodu* haitiano. Per lui la trance sarebbe dovuta essenzialmente a perturbazioni dell'orecchio interno provocate dai tamburini che manipolano la musica “fintanto che i colpi (*buffets*) di suono non abbiano ottenuto il massimo effetto” (1967, p. 286) e tambureggiamento, danza e canto si unirebbero per ottenere quelle perturbazioni che sono all'origine del processo di dissociazione della coscienza (*ibid.*, p. 287).

La tesi delle perturbazioni dell'orecchio interno come origine della trance, dobbiamo segnalarlo, era stata avanzata fin dal 1948 da un medico, il dottor Aubin, ma unicamente in rapporto alla danza e a proposito dei

«movimenti del busto e del collo che avevano quale conseguenza uno sfrenato coinvolgimento della testa, trascinata in un moto rotatorio, realmente vertiginoso, e sottoposta a scotimenti ripetuti in ogni senso».

“Tanta profusione di movimenti” determina, egli ci dice, una *violenta eccitazioni del labirinto*. “Sappiamo al tempo stesso che essa [questa eccitazione] genera, dal punto di vista psichiatrico, uno *stato di ebbrezza particolare*”, conclude l’autore, il cui ragionamento, come si vede, si morde la coda.

CAP. 4: LA DANZA TERAPEUTICA

4.1 Fasi della danza

La Nel tarantismo la crisi del tarantato, il rimo, la melodia, la mimica e la risoluzione terapeutica sono organicamente connessi nel senso che il dramma dalla sua lacerazione iniziale viene conquistando il suo scioglimento. In particolare il rapporto fra crisi e suoni, assume un carattere di reciprocità, nel senso che il tarantato richiede “i suoni” e “i suoni” possono far precipitare una crisi latente e immettere nel rito terapeutico. Inoltre il ritmo dei moduli musicali richiama con tanta immediatezza e con una necessità psicologica l’esigenza di una ginnastica ordinata.

La tarantella che viene danzata durante il tarantismo non è la tarantella profana, ma una “liturgia che racconta il passaggio dalla crisi alla sua risoluzione”.

De Martino identificò con le sue esplorazioni, due fasi successive del ciclo:

-nella prima, la paziente è stesa al suolo, orizzontale, prevalentemente orientata verso l’identificazione mimica con la taranta, identificazione manifestata simbolicamente col raccorciamento delle gambe, con la rotazione del corpo facendo perno sulla testa, con lo strisciare del corpo, con la deambulazione sulle ginocchia o carponi, e in genere con tutto ciò che imita un essere incapace di stare eretto, aderente al suolo, e che si comporta come una taranta;

-nella seconda, la paziente è in piedi, verticale, prevalentemente orientata verso una risoluzione agonistica della possessione. In questa fase la tarantata si alza dando inizio ai saltelli, di lato, avanti e indietro e con le braccia ora rilassate lungo i fianchi ora verso l’alto, ora in avanti. In generale si muove durante tutto l’iter coreutico in senso circolare, seguendo il perimetro cerimoniale.

La conclusione dell'intero ciclo coreutico ha luogo nella fase in piedi: “la tarantata comincia ad eseguire una serie di cerchi concentrici di raggio sempre minore, con passi saltellanti, semplici e doppi, che ben presto si trasformano in piroette instabili e si concludono caracollando: la tarantata torna così alla posizione di riposo, supina”.

La musica eseguita per la danza terapeutica si distingue da quella destinata alla danza per la festa anche perché quella terapeutica avviene nelle case delle persone sofferenti e viene richiesta dai familiari o dal vicinato. Nel Salento il ballo della festa veniva genericamente definito *pizzica*. Oppure *pizzica pizzica*, con l'abbandono del riferimento diretto al ragno e al rito.

4.2 Danza e trance

Elemento indispensabile in simili cerimonie, oltre la musica, è la danza. Secondo alcuni studi, vi sono tre categorie di danza: astratta, danza figurativa, mimo. Sicuramente una certa danza può sembrare non figurativa anche perché non si sa ciò che rappresenta o simboleggia. Ciò non toglie che queste tre categorie esistano e che forniscano elementi di una combinatoria variabile secondo i culti, attraverso cui si esprime la logica di ognuno di essi. Queste danze avrebbero la funzione di generare la trance (Rouch 1960, pp.147/48) “la musica, le frasi delle divise, i passi di danza mettono in moto questo strano meccanismo”.

