

# il FOLKLORE d'italia

Anno 2007 N. 2 "Le Regioni d'Italia" - Periodico quadrimestrale della Federazione Italiana Tradizioni Popolari aderente alla Fenalc  
Via del Plebiscito n. 112 - 00176 Roma - [www.fitp.org](http://www.fitp.org)



**rivista  
scientifica**  
*La* **puglia**

## II FOLKLORE D'ITALIA

Anno 2007 n. 2 "Le Regioni d'Italia"

### Direttore responsabile

Lillo Alessandro

### Comitato di redazione

Benito Ripoli  
Gerardo Bonifati  
Franco Megna  
Concetta Masciale

### NUMERO MONOGRAFICO

a cura di

**Giuseppe Michele Gala**

### TESTI di

**Luigi Chiriatti, Giuseppe Michele Gala,  
Daniele Giancane, Salvatore Antonio  
Grifa, Eugenio Imbriani, Saverio La  
Sorsa, Domenico Mancino, Concetta  
Masciale, Francesco Nasuti, Raffaele  
Nigro, Patrizia Resta, Annabella Rossi,  
Salvatore Villani.**

### COMPOSIZIONE REDAZIONALE:

Impaginazione: Tiziana Miniati  
Correzione bozze:  
Sabina Gala, Tamara Biagi, Linda Gala

foto di copertina: G. M. Gala  
foto di retrocopertina: Franco Pinna

*Il Direttore responsabile della rivista non cono-  
scendo le fonti di alcune foto si riserva di ricono-  
scere la legale proprietà.*

© Tutti i diritti riservati

La riproduzione anche parziale è vietata  
Reg. Trib. di Roma n. 93/82 dell'11-3-1982

Idea Grafica e Stampa:  
**Print Design** - Castrovillari (Cs)  
Tel. 0981.491785



### F.I.T.P. Giunta Federale

Presidente **Benito Ripoli**  
Vicepresidenti **Elena Bartolomasi,  
Lillo Alessandro**  
Componenti **Gerardo Bonifati,  
Fabrizio Cattaneo,  
Maddalena Crema,  
Fabio Filippi,  
Antonella Palumbo,  
Luigi Scalas**

Presidente Onorario **Luciano Dalla Costa**  
Segretario Generale **Franco Megna**  
Vice Segretario Generale **Nino Capobianco**  
Tesoriere **Nino Indaino**  
Vice Tesoriere **Gianpiero Cannas**  
Comitato del saggio **Aldo Secomandi,  
Luciano Dalla Costa**

### Collegio Sindacale

Presidente **Rinaldo Tobia**  
Vice Presidente **Giovanni Soro**  
Componente collegio sindacale **Francesco Fedele**  
Supplenti collegio sindacale **Ugo Cestra,  
Ivana Antinori**  
Presidente Probiviri **Paolo Savino**  
Vice Presidente Probiviri **Francesco De Meo**  
Componenti Probiviri **Dionigi Garofoli**

### Consulta Scientifica Nazionale

Presidente **Stefania Massari**  
Vice Presidente **Antonio Palmisano**  
Componenti **Melo Freni,  
Pino Gala,  
Cristiana Luciani,  
Mario Sarica**

### Organi Pugliesi

Consiglieri Nazionali **Fedele Zurlo,  
Antonio Paolantonio**  
Presidente Regionale **Concetta Masciale**  
Vice Presidente Regionale **Piero Palagiano**  
Presidenti Provinciali  
**Nicola Lucarelli (Prov. BA)  
Natalia Cisternino (Prov. BR)  
Tommaso Russo (Prov. FG)  
Rocco Giangreco (Prov. LE)  
Michele Pierri (Prov. TA)**

# Organo della Federazione Italiana

- l f o l k l o r e d ' i t a l i a i l f o l k l o r e d ' i t a l i a
- 3 *Editoriale*  
di Benito Ripoli
  - 3 *Considerazioni*  
di Gerardo Bonifati, Luigi Scalas, Concetta Masciale, Giuseppe Gala
  - 5 *Tarantismo oggi*  
di Eugenio Imbriani
  - 10 *Sonu, Saltu, Cantu, Coloribus - Balli tradizionali in Puglia*  
di Giuseppe Michele Gala
  - 44 *La chitarra battente in Puglia*  
di Salvatore Villani
  - 52 *Cantare come memoria a Martano*  
di Luigi Chiriatti
  - 58 *La storia in festa*  
di Raffaele Nigro
  - 61 *Gli ex voto di Salvatore Tamaiuolo*  
di Francesco Nasuti
  - 65 *La festa dei Santi Medici a Bitonto*  
di Concetta Masciale
  - 66 *L'Incoronata. La Madonna nera di Puglia. Ricordi, devozioni, tradizioni*  
di Giuseppe Michele Gala (in collaborazione con Savina Saracino)
  - 71 *Alla festa di S. Donato*  
di Annabella Rossi
  - 73 *San Nicola e la festa dei marinai a Bari*  
di Saverio La Sorsa
  - 75 *Passatelle in cantina. Il consumo del vino nella Puglia meridionale*  
di Patrizia Resta
  - 81 *L'abbigliamento pugliese nei guaches dell'indagine borbonica di metà '800*  
di Concetta Masciale
  - 87 *La medicina popolare in Puglia*  
di Salvatore Antonio Grifa
  - 93 *Il teatro dei pupi in Puglia*  
di Daniele Giancane
  - 95 *Sistemi di difesa agro-pastorali della valle ofantina pugliese e Murgia nord barese*  
di Domenico Mancino



**Benito Ripoli**  
*Presidente Nazionale F.I.T.P.*

*Il futuro ha un cuore antico*

# editoriale

editoriale

Un saluto cordiale a tutti coloro che leggeranno questo numero dedicato al *Folklore nella Terra di Puglia*. Depositi da tempo i panni togati ed austeri, la *Storia* ha recuperato giustamente fatti, eventi, tradizioni che hanno nutrito il cuore e la mente dei vari popoli nel loro cammino di civiltà. Ed ecco che il *Folklore* riveste in questo universo storico-demologico, una rilevanza fondamentale, fino a divenire cuore pulsante degli umani accadimenti, immersi nella quotidianità della vita stessa.

Nel lento e faticoso scorrere del Tempo, immagine mobile dell'eternità (*Platone, Timeo*), la vita di un popolo si palesa con semplicità, chiarezza e concretezza. Vita che si nutre di parole, di costumanze varie, di leggende, di tradizioni, di nenie, canti e balli. Tutto un mondo che si fa cultura popolare o materiale e che come un fiume carsico attraversa ed alimenta la cultura dotta.

In questo numero viene presentata la vita del popolo pugliese in alcune manifestazioni afferenti i suddetti argomenti. *La Puglia, terra antica, solare, mediterranea ed ospitale, presenta in queste pagine il cuore caldo e pulsante dei suoi abitanti, dal Gargano al Salento: uomini tenaci, forti, diligenti ed appassionati, cordiali e buoni, votati profondamente al culto del sacro, nelle varie forme.*

Certamente il volume vuole essere solamente una finestra aperta sull'universo folklorico pugliese, ricco di tante altre presenze. Gli interventi dei vari studiosi sono la premessa per ulteriori ricerche ed approfondimenti. Un popolo certamente è come una grande anima che affonda le sue radici nel profondo del suo Essere, vive e respira nel presente. La storia di un popolo si alimenta alle sue origini che si fanno passato e Memoria. Ed è questa la finalità più importante cui mirano i lavori presentati nella Rivista: *non dimenticare il mondo dei Padri*. I Padri che hanno costruito la nostra Patria, intesa come la Casa di tutti (Nord, Centro, Sud, isole comprese), ove le varie Regioni costituiscono le radici che accolgono e trasportano la linfa vitale per alimentare il cuore di un grande popolo: *e pluribus unum*.

# considerazioni

considerazioni

Continua la stampa di questa preziosa collana che vuole essere un vero e proprio viaggio nelle tradizioni popolari di ogni singola regione. La terra protagonista è la Puglia, patria del "Tarantolato" e della "Pizzica", vere e proprie icone del panorama folklorico nazionale in cui viene esaltato, a giusta ragione, il mondo legato al tarantismo. Anche in questo numero le firme sono veramente eccellenti, dando alla pubblicazione credibilità ed attendibilità. La rivista vuole essere un mezzo di consultazione per tutti quelli che intendono conoscere le tematiche del folklore in modo più approfondito e diretto, infatti tale arricchimento darà spunti per la realizzazione di trasposizioni sceniche che troveranno nelle danze, nei canti e nelle musiche un indispensabile supporto per la riproposta di eventi tradizionali di ogni singolo territorio. Il Dipartimento ritiene la rivista un'iniziativa che esprime uno dei punti d'eccellenza della nostra Federazione in quanto, la stessa, vuole mettere in risalto quale è l'importanza della ricerca per la costruzione di spettacoli folklorici che non devono assolutamente basarsi su inutili ed inconcludenti invenzioni, ma devono rappresentare il risultato di uno scrupoloso studio delle tradizioni popolari dopo, ovviamente, aver individuato specifici territori e importanti e pertinenti tematiche.



**Gerardo Bonifati**  
**Luigi Scalas**

*Responsabili Dipartimento Cultura F.I.T.P.*

considerazioni

considerazioni *a cura di*



**Concetta Masciale**

*Presidente Regione Puglia F.I.T.P.*

Una vecchia tela, un reperto archeologico, un vaso antico: sono testimonianze tangibili di un passato da tutelare e ricordare. Allo stesso modo una melodia antica, un suono ancestrale o un ballo primitivo sono testimonianze di un passato che necessita ancor più di attenzione proprio perché legato ad un filo sottile fatto di ricordi, foto in bianco e nero, e racconti orali e vaghe reminiscenze. Questo nobile progetto di catalogazione e descrizione a stampo scientifico del vastissimo patrimonio folklorico pugliese, fa luce su un passato pregno di tradizioni e usi la cui carica semantica va oltre la semplice rappresentazione artistica. Il ballo e la musica come valore terapeutico, il dramma della donna "tarantata" come rivendicazione di un ruolo sociale quasi sempre negato, duelli coreografati per stabilire una supremazia territoriale. Il folklore pugliese custodisce un passato la cui realtà confina nella leggenda, accompagnato dal suono riecheggiante e lontano di strumenti musicali antichi.



**Pino Gala**

*Membro della Consulta scientifica*

Comporre un'antologia di testi di vari autori sulle tradizioni popolari che sia al tempo stesso di facile accesso ad un vasto numero di lettori di media scolarizzazione, che abbia rigore scientifico e lasci intravedere da parte degli autori anche un cauto pathos verso le proprie radici culturali, senza cadere nella retorica dei massimi sistemi, non è operazione semplice. Soprattutto quando tutta la produzione è stata contenuta in soli tre mesi di tempo, dalla scrittura dei contributi alla stampa finale. Inoltre non va dimenticato che gli utenti principali di queste pagine sono proprio i membri della Federazione, che racchiude il più alto numero di gruppi folkloristici italiani, persone più abituate a rievocare nella pratica le espressioni del folklore, che a insistere su saperi e disquisizioni di tipo antropologico. Mi sembra che, appunto, viste le condizioni di partenza, i risultati siano soddisfacenti, e quindi credo che queste pagine possano risultare utili e formative per comprendere meglio alcuni aspetti della cultura pugliese e conoscerne dei nuovi.

Considero questo numero solo come una prima parte di un lungo discorso sulle tradizioni popolari della Puglia, regione che merita ulteriori approfondimenti demologici e che è sempre in questo campo gravida di sorprese. Scavare nel folklore della propria terra, oltre ad infondere quel sottile piacere del ritrovarsi e del congiungersi idealmente con le proprie radici, pone domande che esigono risposte, evidenzia i ritardi di comprensione del passato e ci dà la misura di quanto della cultura degli avi ci portiamo dentro. Il patrimonio della tradizione, dunque, come dolcezza e turbamento, ma anche un pungolo ad osservare e capire ancora.