In Africa e in Vietnam le danze non sono cariche di violenza e altrettanto si può dire del tarantismo, con il suo “ciclo coreutico regolare” (Carpitlla 1961, p. 338): danza della spada, danza animalesca, figure convulsive (in particolare quella dell'arco) e movimento “più propriamente agonistico” che consiste in un calpestio ritmico. In Chéron (1931) «le danze vengono sempre accompagnate da uno o due *dyidounou* [= tamburo ad acqua] percossi da una donna, la *dyidounoufola* [= colei che fa parlare il tamburo ad acqua]; questa musica è sostenuta da canti la cui aria e le cui parole sono introdotte da *donkili la* [= musicista] e ripetute in coro dai presenti. Ogni danzatore segue passi e gesti costituiti, il più delle volte, da rapidi movimenti delle gambe, delle braccia e della testa. I membri ordinari danzano più spesso degli altri; questi entrano nel circolo allorché il cantante

intona l'aria specifica del loro genio personale, il quale li rende immediatamente convulsioni, ed eseguono allora la danza del loro djin, una danza speciale, che altro non è che una rappresentazione mimata degli atti solitamente compiuti da quest'ultimo; canzone e danza sono insegnate all'adepto del capo, il solo in grado di conoscere il genio dei membri ordinari in virtù del suo infallibile potere di identificazione. Quanto ai membri superiori questi danzano il meno possibile, per precauzione, perché se dovessero cadere mentre si agitano, questo sarebbe il segno di una morte prossima di un adepto. Tuttavia, essi, non possono astenersi del tutto dalla danza, per timore che considerandoli ribelli, il loro genio li obblighi a farlo. Durante il loro turno di danza, si fanno perciò assistere da alcuni membri ordinari incarnati di vegliare su di loro e trattenerli in caso di caduta.»

Nella possessione la danza svolge una funzione teatrale, spettacolo sacro rivolto anche a sé stessi, ma è nello stesso modo esercizio fisico, come sempre del resto. Sotto questi due aspetti costituisce quindi un'attività estetica e una recita, ma è soprattutto, sotto tutti i suoi aspetti, una forma di comunicazione con sé stessi e con gli altri. Determina certe modificazioni sia a livello fisiologico quanto psicologico e questo spiega perché si può vedere la danza come un'ascesi, facendone così spesso una tecnica della trance.

C_{AP.} 5: IL SIMBOLISMO NEL TARANTISMO

5.1 Il tarantismo come musicoterapia

Il tarantismo si è a lungo considerato un caso particolarmente caratteristico e spettacolare di musicoterapia. In fatto di trance, il tarantismo è il caso europeo più noto, in cui la musica e la danza hanno una parte essenziale. I suoni della musica, gli strumenti musicali e le figure di danza occupano un posto ben preciso. È in virtù di tale posto, nonché dal 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. La musica e la danza costituiscono il principale strumento che favorisce una terapia che mira a far intervenire un'isteria istituzionalizzata, o se si preferisce, una forma socializzata dell'isteria. Per dirla con Zempléni, nel caso di quei culti in cui la "dimensione terapeutica" costituisce un elemento importante 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. La musica e la danza costituiscono 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 musica e la 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. Pertanto non è il morso del ragno da esorcizzare, perché esso costituisce il mezzo per esorcizzare il male.

In *La danza de espadas y la tarantela*, M. Schneider vede unicamente nel tarantismo, un aspetto particolarmente interessante per il musicologo, riti "medicinali"; un sistema di corrispondenze mistiche fra natura e uomo, tra gli elementi, 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 quella 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. Mai però Schneider sembra mettere in dubbio il carattere reale del morso e della sua guarigione.

5.2 Interpretazione di De Martino

De Martino in "La Terra del rimorso" interpreta da un punto di vista simbolico il tarantismo. L'aspetto e la vita del ragno, la *lycosa*, suggeriscono una serie di immagini particolarmente adatte a dare orizzonte alle oscure pulsioni dell'incoscio, all'aggressione del passato che torna nell'estraneità del sintomo nevrotico, al morso interno che induce a cercare "ciò che morde", al sogno di rinnovamento totale, di erotismo e di fecondità.

La taranta, il morso e il veleno, hanno dunque nel tarantismo un significato simbolico: danno orizzonte a pulsioni inconscie e alle reazioni che esse suscitano nella coscienza individuale. In questo orizzonte, taranta, morso, veleno, entrano in una serie di rapporti tra di loro e con altre determinazioni, sino a comporsi in un quadro che possiede, sempre sul piano della logica simbolica, la sua propria coerenza. Innanzitutto la taranta, per assolvere la sua funzione di simbolo, deve evocare e configurare, far rivivere e fare defluire le oscure sollecitazioni dell'inconscio che rischiano di sommergere la coscienza con la loro cifrata indominabilità. La taranta nel mito che la narra, ha pertanto varia grandezza e diversi colori: danza secondo le diverse melodie e il suo morso, associato strettamente alla sua grandezza, al suo colore, al suo dinamismo coreutico e alla sua melodia, comunica alla vittima corrispondenti inclinazioni coreutiche, melodiche e cromatiche. La taranta ha nomi di persona: si chiama Rosina, Peppina, Maria Antonietta. Ha una tonalità affettiva particolare, che si riflette in chi è stato morso: vi sono

così tarantate “ballerine” e “canterine”, sensibili alla musica, al canto e alla danza e vi sono anche tarantate “tristi” e “mute”, che richiedono nenie funebri e altri canti melanconici; vi sono poi tarantate “tempestose” che inducono le loro vittime a fare “sterminio”, o “libertine” che le stimolano a mimare comportamenti lascivi; e infine tarante “dormienti”, resistenti a qualsiasi trattamento musicale. La taranta insinua nelle vene un veleno che dura finché la taranta vive o è estinta la sua discendenza: morde nella stagione estiva, ma è possibile che il morso partito in un’ estate “ri-morda” nell’estate successiva, il che significa che la taranta non è ancora crepata (o “schiattata”) o che ha trasmesso la sua funesta eredità a sorelle, figli o nipoti.

Ma il simbolo della taranta non esaurisce la sua funzione nel configurare; esso fa defluire e risolve quanto viene configurato. Qui si innesta ciò che possiamo chiamare “il piano” più propriamente rituale del tarantismo. Tale piano è attuabile a condizione che la taranta sia “ballerina”: la taranta “dormiente” indica un limite di efficacia del simbolo in azione, la possibilità che esso possa non operare. Infatti per far “crepare” o “schiattare” la taranta occorre soprattutto mimare la danza del piccolo ragno, cioè la tarantella: occorre quindi danzare col ragno, essere anzi lo stesso ragno che danza, secondo un’irresistibile identificazione; ma, al tempo stesso, occorre far valere un momento più propriamente agonistico, cioè il sovrapporre e imporre il proprio ritmo coreutico a quello del ragno, costringere il ragno a danzare fino a stancarlo, inseguirlo fuggente davanti al piede che incalza, o schiacciarlo e calpestarlo col piede che percuote violentemente il suolo al ritmo della tarantella. Il tarantato esegue la danza della piccola taranta, la “tarantella”, come vittima posseduta dalla bestia e come eroe che piega la bestia danzandola: la compie nella tensione di identificazione e distacco agonistico, di lasciarsi andare e riprendersi, di farsi ragno e danzare il ragno. Nel corso della identificazione agonistica dell’esorcismo coreutico-musicale, il combattente dialoga talora ad alta voce con il ragno, soggiace ai suoi ordini oppure riesce a imporgli il proprio comando: viene a patti con lui, si fa fissare la durata della prestazione coreutica o l’orario della prossima crisi.

Nel momento del distacco agonistico, la tarantata si leva in piedi di scatto e percorre più volte il perimetro cerimoniale con un vibrante saltellato semplice o doppio eseguito per qualche tratto anche da ferma, e componendo di tanto in tanto alcune note figure della tarantella tradizionale, mediante un

fazzoletto colorato che aveva nelle mani (per esempio braccia rilassate lungo i fianchi tenendo il fazzoletto ai due capi; braccia tese in alto tenendo il fazzoletto ai due capi al di sopra della testa; braccia flesse, una in alto e l'altra indietro in basso, tenendo il fazzoletto ai due capi dietro la schiena, ecc.). Durante questa fase la taranta osserva rigorosamente il ritmo; i piedi danzanti battono il suono sempre cinquanta volte ogni dieci secondi. Infine dopo una durata variabile, ma non superiore al quarto d'ora, l'intero ciclo coreutico volge al termine: il circolo del percorso comincia a restringersi, la stabilità diventa incerta, il ritmo non è più seguito con l'abituale rigore, e tutto si conclude con un frenetico caracollo, annunziante la prossima caduta come per vertigine: le assistenti a braccia allargate si stringono attorno alla tarantata, per impedirle a sbandamenti o a cadute dannose, e nelle loro braccia cercano di accoglierla quando la caduta, disordinata ma non violenta avviene al vertice del caracollo. L'orchestrina sospende di suonare, alla tarantata sono portati un cuscino per poggiare la testa e un bicchiere d'acqua, i suonatori si fanno asciugare dai presenti l'abbondante sudore; poi dopo una pausa di circa dieci minuti l'orchestrina riprende l'iniziativa e il ciclo si ripete percorrendo sempre le stesse fasi.