# Tarantismo oggi

## L'attualità del tarantismo

Come è ampiamente noto, negli ultimi anni la curiosità e l'interesse verso il fenomeno del tarantismo sono enormemente cresciuti; la bibliografia, aggiornata a maggio del 2006, curata da Gabriele Mina e Sergio Torsello, delle pubblicazioni relative all'argomento, a partire dal 1945, conta circa mille titoli, in buona parte concentrati nell'ultimo decennio o poco più (Mina, Torsello 2006; tutt'altro che irrilevante è, a questo proposito, la comparsa dell'attesa edizione in inglese della *Terra del rimorso*, cfr. De Martino 2005). A questa esplosione editoriale, che comprende, oltre a scritti originali e alla riedizione di opere antiche e di una messe di interventi e articoli e documenti per lo più poco noti, se non del tutto sconosciuti, anche una intensa produzione audiovisiva, si accompagna, inoltre, l'organizzazione di convegni, mostre, conferenze, spettacoli, concerti che hanno luogo elettivamente nel Salento (in realtà,

*Breve saggio di Eugenio Imbriani*

l'interesse e il coinvolgimento è molto forte anche fuori dai confini pugliesi), particolarmente nei mesi estivi. Probabilmente il prodotto più importante di questo movimento, per il richiamo che esercita, per la visibilità che si è conquistato, per ciò che rappresenta in termini di promozione del territorio è la "Notte della taranta", manifestazione che nell'arco di due settimane dà vita a una serie di concerti affidati a gruppi di musica popolare, non solo locali, in una decina di località della provincia di Lecce e si chiude con il concertone finale di Melpignano, meta di decine di migliaia di appassionati, diretto da un maestro la cui formazione può essere anche molto distante dalla musica popolare e al quale partecipano artisti di grande richiamo (nel passato Zawinul, Copeland, De Gregori, Dalla, Battiato,



La più nota immagine di Franco Pinna del tarantismo in Puglia, ritratta durante la ricerca demartiniana del 1959. La "tarantata" Maria Nardò, partendo dalla posizione di riposo, 1959. [Tratta da E. De Martino, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961].

Nannini, e altri) insieme a una selezione di conoscitori ed esecutori di musica di tradizione locale. Il nome stesso della manifestazione rinvia esplicitamente alla figura del ragno che per secoli ha tormentato i corpi e la mente delle vittime del suo morso e il cervello di medici e studiosi che si interrogavano sulla stranezza del caso: gli effetti di quel veleno possono essere controllati attraverso una terapia coreutica e musicale che assume, nel corso della storia e a seconda dei luoghi in cui viene praticata, forme diverse, seppure all'interno di un'unità rituale chiaramente riconoscibile. Si è molto discusso sull'uso e sulla natura della musica e della danza; non ogni musica può risvegliare (*scazzicare*) la vittima, questo dipende dal temperamento dell'animale che ha morso, ma è anche vero che i repertori usati nel corso del rito di guarigione, che poteva durare per giorni, erano molto vari, nel ritmo, nelle melodie, nei testi. Sappiamo, peraltro, che una persona può diventare tarantata in seguito a un incontro con una serpe, essendone rimasta "incantata", oppure con altri animali, tanto che a lungo nei trattati di medicina troviamo discettazioni su quale sia realmente l'animale chiamato tarantola. A quanto pare, comunque, in modo ricorrente troviamo l'esecuzione della tarantella: ne fa apertamente fede, per esempio, il medico Epifanio Ferdinando (1621), nominando anche una serie di varianti, ma alcuni lustri dopo i padri Nicoletto e Galliberto, inviati da Atanasius Kircher per osservare direttamente il fenomeno, rileveranno degli antidoti musicali che niente hanno a che fare con quella danza (Cosi 1999). Oggi si ritiene comunemente che la *pizzica pizzica*, la tarantella locale, sia il ballo di guarigione, per antonomasia, usato nel tarantismo, ne viene enfatizzata la funzione liberatoria (Gala 2006) e la "Notte della taranta" è divenuto il luogo del suo trionfo.

Sembra abbastanza chiaro che l'attualità del tarantismo, il suo riprodursi nei discorsi, nelle politiche, nel sostanziale fraintendimento delle sue forme storiche, ha ben poco a che spartire con l'esperienza dei tarantati, dolorosa e sofferta, e dei musicisti terapeuti; lo stesso volume di De Martino, *La terra del rimorso*, che contiene, per così dire, la *summa* interpretativa del fenomeno (De Martino 1961), ha avuto numerose ristampe negli ultimi anni, è diventato un libro di culto per i giovani, soprattutto, che talvolta decidono di marcare con il suo acquisto, portandoselo appresso, magari nei concerti, la propria appartenenza, è meno letto di quanto la sua circolazione possa lasciare intendere. E tuttavia il dibattito resta molto vivo, spesso informato e argomentato, a volte meno, a livello locale fortemente appassionato; non possiamo pretendere, tuttavia, che si sviluppi, sempre e comunque, sul piano della correttezza filologica, laddove il terreno è arduo e faticoso, irto di latino e di scritture mediche, di formule letterarie dai contenuti retorici, di informazioni confuse e inesatte.

Comunque sia, questo tipo di materiali è ormai in gran parte disponibile in libreria, grazie alle ristampe e alle riedizioni di cui accennavo sopra. Mentre scrivo, per esempio, è stato pubblicato l'ultimo volume della "Biblioteca di studi storici sul tarantismo" delle edizioni Besa di Nardò, vale a dire le lezioni accademiche di Francesco Serao *Della tarantola, o sia falangio di Puglia*, uscite incomplete nel 1742 (Serao 2007; sul contesto scientifico cfr. Di Mitri 2006); l'autore, allievo di Nicola Cirillo, fu professore di medicina all'università di Napoli e godeva della benevolenza, tra gli altri, di Celestino Galiani e dello stesso Giovanbattista Vico, tanto che proprio rispondendo al loro incoraggiamento, si dedicò alla redazione del testo. Egli non credeva nella realtà del morso del ragno, con i suoi effetti così particolari; inoltre, analizzando la letteratura sul tema, segnala il fatto che lo stesso animale individuato come tarantola cambia aspetto presso i vari autori del passato, i quali dimostrano di

parlarne con scarsa cognizione; il problema è che molti riprendono quello che hanno detto altri, a dispetto delle verifiche sul campo. Il contributo critico di Serao è fondamentale, a dispetto del fatto che egli stesso non si è mai mosso per "controllare", poiché propone una formidabile lettura del problema: il tarantismo, egli afferma, è un istituto, anticipando la soluzione sociologica e "antimedica" degli etnologi; egli all'epoca non poteva ancora sviluppare il ragionamento in termini esplicitamente culturali, poiché non poteva averne gli strumenti, ma la sua intuizione indica una via interpretativa plausibile, che di tanto in tanto viene rivisitata dai commentatori successivi (cfr. Carducci in D'Aquino 1771; De Raho [1908] 1994). Il tarantismo osservato da De Martino in una prospettiva storico-culturale e storico-religiosa si rivelava come dispositivo in grado di disciplinare la crisi, di conferirgli ordine, di modellarlo in forme storicamente e culturalmente definite:

«una volta che al tarantismo venivano riconosciuti una plasticità tipicamente culturale e un ordine definito di simboli mitico-culturali appartenenti ad una certa tradizione, ogni tentativo di riduzione psicopatologica del fenomeno veniva con ciò stesso respinto come inadeguato. Nella prospettiva dell'analisi culturale il tarantismo non si manifestava come disordine psichico, ma come ordine simbolico culturalmente condizionato [...] nel quale trovava soluzione una crisi nevrotica anch'essa culturalmente modellata» (De Martino 1961: 57).

Sarà Rouget (1986), poi, in particolare, a ribadire l'idea che il tarantismo costituisca un esempio, forse residuale, di un culto di possessione, ciò che lo stesso De Martino aveva affermato già in *Sud e magia* (1959). Nel testo di Serao, quindi, *in nuce* appare un approccio alla questione di grande rilievo, perché avrebbe aperto la strada alla rilevisione della natura profondamente culturale del tarantismo, non malattia, o isteria, o finzione, ma meccanismo di interpretazione e controllo di situazioni critiche e conflitti irrisolti.



Reportage fotografico di Chiara Samugheo fra le tarantate a Galatina alla festa di SS. Pietro e Paolo, 1953.



*Reportage fotografico di Chiara Samugheo fra le tarantate a Galatina alla festa di SS. Pietro e Paolo, 1953.*

## Musica e canti

Se leggiamo le testimonianze relative all'organizzazione della spedizione nel Salento guidata da De Martino nel 1959, riceviamo l'impressione di una gestione molto rigida, quasi militaristica, per così dire, del gruppo di ricerca; bisognava cercare di nascondersi, per quanto fosse oggettivamente impossibile, mimetizzarsi, o almeno evitare di dare nell'occhio, e, soprattutto, far fruttare il tempo a disposizione (venti giorni, viaggio compreso), raccogliere quante più informazioni e documentazione possibili: interviste, ovviamente, scatti fotografici, registrazioni audio. Per questo motivo era fondamentale il coordinamento del gruppo, in parte già rodato in precedenti esperienze di campo. In particolare, Diego Carpitella, aveva ormai una lunga militanza di ricerca al fianco dell'etnologo napoletano (oltre ad aver condotto le note inchieste e la relativa produzione discografica insieme a Alan Lomax). Il loro sodalizio era iniziato già nel 1952, all'epoca in cui De Martino condusse le prime spedizioni etnologiche in Basilicata, a giugno e poi nell'ottobre di quell'anno (De Martino 1995); a riprova della novità di questo connubio sta, per esempio, il fatto che l'indagine di comunità condotta a Matera in quegli stessi anni sotto la direzione di

Friedrich Friedmann non si avvaleva del contributo di un etnomusicologo.

Bisogna dire che la pratica della ricerca sul campo costituiva per De Martino una fondamentale prova metodologica, che si sarebbe perfezionata nel tempo, perché egli voleva perseguire l'obiettivo di fondare una modalità dello studio rivolto alle pratiche culturali popolari che avesse una validità pari a quella garantita dalla storiografia. Bisognava trasferire anche nel campo degli studi etnologici i principi che rendevano certa la verità storica, secondo l'insegnamento di Croce. Su queste faccende molto si è detto: forse è importante, però, sottolineare come una simile prospettiva richiedesse un approccio del tutto originale, considerata anche la condanna ormai pronunciata contro l'etnologia di matrice anglosassone accusata di naturalismo. Mettersi in viaggio significava per De Martino esplorare un universo altro, per quanto non lontanissimo nello spazio, colpevolmente dimenticato, trascurato, come se fosse popolato da esseri tutto sommato solo in qualche misura umani. La scommessa metodologica, insomma, consisteva nel reperire documenti laddove la storiografia non poteva cercarli, cioè nelle pratiche rituali in azione, nelle storie di vita, nei racconti personali, nella percezione della sofferenza viva, tra i suoni terapeutici e le urla, i commenti, le invocazioni, nel rumore di fondo. Da qui la puntigliosa, a tratti esasperata esigenza della documentazione, da

qui anche il ruolo indispensabile di documentaristi d'eccezione come Carpitella e insieme di un fotografo del calibro di Franco Pinna, il quale, a sua volta, aveva già partecipato alle spedizioni in Basilicata, con risultati troppo noti perché siano qui ricordati ancora una volta (Faeta, Gallini 1999). Si tratta di un apporto tutt'altro che secondario. La prima edizione di *La terra del rimorso*, era corredata di un disco in vinile con un saggio sonoro delle registrazioni raccolte. Del disco non si è più avuta traccia nelle edizioni successive, ma il fatto che fosse stato pensato come parte accessoria quanto si vuole e tuttavia integrante del volume la dice lunga sulla rilevanza che veniva attribuita a questo versante della ricerca. Successivamente, Gianfranco Mingozzi utilizzò alcuni di quei brani per il commento musicale del suo film *La taranta* (1962); da allora i materiali hanno avuto opportuna conservazione al Centro Nazionale Studi di Musica popolare, oggi Archivi di Etnomusicologia, dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, costituendo le raccolte n. 48 e n. 53 (quest'ultima relativa alle registrazioni svolte nel Salento da Carpitella nel 1960), con il risultato, però, di essere sottratti all'ascolto e alla conoscenza da parte di un pubblico che non fosse strettamente formato da fortunati specialisti. Finalmente, le due raccolte, quasi integralmente, hanno visto la luce due anni fa in un volume corredata di due Cd, curato da Maurizio Agamennone, che di Carpitella è stato allievo (Agamennone 2005).

Mi piace immaginare questo lavoro, se non come un completamento di quello di De Martino, almeno un rigoglioso ampliamento della terza appendice della *Terra del rimorso*, quella di contenuti musicologici, firmata, appunto, da Carpitella: laddove l'attenzione dell'etnomusicologo è centrata sulla descrizione dell'*Esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, attraverso l'utilizzazione delle schede di rilevazione, in particolare, di due cicli terapeutici, l'analisi delle trascrizioni musicali fornite dal Kircher nel 1643 e tarantelle da lui registrate; sottolinea, seppur rapidamente, la presenza, nella cura, di canti epico-lirici melanconici e funebri, ma ci sarebbe stato molto altro da aggiungere, come è possibile intendere da una breve nota dello stesso studioso: «Nel corso di una esplorazione etnomusicologica effettuata nel Salento nell'estate del 1960 furono filmati da D. Carpitella circa 100 metri di pellicola a 16 mm in cui sono riprese alcune sequenze della cura domiciliare di Maria di Nardò e di una tarantella "ricostruita" di Muro Leccese. Questi documenti filmici sono stati proiettati, unitamente ad alcune diapositive, nel corso di una comunicazione tenuta da D. Carpitella sui *Documenti coreutico-musicali sul "tarantismo" ancora oggi esistente in Puglia* nel VI Congresso Internazionale di Scienze Antropologiche e Etnologiche (Parigi, 30 luglio - 6 agosto 1960» Carpitella 1961: 371); aggiungiamo che il filmato citato è *Meloterapia del tarantismo* e che a Parigi conobbe Rouget; le registrazioni del 1960 datano dal 6 al 14 giugno, il primo giorno vengono effettuate nella sede RAI di Bari, le altre in varie località della provincia di Lecce, procedendo verso sud (a Muro Leccese è la tappa del 10 giugno con la ricostruzione della tarantella terapeutica). Carpitella, insomma, avrebbe potuto raccontare qualcosa in più di questa sua nuova esplorazione, ma si ferma all'esperienza del 1959, e per questo motivo la raccolta n. 53 era ancor meno nota della n. 48; oggi è possibile ascoltarla e apprezzare i repertori molto ricchi e vari esistenti all'epoca, e la particolare qualità delle esecuzioni. Inoltre, val la pena sottolineare che gli itinerari del 1959 e 1960, già differenti tra loro, non coincidono affatto con quello precedentemente seguito da Carpitella con Alan

Lomax nel 1954, per cui, complessivamente, l'area interessata dalle successive rilevazioni, compiute in quegli anni, risulta considerevolmente ampia, ed esse restituiscono la documentazione di una realtà complessa, articolata, assai differente dalla versione troppo semplificata, tutta centrata sulla *pizzica* che oggi viene proposta generalmente.



Reportage fotografico di Chiara Samugheo fra le tarantate a Galatina alla festa di SS. Pietro e Paolo, 1953.

## Danza e retorica

Conosco numerose persone che sono partite dal Salento una dozzina di anni fa, verso altri luoghi per lavoro o studio essendo del tutto ignare di tarantole e tarantolati, per ritrovarsi, dopo qualche tempo, investite della curiosità di chi voleva, in quei lidi, saperne qualcosa, perché erano giunte notizie di un universo in festa permanente, almeno d'estate, e di una danza salvifica al suono del tamburello: questi miei conoscenti e amici si sono sentiti sempre più inadeguati e quasi in colpa per non conoscere quei ritmi e la incredibile storia del ragno pur essendo nati e lungamente vissuti sul posto; possibile che per anni non si siano accorti di nulla? Il risultato è che, al ritorno per le ferie, cercano informazioni, magari si iscrivono a qualche scuola di *pizzica*, non tutti, però, non sempre con grande convinzione, qualcuno se ne frega, beato lui. Gli anziani, poi, quelli che ora hanno intorno agli ottant'anni, in gran parte non hanno mai ballato la *pizzica*, ma in compenso sono molto più ferrati sui ballabili di provenienza americana e sul liscio, naturalmente, perché si tratta delle danze normalmente eseguite nella loro giovinezza. Luigi Stifani, di Nardò, il più famoso dei suonatori terapeuti delle

Reportage fotografico di Chiara Samugheo fra le tarantate a Galatina alla festa di SS. Pietro e Paolo, 1953.



tarantate, campava facendo il barbiere ed esibendosi con la sua orchestrina in locali da ballo e ai matrimoni eseguendo i ritmi in voga al momento. Gli anziani che la conoscono danzano la *pizzica* in coppia, ed eseguono movimenti che non compaiono nelle nuove versioni del ballo, in cui i ballerini si muovono da soli, come in discoteca, e i passi hanno variazioni del tutto nuove proposte nelle citate scuole e che poi, come accade, si diffondono attraverso l'imitazione e la ripetizione.

I giovani si trovano più a loro agio in questo contesto sonoro, perché hanno fatto in tempo a crescere col ritmo del tamburello e pestando i piedi, a individuarvi e riconoscervi i segni di una appartenenza e della località, all'interno di un amplissimo panorama - se posso utilizzare questo concetto di Appadurai (2001) - di offerte musicali; il tarantismo si riduce, però, sostanzialmente, alla musica e alla danza, anzi, a *una* musica e a *una* danza e si sposa bene con la retorica del sangue, del noi che siamo fatti in questo modo, il ritmo ce l'abbiamo dentro, siamo solari, abbiamo imparato a curarci danzando, e abbiamo le radici.

Questo meccanismo semplificatore guida la selezione degli elementi che entrano a costituire il patrimonio della cultura popolare locale, che diviene espressione del territorio: la tarantola da simbolo spaventoso e angosciante si è trasformato in gioiello da esibire, veicolo di messaggi positivi ed estetizzanti, emblema di una identità danzante. Il resto - la storia dei luoghi, il paesaggio, il lavoro, le feste patronali, le sagre -, in quest'ottica, acquista senso attraverso le implicazioni che lo intrecciano con quei discorsi: da cui la complessità, con le sue aperture, l'ampiezza delle possibilità, l'imprevedibilità delle soluzioni, quasi scomparire a vantaggio del già detto.

## Bibliografia

- Agamennone Maurizio, a cura di, *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1959, 1960)*, Roma, Squilibri, 2005.
- Appadurai Arjun, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001.
- Carpitella Diego, *L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, in De Martino 1961: 335-371.
- Così Luisa, *Tarantole, folie e antidoti musicali del sec. XVII fra tradizione popolare ed esperienza colta*, in Di Mitri Gino L., a cura di, *Tarantismo transe possessione musica*, Nardò, Besa, 1999, pp. 53-111.
- D'Aquino Tommaso Niccolò, *Delle delizie tarantine libri IV da Cataldanton Atenisio Carducci [...] con sua versione in ottava rima, e commento pubblicata*, in Napoli, nella Stamperia Raimondiana MDCCCLXXI.
- De Martino Ernesto, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959.
- Id., *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il sagggiatore, 1961.
- Id., *Note di campo. Spedizione in Lucania, 30 Sett. -31 Ott. 1952*, Edizione critica a cura di Clara Gallini, Lecce, Argo, 1995.
- Id., *The Land of Remorse: A Study of Southern Italian Tarantism*, a cura di Dorothy L. Zinn, London, Free Association Books, 2005.
- De Raho Francesco, *Il tarantolismo nella superstizione e nella scienza* [1908], Roma, Sensibili alle foglie, 1994.
- Di Mitri Gino L., *Storia biomedica del tarantismo nel XVIII secolo*, Firenze Olschki, 2006.
- Faeta Francesco, Gallini Clara, *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino. Fotografie di Arturo Zavattini, Franco Pinna, Ando Gilardi, Bollati Boringhieri*, Torino, 1999.
- Ferdinando Epifanio, *Centum historiae seu observationes et casus medici Venetiis*, Apud Thomam Ballionum, MDCXXI.
- Fumarola Pietro, Imbriani Eugenio, a cura di, *Danze di corteggiamento e di sfida nel mondo globalizzato*, Nardò, Besa, 2006, pp. 63-110.
- Gala Giuseppe M., *Il dissidio nel corteggiamento e il sodalizio nella sfida: per una rilettura antropologica del complesso sistema dell'etnocoreutica italiana*, in Fumarola, Imbriani 2006: 63-110.
- Mina Gabriele, Torsello Sergio, a cura di, *La tela infinita. Bibliografia degli studi sul tarantismo mediterraneo 1945-2006*, Nardò, Besa, 2006.
- Rouget Gilbert, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Torino, Einaudi, 1986.
- Serao Francesco, *Della tarantola, o sia falangio di Puglia*, a cura di Gino L. Di Mitri, Nardò, Besa, 2007.

# SONU, SALTU, CANTU, COLORIBUS

## Balli tradizionali in Puglia fra storia e società

di Giuseppe Michele Gala

### Premessa:

dalla ricerca sul campo i fondamenti per lo studio etnocoreologico

Questo breve saggio sui balli tradizionali della Puglia è il risultato di una ricerca iniziata nel 1976 e tuttora in corso<sup>1</sup>. In realtà si tratta di un'indagine complessa e pluritematica, specchio di una visione plurale della cultura contadina della regione, nella quale le diverse espressioni convivono intrecciate e interdipendenti: il canto, il proverbio, il lavoro agricolo, il ballo, la musica, la festa, la religiosità e la ritualità in genere sono state le direttrici dell'indagine; ciascuno di questi fenomeni si trascina dietro il proprio contesto, tale da poter essere meglio compreso solo se studiato da angolazioni e talvolta da aspetti collaterali di contorno.

L'indagine si è fondata sulla raccolta di testimonianze degli anziani depositari della tradizione, sulla partecipazione diretta ai fenomeni ancora attivi, su uno scavo di storia orale e di storia icono-bibliografica ancora in fase iniziale, ma soprattutto su una cura documentaria<sup>2</sup>, finalizzata a poggiare gli studi sul possesso di prove audiovisive, da poter lasciare poi alle future generazioni come fonti etnografiche, con le quali sarà possibile far scaturire ulteriori analisi ed approfondimenti e, in alcuni casi – chissà – anche un possibile reinnesto delle stesse danze che nel frattempo si sono perse o contaminate in modo degenerativo.

Parlare oggi in chiave etnografica ed antropologica di danza tradizionale pugliese è oggettivamente difficile: la pratica attiva dei balli tradizionali, eccetto rari casi, è di fatto cessata, quindi sono venuti a mancare gli oggetti stessi da osservare e studiare; su un altro versante i nuovi modelli coreutici giovanili che oggi si manifestano in molte occasioni sono in gran parte reinvenzioni recenti, e quindi non solo non tradizionali, ma continuamente mutevoli. A fronte del silenzio del ballo di tradizione c'è invece un vivace chiasso disquisitorio: molti trattano di questo argomento perché tornato di moda, centinaia di siti internet ne scrivono, si discute di esso in molti forum, una frenesia editoriale tende ad approfittare di una crescente domanda di etnico. Di conseguenza improvvisazione ed immaginazione stanno generando luoghi comuni e inesattezze storiche, tende a prevalere un sapere "de poche", cioè tascabile e generico, incoraggiato da un giornalismo tuttologo ed enfaticante. La classe intellettuale pugliese e i demologi non erano preparati e sono stati colti di sorpresa da un'onda che si pensava più fuga-

ce e meno consistente. Tant'è che la cosiddetta danza popolare pugliese è divenuta terreno di dibattito per chiunque, e ancora oggi continua ad essere analizzata dagli studi scientifici e specialistici dell'etnocoreologia e dell'antropologia della danza, discipline in Italia ancora rare, estromesse dall'accademia e relegate a pochi esperti. Tuttavia aver avuto a fine anni '70 e primi anni '80 l'intuito di censire gli usi etnocoreutici di alcune aree della Puglia, ha permesso di collezionare brevi ma preziosissime sequenze oggi irripetibili, perché sono scomparsi quei danzatori. Purtroppo la carenza di fondi e di tempo e certe presupposizioni - risultate poi infondate - hanno direzionato l'indagine solo verso alcune aree (Gargano, Murge, basso Salento) facendone trascurare altre. Solo dopo il 2000 è stata ripresa con nuova intensità la ricerca con risultati sorprendenti di conservazione della memoria, ma anche di conferma del processo di abbandono dei vecchi balli.

Infine anche un testo verbale a carattere divulgativo non è il miglior canale per parlare di danza etnica, di corpi che si muovono secondo formule prestabilite dall'uso locale, secondo l'apporto interpretativo personale e momentaneo e secondo i contesti. Certo il supporto di un DVD faciliterebbe la comprensione delle forme del ballo, ma questo intervento vuole essere una riflessione organizzata intorno alla danza tradizionale pugliese, alla sua storia e al suo apporto alla cultura regionale. Si basa su una conoscenza diretta e documentata di alcuni balli, degli esecutori e talvolta dei contesti festivi in cui si collocano o si collocavano. I verbi andrebbero coniugati più spesso al passato, perché si tratta di esempi visti e analizzati anni or sono o in altri casi raccontati o rieseguiti dagli anziani, come un loro viaggio nella memoria indotto dal ricercatore.