De Martino nota, durante la prestazione, alcune particolarità interessanti. La tarantata, sia nella fase in terra che in quella in piedi, indugia per qualche tempo presso i suonatori, come fascinata da qualche strumento, quasi sempre dal tamburello o dal violino, e dava a vedere di voler assorbire avidamente il ritmo del tamburello o la melodia del violino, come per evocare qualcosa di risolutivo per tutto il suo essere. I suonatori, dal canto loro, mostravano di secondare queste momentanee inclinazioni, e le avvicinavano alle orecchie i loro strumenti secondo l'opportunità in una appassionata offerta musicale." Le cose si svolgevano sotto i nostri occhi come se si trattasse di far sì che il corpo-taranta della tarantata si tramutasse in un corpo-strumento, e quindi in corpo ritmico e melodico per ristabilire così il rapporto con qualche cifrato patire psichico. Di tale vicenda i suonatori erano i mediatori, gli stimolatori, le guide: nella fase in piedi quando la tarantata, sempre saltellando a tempo, indugiava davanti o in mezzo ad essi, la tamburellista le faceva spesso esplodere proprio alle orecchie i colpi ritmici del tamburello, con un moto ad altalena delle due braccia che dava alla somministrazione sonora la parvenza di una irrorazione benefica, e altrettanto il violinista inclinava il busto verso la figura che gli danzava accanto o di fronte e le comunicava un

personalissimo messaggio sonoro, al termine del quale la polarizzazione cessava e la figura danzante era restituita alla sua ritmica corsa intorno al perimetro cerimoniale.

5.3 Il Caso di Maria in “*La terra del rimorso*”

Il caso di Maria(in “*La terra del rimorso*”)

Maria era una tarantata. Da piccola aveva perduto il padre a cui era stata molto legata- Dopo la disgrazia, insieme alla madre, si era trasferita a casa di uno zio e successivamente in quella di una zia. Era sempre mal sopportata da chi la ospitava e pertanto, aveva trascorso in modo piuttosto angusto l’adolescenza. In più era stata poco affiatata alla madre. A 18 anni si era innamorata di un giovane, ma la famiglia di lui la respingeva per ragioni economiche e il giovane l’aveva lasciata. Maria soffrì molto, era il suo primo amore e lui l’aveva abbandonata. Una domenica a mezzogiorno, mentre era affacciata alla finestra, la taranta le diede il morso e Maria fu costretta a ballare.

Su di lei, una donna madre di un figlio malato e disoccupato, aveva fatto dei progetti, perché voleva dargliela in moglie. Maria era la buona occasione anche se era tarantata. La ragazza però non si esprimeva alla richiesta della donna, non si pronunziava perché aveva sempre nel cuore il suo primo amore e per prendere tempo rispondeva di non avere corredo, non aveva soldi, già era costretta a spendere per la taranta che la costringeva a ballare e a far continui debiti con i suonatori.

Intanto che madre e figlio continuavano a corteggiare la ragazza, a Maria apparve S.Paolo, che le comandò di non sposarsi con quel giovane perché doveva sposarsi misticamente con lui.

Un giorno però il giovane spasimante cercò con un espediente attirare Maria in un casolare dove l’aspettava insieme alla madre. Qui la costrinsero ad accettare di convivere col giovane che poi in seguito l’avrebbe sposata. La ragazza si vide costretta ad accettare di fronte al fatto compiuto- e restò nella masseria. Dopo un po’ di tempo, lei per recarsi da una vicina, incontrò per

strada i SS. Pietro e Paolo che le dissero di seguirli e di non preoccuparsi di suo marito. Era di domenica a mezzogiorno l'ora in cui era stata pizzicata dalla taranta e lei girovagò tre giorni per i campi e poi fece ritorno dai suoi. Sicuramente S. Paolo era scontento di lei perché non gli era stata fedele e non gli aveva ubbidito. Per questo motivo la lasciò pizzicare una seconda volta, costringendola a ballare per nove giorni. Intanto tutti sapevano che Maria aveva convissuto con il giovane e pertanto si ritenevano necessarie le nozze alle quali Maria acconsentì mantenendo così il suo rapporto stagionale con la taranta e col Santo, rinnovando crisi e ballo ogni anno. Il conflitto era giunto così ad un compromesso.