### Cap. I

#### IL PARADOSSO COREUTICO DELLA PUGLIA: DALLA RIMOZIONE ALLA MITIFICAZIONE

##### I.1. Fra tarantismo e pizzicomania: un gran dinamismo

La Puglia sta vivendo da circa un decennio un fenomenale paradosso: le sue danze tradizionali (o presunte tali) stanno riscuotendo un successo giovanile inaspettato, dentro e fuori del-

la regione, persino all'estero fra emigrati, studenti fuori sede ed appassionati di danze popolari. In modo particolare è il *tarantismo*, e quindi la *pizzica* ad esso associata, che fungono da temi d'attrazione ludica e culturale, producendo di conseguenza un largo ritorno di interesse verso le tradizioni in genere. Tale ritorno di interesse ha colto di sorpresa antropologi e sociologi, operatori culturali, apparati mediatici e amministratori politici. La Puglia è studiata come un grande atelier socio-politico, nel quale interferiscono e si misurano politiche culturali, regole di mercato, investimenti antropologici di appartenenza e teorie applicate di "pensiero meridiano".

In realtà, questa diffusa euforia, ravvivata da un crescente numero di appassionati alla ricerca di radici o di emozioni etniche, fa seguito ad alcuni decenni di generali e rapide trasformazioni culturali dei modi di vita, che hanno provocato anche in Puglia una progressiva rimozione delle vecchie tradizioni. Perché dunque non leggere questo ritorno di etnico come rimorso collettivo o come diffuso senso di paura di una perdita irrimediabile? L'esplosione di campanilismi, l'invenzione di patrie minute (vedi salentinismi, garganicismi, murgesisimi, ecc.), l'affannosa ricerca di improbabili ascendenze remote con conseguente antichizzazione del contemporaneo, l'idealizzazione di un passato mitico e paradisiaco o la ricostruzione nostalgica e idilliaca, e ancora l'illusione di far rivivere brandelli di passato creando in realtà novità, neologismi e modernismi mascherati.

Ma la situazione reale è comunque quella di una società che prosegue il suo cammino di distanziamento inevitabile dallo ieri verso nuovi modelli di società e di vertiginosa mutazione continua della vita. Una regione votata storicamente all'innovazione e alla sperimentazione come la Puglia, anche in questo caso non tradisce la sua vocazione speculativa. Infatti, anche nel settore etnologico la nostra trentennale investigazione diretta in tutte le regioni del sud, ci ha fatto constatare come la Puglia sia attualmente, insieme alla Sicilia, la regione che più ha attuato un processo di diffusa sostituzione delle vecchie tradizioni coreo-musicali. Sono mutati i modelli e le forme della festa e delle frequentazioni sociali: le feste religiose attorno ai santuari, i matrimoni in casa, i ritrovi serali nei sottani<sup>3</sup>, nei *caforchi*<sup>4</sup> e nella *cantine*<sup>5</sup>, le serenate o le questue per strada o nelle case hanno lasciato posto alle feste nei circoli, ai matrimoni nelle grandi sale dei ristoranti, ai concerti di piazza con palchi e amplificazioni, alle sagre mercantili pre-organizzate. Anche le feste patronali, che in Puglia restano un pregnante momento di intensificazione di espressioni festive religiose e ludiche, sono cambiate considerevolmente. Le varie *tarantelle*, la *pizzica pizzica*, i vari *scotis* e *quadriglie* sono stati via via sostituiti, a cominciare dai grandi centri urbani, sin dai primi decenni del XX sec. dai balli legati di sala ottocenteschi (*valzer*, *polka*, *mazurka*) e d'inizio '900 (*tango*, *beghine*, *fox trot*, *rumba*, *salsa*, *raspa*, ecc.).

## I.2. Una regione aperta alle trasformazioni, con angoli di resistenza culturale

Se si confronta il grado di resistenza etno-culturale che altre regioni centro-meridionali come la Basilicata, la Calabria, la Campania, l'Abruzzo e il Molise mostrano, si pone automaticamente la domanda sulle ragioni che hanno portato due popolose regioni come la Puglia e la Sicilia a rimuovere molte espressioni del folklore locale. Non è probatorio qui addurre le classiche ragioni di oltre un secolo di continue emigrazioni all'estero o verso l'Italia settentrionale o verso la capitale dall'ultimo dopoguerra, così come la fuga dalle campagne, l'urbanizzazione, l'industrializzazione o la terziarizzazione. Questi processi hanno interessato tutte le regioni del sud, la sperequazione dunque

della tenuta folklorica va cercata altrove, sicuramente nei diversi trascorsi storici e nelle differenti dinamiche sociali e d'insediamento urbano.

Se nell'Italia centro-settentrionale l'età comunale del tardo Medioevo ha creato i presupposti per la nascita e l'affermazione di una solida classe borghese, che ha contribuito non poco al rifiorire economico e culturale di quelle aree, nel sud il prolungamento dell'età feudale ha perpetuato uno *statu quo*, rallentandone i processi di trasformazione e innovazione socio-culturali. Facevano eccezione soprattutto vari comuni della Puglia (e della Sicilia), che ottennero dall'imperatore Federico II e poi dai regnanti angioini e aragonesi un riconoscimento di forme di autonomie che troviamo sancite in vari statuti comunali. Ciò ha permesso la formazione di popolose cittadine e di consistenti classi borghesi. Il ceto artigianale anche nei secoli successivi ha elaborato proprie forme espressive, funzionando da raccordo fra il mondo nobile autoreferenziale e chiuso fra le sole relazioni alte delle corti e dei palazzi signorili, e il mondo agricolo del contado o dei comuni. Non stupisce, infatti, come nel XIX secolo la Puglia presenta numerose scuole di musica e una diffusa pratica musicale a spartito: la fitta rete di orchestre di plettri, di laboratori di liuteria e di bande musicali è il risultato di un vivacissimo mondo né nobile, né agropastorale, ma propriamente – come lo definiva Carpitella – di fascia artigiana, pronta a distinguersi ed elevarsi dal popolino rustico e tendere a imitare e assorbire forme musicali e coreutiche dei ceti signorili. Dunque la Puglia, soprattutto l'area barese, tarantina e brindisina, caratterizzate dalla presenza di popolose e dinamiche cittadine e di fiorenti ceti medi e artigianali, da almeno un secolo e mezzo è stata tra le aree meridionali più propense ad emanciparsi nelle mode musicali e coreutiche: le innovazioni attecchivano subito grazie alla mentalità speculativa e per niente refrattaria alle modernità di barbieri, falegnami, sarti, fabbri, edili, maniscalchi, ecc.

Questa può essere la chiave di lettura della più frequente tendenza all'ammodernamento registrato nelle città pugliesi, ma come sempre le regole generali portano con sé le eccezioni: centri minori e più periferici, luoghi che hanno conservato pratiche di tarantismo, comunità prive di ragguardevoli ceti medi hanno conservato forme più arcaiche di repertori.

Va precisato che spesso è anche più difficile per i ricercatori estrarre documenti nei paesi più grandi, perché gli abitanti stessi perdono il controllo dei fatti e la conoscenza diretta e monitorata dei propri concittadini, e che la ricerca sul campo, laddove viene approfondita, può far emergere memorie coreo-musicali inaspettate e impensabili. Sinora la ricerca urbana è stata alquanto trascurata perché penalizzata dal pregiudizio, secondo il quale la città è area desertificata di forme folkloriche.

## I.3. La tradizione vissuta e mutante, la rievocazione spettacolare, il reinnesto e la dimensione folk

La Puglia, come si è detto, sta beneficiando di un'attenzione e di una fama sul piano folklorico che non le spettano, di una notorietà poggiata su luoghi comuni inesatti, su una retorica dei fenomeni per i quali da tempo è in corso un processo di mitificazione folklorica, su frammenti di folklore investiti di forti simbolismi e su personalità depositarie supervalutate. La tradizione è diventata una *griffe*, un'immagine attrattiva e mediaticamente ben sorretta, su cui si investe molto anche sul piano turistico, una noeme che connota ormai alcune zone della regione, primi fra i quali il Salento ed il Gargano.

Ma qual è la vita tradizionale delle comunità pugliesi? Come



*Pizzica pizzica con anziani "ballatori" di Corigliano d'Otranto*  
[Foto Miniati 2006 -A.D.E. © Ass. Cult. Taranta]

riassumiamo:

- ambienti tradizionali
- spettacoli folkloristici
- situazione di reinnesto
- riproposta folk

#### a) Ambienti tradizionali

In aree sempre più ristrette e in particolari ricorrenze festive e parentelari, talvolta gli anziani amano riproporre i balli della loro giovinezza; più raramente sono i giovani a riprendere e proseguire alcune pratiche coreutiche dei nonni. Già negli anni '80 la ricerca aveva evidenziato una forte cesura tra i modi coreutici vecchi e dismessi dal secondo dopoguerra, e la scelta quasi generale di accettare le nuove mode coreutiche di massa. Chiedere di poter veder ballare la pizzica o la tarantella, provocava come reazione la derisione dei giovani e dell'età di mezzo, e il rimpianto e la rassegnazione dei più vecchi. Sono state proprio le generazioni dei settanta-ottantenni di oggi e dei loro genitori a decidere di smettere con i vecchi balli contadini, che sapevano di masseria, miseria e ignoranza. Tale rimozione è stata fatta con scarsa coscienza del senso di perdita definitiva, l'emancipazione diventava, negli anni della ricostruzione e poi dell'intensa emigrazione al nord degli anni '50 e '60, un assillo generale e si accompagnava ad altre forme di cancellazione e sostituzione culturale: la conquista dell'acqua e della fognatura in casa, delle cucine a bombola di gas, della scolarizzazione di massa, l'abbandono del dialetto e di credenze e convinzioni intorno alla medicina e alle relazioni sociali, l'adozione di cibo in scatola e dell'acqua frizzante, delle utilitarie e del "tre-ruote" venivano sorretti da una ridicolizzazione del passato con derivato senso di vergogna. Ma v'era tutto un mondo in ebollizione su scala planetaria e la Puglia, così storicamente aperta alle dinamiche della contemporaneità, non poteva esimersi dall'esserne influenzata. La transizione dalla fame al benessere ha comportato la demolizione di un sistema complesso di usi e mentalità, ma il cambiamento socio-culturale – che pure negli anni '40-'60 ha raggiunto ritmi sostenuti è una costante storica e si intensifica nei passaggi esistenziali cruciali di una società.

Anche in Puglia mutavano i contesti che sorreggevano l'esplicitazione delle musiche e dei balli. Le grandi feste religiose pugliesi, mete di popolosi pellegrinaggi e di lunghe soste attorno agli spazi sacri del santuario e ricche di pratiche devozionali acanoniche e popolari, vedono la riduzione dei tempi del viaggio e di stazionamento, con corrispettivo sensibile calo delle pratiche sociali tipiche degli incontri festivi (relazione fra i gruppi, canti, presenza di suonatori tradizionali, consumazione collettiva di pasti con cibarie portate dai luoghi di origine, giochi, pernottamenti, fiera, ecc.). I matrimoni passano dalla dimensione domestica degli ampi sottani ai ristoranti e alle grandi sale da ballo, ai suonatori locali si preferiscono le orchestre con musiche e danze alla moda. Anche i rituali delle serenate e delle questue itineranti scemano o si riducono a pochi tenaci esecutori, espressioni quasi "di confine" di una comunità che spesso li ha emarginati. Insomma tra gli anni '50 e gli anni '70 in molte parti della regione il moderno sostituisce l'antico o il recente passato. La tendenza si è parzialmente invertita negli ultimi 15 anni, quando per la cultura etnica è iniziato un processo di rivalutazione.

I balli che in Puglia hanno avuto la forza di sopravvivere all'accavallarsi di nuovi arrivi coreutici sono ben pochi: la *pizzica scherma* o semplicemente la *scherma* nella Puglia meridionale, perché relegata (e perciò protetta) agli ambienti malavitosi e gitani stanziali, e la *quadriglia*, perché legata al rito nuziale, con funzione di chiusura della festa matrimoniale o delle serate da

è possibile distinguere e conoscere oggi i modi di vita che caratterizzano la società regionale? E nel caso specifico quali sono i balli che possiamo definire "pugliesi"? Ad essere coerenti, bisognerebbe dire che tutto ciò che è la vita quotidiana che si vive oggi in Puglia è la tradizione attuale, nei suoi sincretismi fra passato e attualità, fra i modelli prodotti in loco e quelli ormai generali, nazionali, globali. Più complicato è definire i parametri odierni della "pugliesità", cioè i concetti profondi e le forme espressive conseguenti che caratterizzano gli abitanti di questa terra. Sul fronte coreo-musicale per balli di tradizione intendiamo non esclusivamente i repertori nativi, ma tutti quei balli che erano in uso da alcuni decenni e che sono stati appresi dalle generazioni precedenti. Dunque possiamo considerare "tradizionali" quei balli tramandati per alcune generazioni e che hanno inevitabilmente subito adattamenti locali, segno di un'appropriazione dei repertori con lascito di segni di distinzione e appartenenza. Solo alcuni balli possono essere definiti "etnici" perché da più vecchia data espressione della gente di un determinato territorio o di un determinato gruppo sociale, che li custodisce, pratica, ritrasmette e li sente più propri, perché resistenti al ruotare delle mode coreutiche che ogni epoca apporta. Per la Puglia possono considerarsi "etnici" i balli più antichi come lo erano le *tarantelle*, la *pizzica pizzica*, la *pizzica scherma*, lo *zomparello*. Tradizionali vanno considerati la *quadriglia*, i vari *scotis* rimasti e i balli legati di genere come *valzer*, *polka* e *mazurka* perché hanno circa due secoli di storia.

Chi si affaccia ad osservare le danze che vengono eseguite nei molteplici ambienti dove si balla in Puglia, trova un variegato mondo, nel quale non è affatto semplice orientarsi, soprattutto se si cercano le danze di tradizione, quelle che – per usare una metafora linguistica – ancora oggi "parlano in dialetto". Chiunque giri per matrimoni, feste da ballo e ritrovi serali, vedrà ballare molti dei balli in voga oggi, balli di diffusione mondiale (liscio, balli di gruppo, balli latino-americani, ecc.); nelle discoteche troverà rock, metal, rap, punk, techno, ecc. Esistono poi, come in tutti i Paesi occidentali, molte scuole di danza, alcune elitarie, altre a maggior partecipazione popolare: dal classico, alla danza jazz, dal moderno e contemporaneo al liscio, e così via. I balli pugliesi locali – al di là della retorica degli ultimi anni – restano un fatto di nicchia, e chi vuole osservarli, li troverà citati o praticati solo in pochi ambienti, che qui

ballo in casa. Più raramente troviamo lo *scotis*, perché era rimasto a far parte della famiglia dei balli legati di coppia e veniva inteso come una variante figurata della *polka*.

## b) Lo spettacolo folkloristico

Manca a tutt'oggi un censimento dei gruppi organizzati in abbigliamento storico e genericamente popolare che sono stati finora allestiti in Puglia, così come mancano le biografie di ciascun collettivo. La trasposizione di presunti frammenti della vita popolare di un tempo è un fenomeno relativamente recente: non si va oltre la fine dell'800 e primi del '900, quando per ragioni di promozione o di necessità di emblema di qualche municipio, si esponevano alcuni tratti caratteristici della vita paesana. Ma fu soprattutto durante il ventennio fascista che tali formazioni ebbero grande impulso dal regime, il quale, attraverso l'Opera Nazionale Dopolavoro e l'apposito Ministero della Cultura Popolare, incoraggiò, controllò e organizzò in maniera capillare la nascita di gruppi e di "raduni", consolidando così una prassi espositiva standard (sfilate, animazioni, spettacoli) e una concezione romantico-nazionalista delle tradizioni italiane. Fu proprio durante il ventennio che fu incentivata l'ostentazione di una tradizione oleografica e neutrale, innocua sul piano politico, desementizzata o velata da reinterpretazioni di maniera, veicolanti valori come il corteggiamento, la virilità maschile, la grazia, la pudicizia e la fedeltà femminili. Nella breve storia del folklorismo italiano, musica e danza sono stati i linguaggi più fruibili perché di comprensione universale, solo di recente si è tenuto conto del prolifico settore delle rappresentazioni popolari carnevalesche o agiografiche.

Oggi i gruppi, detti "folkloristici" per distinguerli dalle formazioni direttamente portatrici del folklore reale, hanno radicamento locale, una vocazione a teatralizzare alcuni aspetti della vita contadina, a storicizzare abiti e usi con forte attrazione per l'antichizzazione latina o magno-greca, a fissare nel tempo istantanee o scene di vita rurale e paesana, spesso conornate di retorica, nostalgia, luoghi comuni.

Sul piano morfologico le danze riproposte quasi sempre non si basano su una ricerca etnografica sistematica; a dare indicazioni sui modi di ballare interviene - quando ve n'è la possibilità - qualche insegnante o studioso locale, oppure qualche coreografo fantasioso, che nel migliore dei casi, si affida a informazioni orali dei balli e soprattutto si pensa alla danza con il "pregiudizio semantico". Cioè, invece di pensare che la danza si sostanzia con la sua stessa forma, (la cinesica, la struttura coreografica, i moduli cinetici, le posture, lo stile motorio, il ruolo e il rapporto spazio-temporale dei danzatori, le relazioni con il contesto sociale e rituale), la cura maggiore va alle presunte funzioni dei balli, alla classificazione dei repertori e alle tinte nostalgicamente descrittive. Allora si creano ex novo (o magari copiando da altri gruppi con cui si hanno contatti nei vari festivals) dei balli di gruppo sincronizzati, strutturalmente complessi, quasi dei grandi "quadriglioni" dalle tante evoluzioni coreografiche, esteticamente gradevoli e possibilmente con invenzioni sorprendenti. Insomma si vuol mostrare all'esterno aspetti della tradizione di un paese e si realizzano dei falsi dai nomi ammiccanti, quali "tarantella delle masserie", "ballo della mietitura", "pizzica di San Nicola", ecc.

Il folklorismo va sempre più configurandosi come un genere spettacolare proprio, sempre più lontano dalla tradizione reale che si evolve regolarmente, ma propenso a creare atmosfere rusticane evocative, congelate in un tempo immobile e ir-reale. Queste finzioni standardizzate piacciono ad un pubblico popolare, creano un senso di favola, di mito atemporale, ma

sono scarsamente attendibili sul piano storico. L'accademia scientifica ha sempre snobbato la spettacolarizzazione del folklore, ritenendolo genere subdolo e deviante. In realtà negli ultimi tempi anche nel popoloso settore dei gruppi folkloristici stanno avanzando istanze di revisione di tali incrostazioni romantiche o "nazional-popolari" e una forte domanda di scientificità e storicizzazione scientifica. I gruppi hanno vantaggi notevoli: sono radicati sul territorio, e se ben formati alla ricerca, possono contribuire con gli istituti universitari e i singoli ricercatori demologi allo scavo sulle tradizioni d'ogni rispettiva comunità di appartenenza. La tendenza poi a esporre in vetrina brandelli di memoria collettiva è una sindrome che ben collima con l'ostentazione mediatica del privato in pubblico.

## c) Il reinnesto

Sono segnalati anche in Puglia rari casi di recupero locale da parte delle giovani generazioni di forme espressive della propria tradizione. Quando questo re-impianto di un costume si fonda sulla presa di coscienza degli abitanti di un paese, e vede giovani e anziani ritrovarsi, condividere, discutere e soprattutto "fare", allora spesso il recupero va a buon esito. Talvolta anche la scuola può dare un prezioso contributo alla riappropriazione di un bene perduto o trascurato. In questi anni di fertile valorizzazione dei beni intangibili, si riscoprono e si riattualizzano anche in Puglia vecchie maschere carnevalesche, questue cantate e persino serenate e ritualità religiose dismesse. In campo etnocoreutico i casi di ripristino controllato della memoria sono piuttosto rari, perché gli anziani, dopo aver rimosso proprie abitudini, difficilmente tornano a riappropriarsi di balli identici a quelli di un tempo, che richiedevano l'energia e l'abilità della loro giovinezza. L'intraprendenza giovanile della riproposizione odierna li vede spesso emarginati, così continuano a disinteressarsi della domanda di radici e non guidano figli e nipoti nelle danze di una volta.

## d) Il ballo folk giovanile, la pizzicomania e la retorica delle radici riscoperte

Da due punti precisi della Puglia è partito negli anni '90 quel movimento di recupero del ballo e della musica popolare: dal Salento leccese (Torrepaduli, Grecia e "Notte della taranta") e dal Gargano (Carpino col suo Folk Festival e i suoi vecchi "cantori"), per spandersi poi a macchia d'olio in tutte le province e poi fuori in altre regioni fra gli universitari pugliesi fuori-sede e tra gli appassionati di musica e danza popolare del sud. Su tale movimento sono già stati pubblicati diversi studi a carattere socio-antropologico<sup>6</sup> e il fenomeno è tuttora sotto i riflettori dei media.

Si tratta essenzialmente di un evento sorprendente e ancora oggi non del tutto scandagliato, di un bisogno di memoria, radici e appartenenza culturale dalle numerose sfaccettature e dalle non poche contraddizioni. Un percorso di sincretismo culturale in atto, di cui non si conoscono gli esiti e la capacità di durata. I giovani, ritrovatisi orfani di radici, hanno espresso un corale (pur se limitato ad ambienti ristretti) bisogno di ricucire lo strappo e "ricomporre la rimozione" effettuati dai loro nonni; non c'è da stupirsi che nel ricomporre alcuni elementi del mosaico tradizionale, qualche tassello andato perduto è stato ricostruito di sana pianta. Così è successo proprio per il ballo. La danza etnica si trasmette di generazione in generazione grazie alla capacità di reiterare forme e contesti con piccoli e integrabili nuovi adattamenti, si apprendono i balli dei genitori vedendoli eseguire ed imitandone forme e stili. Quando una generazione smette la pratica di alcuni balli, quella successiva viene privata di modelli di riferimento. In



Ragazzi ballano la neopizzica in piazza durante un concerto in Salento  
[Foto Miniati 2006 -A.D.E. © Ass. Cult. Taranta]

Puglia è avvenuta sia la frattura di una consuetudine coreutica con il corrispettivo salto-vuoto temporale (nel quale ad assumersi le colpe sono gli anziani di ora che interrompero a loro tempo una tradizione), ma anche in taluni ambiti un atteggiamento presuntuoso da parte dei giovani, convinti che le espressioni culturali siano effetto della biologia (“ce l’ho nel sangue” in quanto nativo) piuttosto che di un processo di inculturazione socio-ambientale. Il revival dei balli pugliesi, sbilanciato verso la *pizzica* o, come erroneamente viene detta negli ultimi anni, *taranta*, o tutt’al più verso la cosiddetta “tarantella del Gargano” ripropongono vecchi *clichés* del folklorismo deteriorato, tutto imperniato sul tema del corteggiamento sceneggiato, della mitica resistenza alla fatica fisica degli agricoltori pugliesi sino alla più recente enfaticizzazione della *trance* estatica. Nella “neopizzica” i giovani trasferiscono numerosi linguaggi corporei dell’oggi travestiti dal gioco mimico di un corteggiamento che non ha nessun appiglio con la vita odierna e con le relazioni amorose e sociali fra coetanei. Gli occhi fissi nello sguardo dell’altra, i gesti dolci – quasi parodisticamente sdolcinati – alternati a inseguimenti e attorcigliamenti di corpi, colli torti, mimiche teatrali, nulla hanno in comune con la vecchia *pizzica pizzica* tradizionale, ma se ne esalta la continuità, addirittura si vantano ascendenze antiche, rigorosamente magno-greche classiche, andando a scomodare la mitologia greca e collegando il ballo ai riti dionisiaci, ai sabba e alle danze estatiche delle Menadi. In realtà si inventa una forma nuova e le si deve riconoscere il carisma e il potere dell’arcaico, che giustificano e nobilitano una mera, semplice e legittima novità coreutica. Ma senza il bagaglio simbolico e relazionale col tarantismo e con la classicità il nuovo parto rischia di essere opera di un dio minore. Un grande apporto mitico la *pizzica* lo riceve dal tarantismo, fenomeno che da secoli non cessa di incuriosire e affascinare, la fama più solida – che contribuisce enormemente a decretarne il successo – è proprio quella di avere il ballo stesso virtù terapeutiche ed estatiche. In qualche modo si rinnova quel processo culturale di autoconvincimento, che è anche ingrediente del tarantismo storico.