5.4 Interpretazione psicologica di De Martino

“Il primo morso “ebbe luogo subito dopo la delusione d'amore, simboleggiato dal giorno e dall'ora, canonici nel tarantismo. In occasione del primo morso fu stretto il patto di fedeltà con S. Paolo e delle mistiche nozze con lui. Ciò che non fu possibile, fu proiettato nel cielo, e S. Paolo costituì la figura sublimata del primo amore sfortunato. Nello stesso giorno e nella stessa ora del primo morso, il santo geloso venne a prenderla nella masseria in cui era fuggita, contravvenendo al patto, e la punì del tradimento rinnovando” morso e veleno” e costringendola a ballare. Obbligata dalle circostanze a sposarsi con un uomo che non amava, Maria continuò periodicamente a pagare il suo tributo alla taranta e al Santo, recitando ogni volta nel simbolismo del rito la vicenda del morso d'amore, e ogni volta risanando per grazia dello sposo celeste.

Maria faceva così defluire le sue cariche conflittuali e realizzava in simbolo le sue frustrazioni, alleggerendo i periodi intercerimoniali, cioè la vita quotidiana, di un carico di sollecitazioni dell'inconscio che sarebbe stato pericoloso, se non avesse trovato nel tarantismo un progetto socializzato e tradizionalizzato di trattamento.

Al tempo stesso Maria faceva defluire in forma alienata, la carica aggressiva contro il marito non gradito, metteva in difficoltà la vita coniugale, danneggiava economicamente la famiglia non amata per le spese

della danza, e richiamava sul proprio dramma l'attenzione di un pubblico che normalmente non si occupava di lei.

Il caso di Maria spiega come il tarantismo costituisse un dispositivo simbolico mediante il quale, un contenuto psichico conflittuale, che non aveva trovato sul piano della coscienza, e che operava nell'oscurità dell'inconscio, rischiando di farsi valere come simbolo nevrotico, veniva evocato e configurato sul piano mitico-rituale, e su tale piano fatto defluire e realizzato periodicamente, alleggerendo del peso delle sue sollecitazioni i periodi intercerimoniali, e facilitando per quei periodi un relativo equilibrio psichico. Secondo De Martino si poteva considerare il tarantismo in una prospettiva secondo la quale determinati contenuti conflittuali trovavano orizzonte in un sistema simbolico di "primi morsi" e di "rimorsi" vissuti secondo modi, tempi, e luoghi tradizionalizzati e socializzati: cioè i modi dell'esorcismo musicale-coreutico, i tempi del calendario stagionale e festivo, i luoghi del domicilio, del feudo e della cappella.

C_{AP.} 6: PATRIMONIALIZZAZIONE DEL TARANTISMO

6.1 Promozione del tarantismo

Nell'ultimo decennio la riflessione sul tarantismo ha prodotto numerosi studi a cui si è accompagnata un'intensa e complessa azione di promozione della cultura locale, che ha coinvolto a vari livelli e con diversi ruoli operatori politici, esecutori di musica popolare, ricercatori, Università: un convergere di azioni che ha sostenuto e definito la tipicità del tarantismo, determinandone la patrimonializzazione, ponendo l'accento soprattutto sugli aspetti liberatori della terapia, assurta, quindi, su ritmo della *pizzica*, al rango della più autentica espressione dell'identità salentina.

6.2 La notte della taranta: www.lanottedellataranta.it

TARANTA

Melpignano (Lecce)

Edizione 2010, 28 Agosto.

Sabato, 28 agosto 2010 Corriere della Sera

NOTTE DELLA TARANTA: ecco il Woodstock dell'etnico

Stasera in Puglia il megaconcerto diventato un fenomeno

Sul palco Ludovico Einaudi

....sarà lui stasera, il maestro concertatore che riproporrà i brani e i canti della tradizione popolare salentina, rileggendo con la propria sensibilità artistica ...

Per questo spettacolo, Einaudi ha voluto ricucire il presente e il passato dell'espressione popolare che da sempre trova nella musica il suo interprete più agibile...

Morsi e "rimorsi" storici

E' un immaginario millenario quello che va in scena stasera in Puglia nella Notte della Taranta....