Persino la terminologia viene rinnovata: si creano per il nuovo ballo o per la versione schermata nomi ad effetto come “piz-

zica del core”, “taranta”, “pizzica d’amore”, danza delle spade, danza dei coltelli, che i giornalisti riescono a pitturare con tocchi di campanilismo e retorica gratificante. Il grande successo – inatteso e stupefacente – del nuovo ballo sta proprio nella sua distanza col reale quotidiano, esso crea una dimensione altra, onirica, giocosa. Si è venuto a creare in questa danza una congiunzione di senso di evasione da una normalità inappagante e di senso di protezione e di riconciliazione col proprio passato, un rifugio sotto il manto della tradizione. La “nuova pizzica” non deve rispondere ai canoni etici della danza degli anziani e ai vincoli comportamentali di comunità chiuse e vigilanti, al contrario permette libertà, invenzione continua, provocazione, simulazione un po’ come succede in discoteca, e dalla discoteca è attinto il ballo di massa, con tante coppie che giocano, si inseguono, gareggiano nella resistenza fisica. Di tradizionale c’è il metodo di propagazione del ballo: nelle piazze l’imitazione visiva istantanea ne diffonde l’uso, si impara per via orizzontale, le tecniche motorie però non sono più trasmesse da anziano a giovane, ma da giovane a giovane, perché è un nuovo gergo motorio generazionale. Gli anziani sono assenti, vedono tale fermento come un qualcosa di estraneo, di non attinente al loro mondo di un tempo e quindi non si sentono chiamati in causa nel ruolo di depositari e trasmettitori, ad eccezione fatta di alcuni “santoni” della tradizione che sono stati contornati di un’aureola di “santità folklorica”, quasi mitizzati, come se attorno ad essi non ci fosse un mondo più composito che respirava ogni giorno aria di tradizione.

La “neopizzica” ha contagiato, come si è detto, molti amatori del ballo popolare, e questo ha creato inevitabilmente una domanda e quindi un mercato. Amministrazioni locali, stampa e televisione, e poi a traino scuola, editoria, industria turistica amplificano questo interesse di base rinato inaspettatamente attorno alla metà degli anni ‘90, interesse elitario di alcuni giovani, che poi precipitosamente è diventata “mania”, moda e nuova forma di socializzazione. Festivals musicali, raduni di etnofili di varia provenienza, attività convegnistiche, nuove sagre “popolari”, il solito e collaudato volano eno-gastronomico oggi in fase positiva della cucina pugliese, oltre a costituire nuove forme di autorappresentazione sociale che poco hanno di eredità con le tradizioni locali così decantate, stanno creando un nuovo uso solo di alcune espressioni del folklore, soprattutto musica, canto e ballo, *pizziche* e *tarantelle*, vengono vissuti in modo decontestualizzato e non più localistico. Il trans-localismo di alcune limitate espressioni sta provocando fenomeni di micro-globalizzazione di repertori, atteggiamenti e nuove convinzioni. I pochi elementi espressivi che hanno avuto la fortuna della notorietà si impongono e sostituiscono le espressioni della cultura locale; così uno dei modi alla leccese di suonare il tamburello, ad esempio, si sta espandendo, sostituendo le particolarità locali. Questo è un altro processo che la notorietà di un genere innesca: le forme standard che si impongono ricacciano nell’oscurità i micro-saperi locali. Alla fine i tanti gruppi di riproposta etnomusicale si basano su un repertorio estremamente limitato rispetto al bagaglio coreo-canoro che è giunto sino ai nostri anziani, che viene però arrangiato in varie salse.

Ma la riscoperta e valorizzazione delle tradizioni è comunque una dinamica positiva, anche se deve pagare i pedaggi della semplificazione (che rischiano talvolta la banalizzazione), dell’opportunità di alcuni operatori del settore o di una certa politica alla ricerca di facili consensi, sino alle sponde estreme dell’etnocentrismo. Un sano localismo che propone introspezioni

culturali collettive, l'impulso per lo studio delle fonti storiche, la condivisione dell'urgenza dell'indagine antropologica sul campo (ancora non sostenuta), un risveglio editoriale periferico, la riscoperta di appartenenze territoriali e del senso delle radici, la ricerca di nuove strade per il futuro che mediano fra l'uomo globale ed informatico e l'uomo che – per dirla con Pavese – ha bisogno anche di terra, di case, di cortili e di visi noti d'ogni giorno. In fondo la Puglia potrebbe divenire un buon laboratorio di sincretismo culturale fra il patrimonio intangibile del passato, le rapide mutazioni continue e le nuove migrazioni dell'oggi.

## Cap. II TARANTISMO E BALLI IN PUGLIA: PER UNA STORIA DELLE DANZE TRADIZIONALI

### II.1. Le tracce dei balli antichi\*

Ricostruire una storia attendibile delle consuetudini coreutiche dei popoli che hanno vissuto nei millenni scorsi le terre dell'Apulia, non è cosa semplice e soprattutto bisogna rassegnarsi a pochi scampoli di notizie parziali, poiché le fonti scritte sono state da sempre appannaggio di una cultura colta che quasi sempre è stata autocelebrativa. La danza poi è stata una disciplina per la quale la trattazione verbale poco si addice a definire il movimenti di corpi nello spazio e nel tempo. I tentativi di trascrizione cinetica del ballo sono stati rari, parziali e approssimativi nel passato, la parola era strumento inadeguato e ambiguo. Talvolta si è ricorso alla pittura, ma anche lì procedere per *figure fixae* non rendeva il senso di dinamicità che caratterizza la danza. Solo dal Rinascimento in poi la danza diventa un simbolo di caratterizzazione sociale, e quindi, aumentando la richiesta, nascono delle figure professionali specializzate anche nel fissare su carta il sapere coreutico. Ma l'attenzione puntava soprattutto sulle usanze di ballo delle classi aristocra-



che. Poi è sopraggiunta una plurisecolare morale cristiana che ha spesso vietato o quanto meno scoraggiato le pratiche coreutiche, perché ritenute veicolo di immoralità erotica. Con un quadro così difficoltoso, rintracciare dei sottili filamenti di esistenza dei balli della gente comune, cioè della stragrande maggioranza della popolazione, è cosa ardua e gli studi sono ancora arretrati.

Proviamo qui a darne solo dei cenni, che talvolta si vestono più di ipotesi o indizi, che di vere testimonianze ineccepibili. Si ricorre per colmare il vuoto a tutte le fonti dirette e indirette che possono informarci su come ballavano i nostri antenati. Tutto ciò che può concorrere a darci notizie è da ritenere prezioso, ma il vaglio deve essere obbligatoriamente critico e specialistico. Talvolta anche le tracce preterintenzionali possono rivelarsi preziose fonti storiche, come alcune iconografie, alcune citazioni di passaggio o persino i divieti dei sinodi vescovili. La Puglia è comunque da ritenersi fortunata rispetto ad altre regioni sul piano delle testimonianze etnocoreutiche del passato perché terra di tarantismo, e poiché al tarantismo è connessa proprio la danzaterapia, diversi studiosi o semplici osservatori occasionali hanno accennato alle danze in uso per curarsi dal morso della tarantola.

Ma iniziamo dagli antichi popoli italici che hanno dimorato nella lunga terra del sud-est. La pittura vascolare apula che più raffigura scene di danze, sia in gruppo che in coppia o con singoli danzatori, è quella dei secoli di colonizzazione greca; l'influenza attica è ben evidente nelle tecniche pittoriche (vasi a figure rosse e a figure nere) e nei temi trattati. Il vaso dipinto accresceva il valore dell'oggetto e dell'eventuale dono o acquisto; molti manufatti erano prodotti nelle fornaci apule (Canosa, Ruvo, Egnatia, Taranto, Ceglie, ecc.) e venivano anche esportati in altre aree. I temi ricorrenti si riconducevano dunque a conoscenze diffuse, ad una sorta di sapere universale del bacino mediterraneo. È ovvio dunque che era la cultura greca ad imporsi perché più nota e influente sulle altre culture limitrofe tra il VI e IV sec. a. C. Si dipingeva per narrare o esprimere immagini simboliche. Poi convivevano ceramiche artistiche e ceramiche prodotte meccanicamente in serie. Era quasi del tutto assente nei pittori vascolari l'intento di documentare la vita sociale dell'epoca. Ecco perché raramente la pittura vascolare antica può assumere per gli storici oggi una valenza documentaria diretta ed intenzionale della quotidianità di allora. Ciò nonostante da un vaso affrescato si ricavano comunque informazioni di supporto e di contesto, utili per ricostruire un quadro d'insieme.

Gli esempi che proponiamo sono tratti da vasi apuli tra il V e il IV sec. a. C.: essi presentano personaggi mitologici o di corredo scenico.

Certamente più prezioso è invece l'affresco sepolcrale scoperto a Ruvo con una interessantissima scena di danza di donne che ballano tenendosi intrecciate per mano in modo organico e a struttura di connessione regolare e procedono da sinistra verso destra. Tutte e quattro le pareti della tomba erano affrescate dallo stesso soggetto, segno evidente che il pittore voleva rendere come su un'unica parete quadripartita il senso della circolarità della danza. In tal modo la prospettiva rende il senso geometrico generale della disposizione delle donne. Una scena del genere difficilmente può essere frutto dell'immaginazione creativa, ma di fronte al senso sacrale e alla serietà della morte, la pittura sembra possedere piuttosto una funzione simbolica e documentale insieme. L'affresco dimostra anche una illuminata

*Dal cratere a figure rosse dal "pittore delle Carnee" proveniente da Ceglie del Campo - fino V sec. a.C.: ballerina durante una piroetta danza con ballerino nudo. [Taranto, Museo Nazionale Archeologico].*



Dal cratere a figure rosse dal "pittore delle Carnee" proveniente da Rudiae - seconda metà del IV sec. a.C.: sileno che suona il flauto e paniskos. [Lecce, Museo Provinciale].

genialità descrittiva e narrativa dell'artista: dal modo in cui sono poste le donne, pur se i corpi conservano una fissità ieratica e una maestosità obbligate dal tema funereo, noi percepiamo il senso di spostamento delle donne (direzione solare), il modo ordinato e codificato di tenersi legate, la coralità e sincronia dei passi, che dovevano essere a schema modulare fisso e ben acquisito dalla tradizione, e persino ricaviamo la percezione di una ritmica cadenzata e costante della musica e del ballo, grazie all'equidistanza e alla monometria ritmico-spaziale dei volti. Molti storici dell'arte interpretano la danza come un ballo funebre, col quale le prefiche (cantatrici professioniste del lamento funebre) si pongono intorno al morto e lo compiangono o ne cantano le gesta, muovendosi a danza sul ritmo e la melodia del canto. Agli etnecoreologi ricorda piuttosto il *ballo delle vedove* nella terapia dell'*argia* o i balli tondi in Sardegna o le danze a catena a braccia intrecciate che sopravvivono ancora in Grecia e nei Paesi balcanici.

«La tomba di Ruvo [...] resta pertanto la pittura di più alta datazione, risalendo alla seconda metà del V sec. a. C., e, nello stesso tempo, quella più vicina a valori assoluti. E' una pittura funeraria tutta pervasa

da un senso di astrazione, nella quale l'immagine è un puro spunto, poiché tutta la composizione si risolve in fatto cromatico: donne avvolte in mantelli, coperto il capo, avanzano con passo di danza al suono di un citaredo, guidate da due efebi. Il movimento nasce dalla cadenza ripetuta delle linee sinuose del panneggio, ma, ancor più, dalle cadenze cromatiche. Infatti è il colore l'elemento più suggestivo: esso si ritma con dublice cadenza, ripetendosi in gruppi di figure ed alternandosi attraverso l'inversione del colore tra mantello e chitone, in maniera che si creano più ritmi cromatici che si intrecciano fra di loro, sovrapponendosi e determinando il movimento che anima le figure. Tutte di profilo, stagliate su di un fondo neutro, non oggettivate, esse si muovono fuori di ogni spazio e di ogni tempo reale, e finiscono col trasfigurarsi in maniera tale che anche le diversità somatiche non vengono in evidenza. Il fregio si sviluppa su tutti e quattro i lati interni della tomba, con la danza delle donne che si svolge tutta nello stesso senso e, quindi, come in giro intorno al defunto, acquistando un sapore ossessivo di movimento ininterrotto, eterno nel chiuso del sepolcro. È una pittura che, nata in pieno clima ellenico, in un territorio cioè profondamente ellenizzato, testimonia una fioritura artistica di elevato valore e costituisce, come già si è detto, uno dei rari esempi, nella pittura antica, di assoluta poesia».

L'affresco di Ruvo conferma il radicamento e la lunga attestazione dei balli circolari sia in età magno-greca ed ellenistica, sia in età latina con la diffusa pratica delle *choreae*, balli in circolo su musica strumentale o sul canto. Quasi sicuramente durante i tanti secoli in cui l'Apulia fu assoggettata a Roma, le sue genti dovettero all'inizio praticare una sorta di *contaminatio* degli usi coreutici sia greci (molte città apule mantennero stabili rapporti commerciali e persino alleanze politiche con le poleis greche, come Tarentum, Brundisium e Canusium) che latini: supponiamo i vari modelli di *chorea*, *saltatio* (balli dal ritmo vivace e da varie soluzioni partecipative) e *bellicrepax* (danza pirrica, gioco ritmico armato), abbiano attecchito anche nelle *civitates* apule.

## II. 2. Il Medioevo fra balli tondi e danzimanie

Il ballo tondo rimane il genere coreografico più frequentato e più duraturo, sino a caratterizzare le mode coreutiche di tutto il successivo Medioevo. Dal Brindisino giunge un capitello raffigurante un ballo tondo tardomedievale, ulteriore conferma della supremazia dell'impianto circolare nelle danze popolari.

Per ciò che concerne invece le fonti scritte verbali, grazie alla continua attrazione che il tarantismo esercitava verso gli ambienti colti esterni, la vita popolare pugliese si è così involontariamente arricchita di citazioni che poche altre aree possiedono, e di questa abbondanza di descrizioni ne ha beneficiato anche



Ruvo. Danza funebre seconda metà del V sec. a.C. [Napoli, Museo Nazionale]



Vecchia megera che danza e giovane con tamburo a cornice e cembali. Askos apulo proveniente da Ruvo, 380-360 a. C.  
[Ruvo - Museo Jatta]

il mondo della danza popolare locale. Oggi noi conosciamo diversi nomi di balli tradizionali praticati in passato in terra d'Otranto, senza però conoscerne le forme cinetiche e le strutture coreografiche. I testi che parlano del tarantismo sono stati tanti e di vario calibro: si va dai trattati all'epoca scientifica, o comunque di ambito medico o zoologico, a reportages di viaggi, a opere narrative e cronachistiche. I testi considerati più affidabili hanno numerosi elementi osservati in comune. Già dalla trattazione più antica, il *Sertum papale de venenis* il quadro fenomenico della malattia risulta abbastanza definito: complessa la sintomatologia e contraddittori gli effetti patologici a seconda della persona, di conseguenza vari sono anche i rimedi proposti dai trattatisti e molto differenti sono gli usi terapeutici della tradizione a seconda dei luoghi e delle concezioni locali. Disturbi gastrici, ostruzione delle vie urinarie, alterazione della temperatura corporea, vomito, stitichezza, insonnia, sul piano psichico melanconia, incostanza umorale, fissazione dello stato psico-fisico e dello stesso senso di identità nel momento del morso, bisogno di udire musica, esigenza di ballare.

«Item inducatur sibi laetitia omni modo possibili cum diversis cantibus, et tribudiis, cum relatione bonorum novorum, et sono multiplici, ut experientia docet, ex quibusdam sonis in tantum delectantur, et iuventur, quod apparent liberati; et propter hoc dicitur in Apulia, quod operet, ut in tantum, et cum tot diversis sonis pulsetur coram laeso, quousque inventiatur sonos tarantulae, idem sonus similis sono, vel cantui quem tempore morsu tarantola producebat...».

«Parimenti lo si allieti in ogni modo possibile con diversi canti e balli, con gradite novità e con suoni diversi, come insegna l'esperienza, da certi suoni traggono tanto diletto e giovamento da apparire guariti; per questo si dice in Puglia che è necessario suonare così a lungo e con tanti diversi suoni davanti al malato fino al momento in cui si identifica il suono della tarantola, lo stesso suono simile al suono o al canto che la tarantola emetteva al tempo del morso»<sup>10</sup>.

«... coloro che son morsi dalla *tarantula* traggono massimo diletto da questa o da quella musica, per esempio della cetra, e soprattutto della melodia chiamata *pelandra*; mentre altre si compiacciono del suono del *lepote* e soprattutto dell'aria chiamata *Dama di Provenza* e così via per gli altri strumenti musicali, melodie e canti. Di guisa che quando

odono accordi di suoni o di canti che a loro son graditi, se ne alleggerano nell'anima, e poiché l'allegrezza è per tal morbo medicina eccellente, essi si riprendono e ritornano in vita, ancor che la causa del giovamento che ne risentono è un'altra. Infatti a motivo delle melodie e dei canti, gli spiriti son attratti dall'interno del corpo verso la periferia, impedendo al veleno, in virtù di tale moto, di penetrare nell'interno, con la conseguenza che le parti più importanti non ricevono danno, anzi ne risultano piuttosto alleggerite.»<sup>11</sup>.

Dunque già nel XIV sec. in Puglia l'esorcismo musicale per la cura dei morsi della tarantola poteva usufruire di varie melodie allegre e vivaci che sollevassero il tarantolato dalla sua prostrazione malinconica: il tarantismo e la relativa richiesta di una "farmacologia musicale" avevano generato in Puglia, tra i vari effetti socio-culturali, anche una maggiore specializzazione musicale. Soprattutto con l'arrivo della stagione calda si mettevano in moto per i paesi e le masserie stuoli di musicisti in cerca di "ammatati" da curare con le loro suonate. Una domanda di musica che incentivava un mercato e stimolava concorrenze e specializzazioni. Contadini, artigiani, artisti vari particolarmente portati per la musica, approfittavano per avere altri proventi economici e rendersi utili alle tante persone morse o credutesi tali. La prolificità musicale dei suonatori pugliesi risalta anche dai tanti nomi di motivi musicali e coreutici che riferiscono alcuni osservatori. Poche altre regioni italiane hanno una dovizia di fonti coreo-musicali tradizionali. Dalla metà del XIV sec., in coincidenza con la prima citazione esplicita e dettagliata del tarantismo pugliese, sappiamo dell'esistenza di tre motivi briosi per danza, la *pelandra*, il *lepote* e la *Dama di Provenza*. Purtroppo al di là del nome non ci viene fornita alcuna altra informazione, né sulla melodia, né sulla coreografia: allo stato attuale degli studi non sono stati trovati altri scritti coevi o anche successivi che ri-



*Lycosa tarentula* o *Phalangius apulus*

portassero gli stessi nomi o termini simili, e ci sembra peraltro avventato formulare ipotesi etimologiche o parentele lessicali. Solo della *Dama di Provenza* si può a ragion veduta supporre che doveva trattarsi di una canzone a ballo di larga circolazione e di probabile origine colta. Il transito di generi e repertori dal colto al popolare e viceversa è sempre stato un fatto costante, i due mondi avevano diverse occasioni comuni per esporsi e assomigliarsi.

Il tardo Medioevo è anche l'epoca delle epidemie coreutiche che attraversano l'intero continente. Pandemie di folle saltanti, agitate da ossessioni orchestriche, tra malattie cerebrali e psichiche, sorrette da esasperazioni religiose, a metà strada tra riti penitenziali di massa e forsennati riti celebrativi verso San Vito o San Giovanni. Fenomeno di massa, di evasione collettiva dalla condizione di miseria e di emarginazione sociale: si ballava nelle piazze, per le strade, dentro e davanti alle chiese in concomi-

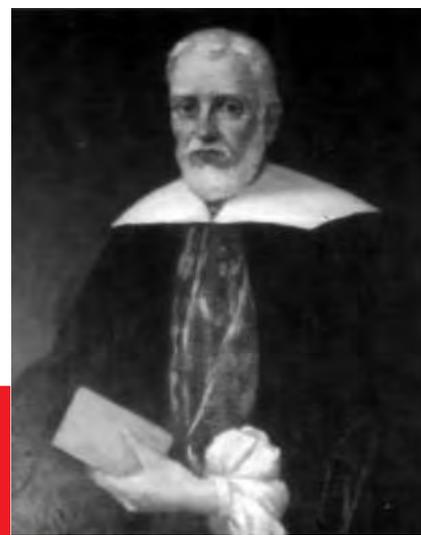
tanza dei riti liturgici, tanto da obbligare la Chiesa a emettere periodicamente censure e divieti, soprattutto verso quella parte consistente dello stesso clero che assecondava e praticava balli vari, taluni giudicati anche osceni. Il ballo di San Vito è un capitolo ancora in gran parte da studiare e da collegare a certi aspetti dello stesso tarantismo meridionale, anche se l'epicentro della danzomania si svolse prevalentemente nell'Europa centro-settentrionale. Di donne esagitata e ballerine folli ne parla anche il Baglivi (1695) appellandolo il *Carnevalletto delle donne*.

### II. 3. Età moderna: il trionfo della *tarantella*

Per avere altre notizie sui balli pugliesi si devono superare più di due secoli, giungere alle soglie del XVII sec. ed entrare nel mondo della mitica *tarantella*. Non ci sono ormai più dubbi, tutti i glottologi, coreologi e demologi più prestigiosi concordano sull'origine etimologica e culturale del ballo: la *tarantella* è legata alla cura del morso della *taranta* (versione dialettale meridionale di "tarantola") e dal ragno trae origine etimologica ed etnocoreutica. Il *nomen vulgare* di una particolare specie di aracne diffusa sin dall'antichità magnogreca specialmente nel territorio di *Tarentum* (Taranto), la *Lycosa Tarentula*, si è trasformato in "tarantola" e "taranta"; con l'esito in -ella del diminutivo e vezzeggiativo meridionale si ottiene appunto **tarantella**, cioè "piccola taranta". La sua prima citazione che attualmente si conosce è quella che compare come brano musicale di una intavolatura della raccolta di musiche del musicista da strada Foriano Pico: *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola* (Napoli 1608), raccolta probabilmente girovadando fra i paesi del Regno. Pur non sapendo in quale preciso luogo è stata atinta l'aria del brano, è utile fare una riflessione atta a determinare una collocazione temporale più antica possibile della *tarantella*: se nei primi anni del '600 un musicista da concerti ambulanti trascriveva un brano ascoltato dalla gente, ciò significa che il motivo era già largamente diffuso e comunemente inteso come tradizionale, quindi si può con certezza retrodatare la presenza del ballo nella tradizione fino alla metà del XVI sec. La pugliesità del brano ci viene confermata in quegli stessi anni: della notorietà e della preferenza dei tarantati per un ballo chiamato *tarantella* ci viene data notizia nello stesso periodo dal medico salentino (di Mesagne - BR) Epifanio Ferdinando, il quale nel suo trattato *Centum historiae seu observationes, et casus medici...* edito nel 1621 tratta come ottantunesima storia proprio del tarantismo. Nella lunga "storia", o caso medico, *De morsu tarantulae*, che riporta la data di fine agosto del 1612, troviamo citata nuovamente la *tarantella* come danza preferita dai tarantati. Esposta in tre ampi capitoli (I: *De tarantulae natura*, II: *De mira varietate symptomatum ex ictu tarantulae*, III: *De curatione morsus tarantulae*) la trattazione ha un percorso originale, ad imitazione dei trattatelli filosofici antichi: espone vere trattazioni teoriche basate su esperimenti empirici, e quesiti impostati col metodo della confutazione preventiva. Nel secondo capitolo pone cento domande possibili sull'argomento e fornisce corrispondenti risposte. Alcune sono formulate con cognizione di causa e con esperienza diretta, altre risultano essere soluzioni contraddittorie o pretestuose. Al quesito n. 63 entra nel merito dei balli usati al suo tempo durante la terapia coreo-musicale:

«Generaliter tamen omnes tarantati eam musicae specie quae vulgo hic dicitur Tarantella, amant. Verum haec est multarum specierum, hic vulgo dicitur una cinque tempi, altera panno verde, altera panno rosso, altera moresca, altera catena, & altera spallata, verum in hac rarissime saltant, in illis frequentius, hi in illa, isti in hac, alii in alia. Sed in universum omnes tarantati in his tarantellae speciebus saltant, & tripu-

diant, huius ratio a simili sumi potest ex Arist. Sec. 19. problem. 5. Nam suavius cantilenam, quam novimus, audire solemus, quam eam, quam ignoramus, nam cum quod cantatur agnoscimus, tunc melius patet, quia veluti calcem, quod spectat, assequitur, id autem contemplatum tunc est».



Il medico Epifanio Ferdinando di Mesagne

«Però generalmente tutti i tarantolati preferiscono questo tipo di musica che da tutti qui viene chiamata *tarantella*. Veramente questa è di molte specie. Qui comunemente una viene chiamata *cinque tempi*, un'altra *panno verde*, un'altra *panno rosso*, un'altra *moresca*, un'altra *catena*, un'altra ancora *spallata*, ma con questa molto di rado ballano, mentre con le altre più frequentemente, alcuni con questa, altri con quella, altri con un'altra. In generale tutti i tarantolati ballano e tripudiano con questa specie di tarantella e la ragione di ciò che può essere desunta per analogia da un'argomentazione di Aristotele (sec. 19, probl. 5); infatti con più gusto siamo soliti ascoltare un canto che conosciamo piuttosto che uno che ignoriamo, perché il canto che riconosciamo si apre meglio alla nostra attenzione, come quando il piede segue una strada che conosce e che allora può essere ampiamente osservata».