Come sempre il concertone sarà preceduto dall'esibizione di gruppi e cantori storici della tradizione: a loro il compito di passare il testimone ai nuovi interpreti, a coloro che rileggendo l'antica cultura musicale popolare salentina le consentono di continuare a sopravvivere al tempo e alle mode. E' così che questa musica, nata per alleviare i morsi del mitico ragno o mitigare la durezza del lavoro dei campi, si fa carico di nuovi disagi e sprigiona il suo effetto liberatorio sulle folle contemporanee.

L'edizione 2010 del concertone è interamente dedicata a Luigi Stifani, barbiere di Nardò, che chiudeva bottega ogni volta che veniva convocato dalla famiglia del tarantato, per suonare il violino anche per più giorni consecutivamente, fino alla "guarigione" di chi era stato morso dal ragno.

LA REPUBBLICA sabato 28 agosto

Stasera alle 19,30 le prime note del Concertone al piazzale degli Agostiniani.

Attesa per il debutto del maestro Ludovico Einaudi.

LA NOTTE DELLA TARANTA

Melpignano, in centomila danzano col ragno

...il concerto dedicato al barbiere violinista Luigi Stifani a dieci anni dalla scomparsa...

LA GAZZETTA DEL MEZZOGIORNO sabato, 28 agosto

Fine dell'attesa ecco il giorno del mitico Ragno

QUOTIDIANO domenica 29 agosto

La notte della taranta

Oltre centomila stregati dalla pizzica

LA GAZZETTA DEL MEZZOGIORNO, domenica 29 agosto 2010

La notte magica

In centomila per l'evento

LA GRANDE SINFONIA DELLA TARANTA

Con Einaudi rigorosa e internazionale. Torna la danza....

....penetrare la coscienza, indurre la trance con suoni elettronici, e note circolari ed ipnotiche, pulsazioni che entrano nel cervello

CORRIERE DELLA SERA, domenica 29 agosto

Fino all'alba la musica travolgente

Oltre centomila scatenati nel segno del Ragno

“ Vi faremo ballare come nella notte dei tempi”. Einaudi ha mantenuto la sua promessa

BIBLIOGRAFIA

a E M Archivi di etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
a cura di Maurizio Agamennone

Baglivi G, *Opera Omnia medico-pratica e anatomica, Lugduni-Lutetiae Parisiorum*, 1704 Carpitella, 1961

C.E.C. Schneider, J.Hunziker e F.Dubner, Paris 1891-93

Cossard, G *Musique dans le Condomblé*, 1967

D'Alessandro Alessandro *Genialium dierum libri VI, Lugduni Batavorum*, 1637

De Marra ,G *Sertum Papale De Venenis* ms Barberini, 306, 1362

De Martino Ernesto, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore S.P.A, Milano 2008

Field, M *Spirit Possession in Ghana*, 1969

Firth, Raymond, *Foreword*, 1969

Junod, Henri Philippe, *Moeurs et coutumes des Bantous* ,2voll, Payot, Paris, 1936

Kakouri, Katerina J. *Dionysiaka, Aspectes of the tharacian religion of to-day* (1° edizione in greco 1963)

Katner Wilhelm, *Enigma del tarantismo. La malattia del ballo*. A cura di Gabriele Mina, Monfouga- Nicolas 1972

Neher, R *Prince* (1968, pp133-35), T.F. Johnston (1972, pp30)

Pidoux, Charles, *Les etas de possession rituelle chez les Melano-Africains*, in *L'evolution psychiatrique*, n.11, pp271-83

Platone, *Opera Omnia* in 3 volumi a cura di R.B. Hirschig Rodrigues, Nina, *O animismo fetichistados negros baciano*, 1900

Rouget, Gilbert: *Musica e trance, i rapporti tra la musica e i fenomeni di possessione*. Edizione italiana riveduta e aumentata a cura di Giuseppe Mongelli, 1980.

Roussou, Jean-Jacques *Dictionnaire de la musique*, Paris 1978; *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Bordeaux 1970

Schneider, M. *La danza de espadas y la tarantela*. Barcelona 1948

Strabone, *Geographica*, a cura di A. Meineke, Leipzig, 1903 (vol.II, pag. 665)

Verger, P. *Trance and Convention in Nago –Yoruba Spirit Mediumship*, 1969

Zedler: *Graßes Volleständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Kunster*, Halle-Leipzig, 1732-54

Zemplen, Andras *La dimension thérapeutique du culte des rab, ndöp, tuuru, et samp; rites de possession chez le Lebou et les Wolofin „Psychopatologie africaine“*, 1966