La *tarantella*, dunque, riceve la sua definitiva consacrazione: ballo più amato dai tarantolati, ma anche ballo che si configura già nel '600 come genere, come famiglia coreutica comprendente altre danze diversificate. Epifanio cita altri cinque balli: i *cinque tempi*, il *panno verde*, il *panno rosso*, la *moresca*, la *catena* e la *spallata*. Pur non essendo specificati i caratteri formali delle danze segnalate (nemmeno della *tarantella*), possiamo servirci di altre attestazioni di qualcuno dei suddetti balli e procedendo per comparazioni, analogie ed espansione territoriale dell'uso di essi, si riescono a ricostruire dei loro profili verosimili. Infatti ci è stata utile per una ricostruzione storica e per definire la natura di alcuni repertori la vasta ricerca da noi compiuta in varie regioni in questi decenni, poiché talvolta si tratta di balli che avevano un'ampia circolazione e che oggi noi troviamo ancora in vita altrove, grazie al carattere conservativo di alcune tradizioni periferiche, spesso montanare. È il caso, ad esempio, del ballo della *spallata* (e probabilmente del simile *ballo a botta* ottocentesco), che oggi è ancora vivo ed attestato abbondantemente in un'ampia area che va dall'Abruzzo meridionale alla Basilicata e all'Appennino dauno, attraversando il Sannio molisano e quello beneventano. Il nome del ballo *cinque tempi* suggerisce il carattere metro-ritmico del ballo, a tempi dispari, probabilmente lascito del lungo dominio bizantino. I tempi dispari caratterizzano ancora oggi molte danze greche, balcaniche e persino qualche raro esempio sardo (*su durdurinu*). Il *panno verde* e *panno rosso* attendono al simbolismo cromatico che i tarantati affidavano al male, secondo il quale i morsicati non sopportavano i colori del ragno che li aveva morsi, presupponendo l'esistenza di una certa varietà di colore degli insetti. Il panno può anche riferirsi alla consuetudine

di adoperare durante il ballo i fazzoletti colorati, uso giunto sino agli anni scorsi e spesso menzionato dagli anziani, soprattutto nel Brindisino e Tarantino. La *moresca* è una danza armata molto documentata soprattutto nell'intero XVI secolo, praticata in molti Paesi europei, dunque Epifanio con questa danza vuole testimoniare l'uso delle armi nella terapia tarantistica. Poco più avanti, al quesito n. 78, lo stesso medico scrive:

«Perché quasi tutti i tarantati desiderano avere in mano una spada?

Questo deriva da una sconosciuta forza e una misteriosa qualità del veleno. Oppure, trovandosi in una non lieve condizione di malinconia, i tarantati amano le cose luminose, lucide, splendenti, allegre e liete. Come scintillanti spade, vedere frutteti e bei panni, oggetti verdi e altro di tal genere.»<sup>13</sup>

Nella domanda Epifanio ci trasmette un'usanza frequente, quella di danzare con le spade durante la terapia. La risposta al quesito è pasticciata, casuale e niente affatto credibile. Sarà Kircher qualche anno dopo a porgere una spiegazione più plausibile, tratta dalla versione che gli stessi tarantati davano all'elemento pirrico nella terapia coreo-musicale. Più interessanti sono i riferimenti agli strumenti musicali e alle modalità esecutive della musica durante la cura: flauti, cetre, tamburelli, cembali a altri strumenti a corda erano gli oggetti produttori del suono, insieme al frequente canto. I tarantati esprimevano le loro preferenze o le reazioni mutavano a seconda del variare degli stimoli sia melodici dei brani eseguiti, sia timbrici, a seconda dello strumento predominante.

Nel medesimo secolo l'ecclettico intellettuale ed estroso gesuita Athanasius Kircher nella tre opere *Magnes sive de arte magnetica libri tres* (1641) e *Musurgia universalissive ars magna consoni et dissoni* (1650) e *Phonurgia nova* (1673) riaffronta il tema del tarantismo ed ebbe il merito di elevare il tarantismo

pugliese a questione culturale e medica nel dibattito scientifico europeo. Pur raccogliendo informazioni di seconda mano dai suoi informatori in Terra d'Otranto, egli aggiunge altre connotazioni al fenomeno, trascrive la partitura dell'*Antidotum tarantulae* ed altre arie usate per la terapia degli *attarantati*, riferisce frammenti di canti che accompagnavano le esecuzioni strumentali ed integra con altri nomi il vasto repertorio dei balli praticati in Puglia. I riferimenti alla *tarantella*, all'*aria turchesca* e all'*ottava siciliana* confermano la centralità della *tarantella*, introducono un ballo di probabile importazione dal mondo musulmano (che sia qualcosa di simile al *ballo maltese*, *cuccurucù* e/o *Lucia canazza* più volte citati da autori cinque-seicenteschi napoletani?) e ribadiscono la frequenza di moduli canori durante l'esorcismo. Sul motivo dell'*ottava* siciliana Kircher riporta anche il seguente testo in endecasillabi:

*Stu pettu è fattu cimbalu d'amuri  
Tasti li sensi mobili e accorti  
Cordi li chianti, sospiri e duluri  
Rosa è lu cori miu feritu a morti  
Strali è lu ferru, chiai so li miei arduri  
Marteddu è lu pensieri, e la mia sorti  
Mastra è la donna mia, ch'à tutti l'uri  
Cantando canta leta la mia morti*

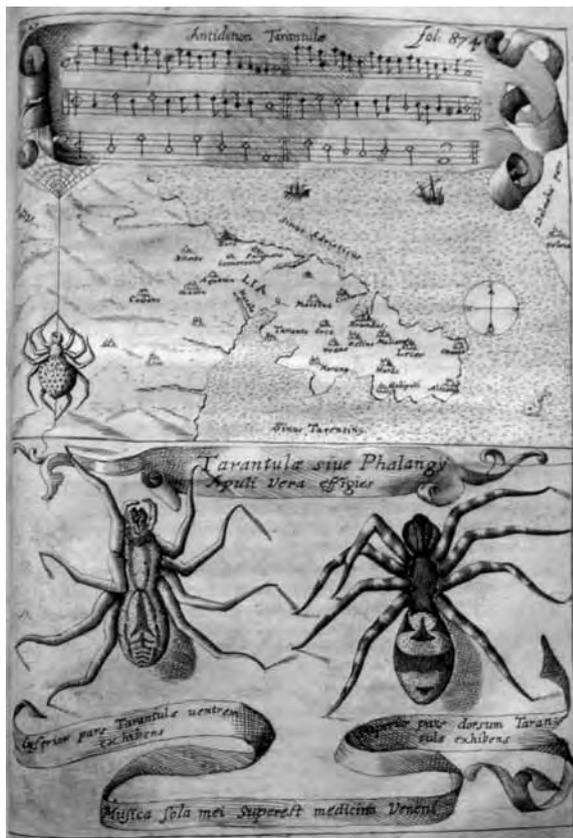
Il Kircher rileva come il ricorso all'uso delle spade dipendeva dall'insetto che pungeva: se a pizzicare era uno scorpione, allora per analogia i tarantati si immedesimavano nell'animale causa dell'infezione e lo imitavano, sostituendo il lungo pungiglione con una spada. Se invece il pizzico era dell'aracne, il ballo faceva uso non di armi ma tutt'al più di fazzoletti colorati.

Prima di lui aveva accennato all'uso di armi da parte dei tarantati (ma anche da parte di donne tarantate) durante le danze Vincenzo Bruno nel suo *Dialogo delle tarantole* (1602):

«Ascolta, sono state di quelle, poi che ballando hanno parlato con leuto, da cui dicevano, ch'udivano la tarantola, la qual loro diceva, tu ti chiamerai la Signora tale, et porterai teco il tal colore, la tal veste, il tal ventaglio o la tal cosa, si ponevano al ballo, sospirando, come se fossero state d'amore infuocate, di sospiri tanto ardenti, che pareva l'aria farsi di fuoco: anzi non havendo quel che elle desideravano, parevano semimorte, et quel ch'è stato di terrore, figliuole di quattro in cinque anni, con tal maestria nel ballare come se fossero state istrutissime in quell'essercitio, con spade in mano, pugnali, ospiti, secondo la proportion del corpo, fanno modi di scrimire non mai pensati, gesti, et atti, compassionevoli, et di tremore, salti incredibili, clamori, segni d'occhi, di mano in quell'età si puerile; cose nel vero, né scritte, né mai pensate da gli huomini, in tanto numero, et si spesso, che se fosse durato, pochi, o poche sarebbero stati quegli che non havessero havuta tal lue pestifera, et i più erano morsi la notte nel letto dentro le loro case, donne poi onorate, et onestissime, et fra gli altri, gli morsi dai solvizzi<sup>14</sup>, quai per curargli erano appesi per gli piedi, per due o tre giorni, per indursi a sanità, che per la tanta quantità, mi soviene nell'anima un pensier pietoso, qual m'occupa il cuore: lascio per hora molti a dietro per dirne alcune cose di meraviglia da poi.»<sup>15</sup>

A inizio XVIII sec. ritornano sul tema delle danze con le spade alcuni scienziati svedesi, tra cui spicca Haral Vallerius (*Exercitium philosophicum de tarantula*, Uppsala 1702), che nelle sue tesi di taglio filosofico mostra di assecondare a riguardo alcune ipotesi del Kircher:

«Tesi IV [...] I tarantati, eccitati alla danza dalla musica, nel ballare seguono movimenti e gesti del corpo svariati e ridicoli; uomini e signore onestissime, deposto ogni decoro e rotto ogni vincolo di modestia, ballano in maniera licenziosa e compiono diversi movimenti del corpo. Alcuni, infatti, danzano brandendo la spada; altri si comportano da gladiatori e, ora inginocchiandosi, ora sferrando colpi, ora piegando le



Incisione tratta dal testo *Magnes sive de arte magnetica libri tres* (1641) di Athanasius Kircher.

membra, ora sembrano imitare perfettamente tutte le arti marziali. È assolutamente degno di nota che tutti si muovono nel pieno rispetto delle regole misicali e che ordina i sui movimenti secondo i ritmi e le battute della musica, tanto che qualsiasi inesperto o pigro dà l'impressione di aver imparato la danza.

L'esperienza attesta, altresì, che se per qualsiasi motivo si interrompe la musica prima che il fomite del male sia estirpato, i malati vengono meno e perdono i sensi; quando invece si ricomincia ad eseguire la cantilena, essi si lanciano più freneticamente nei precedenti balli. Ecco perché i suonatori si alternano, affinché senza alcuna interruzione del suono i malati ballino fino a quando, guariti, si calmino del tutto. [...]

Tesi V [...] da qui, dunque, leggiamo dei nostri tarantati che in parte sono suggestionati dalla forza della cantilena vocale, in parte dalla varietà del materiale corrispondente alla sofferenza e loro sensibilità. Quelli, infatti, cui piace il colore verde esigono parole allegre di cantilena; per quelli che preferiscono i colori rossi o lo scintillio delle armi devono essere intonati ritmi marziali, giambici, bacchici e ditiambi variamente distinti; così come anche coloro che godono dell'acqua prediligono in modo straordinario canzoni tenere e amoroze, come testimonia Kircher. Per cui egli riporta anche alcune cantilene in dialetto pugliese che sono solite essere cantate in tale circostanza con determinate melodie, delle quali ho ritenuto dover qui allegare il seguente testo:

*Allu mari mi portati  
Se voleti che mi sanati.  
Allu mari, alla via:  
cosi m'ama la donna mia.  
Allu mari, allu mari,  
Mentre campo t'aggio amari.*

*Al mare portatemi  
Se volete guarirmi.  
Al mare, affrettatevi  
Cosi mi ama la mia Donna.  
Al mare, al mare  
Finché vivo ti debbo amare.*

A dire il vero, in questa, come anche in tutte le altre cantilene, quanto valgono le *quantità* delle parole ed i *pedi* (a parte il suono adatto della voci ed il peso dell'argomento) consiste nel fatto che questi *pedi* conseguono nella metrica ciò che consegue il tempo della musica: in poche parole, ciò che per i musicisti sono i *valori* e le diverse *posizioni delle note*, per gli esperti di metrica sono le varie *collocazioni delle consonanze* e le *cadenze*, e questi ultimi ne danno rappresentazione per mezzo delle varie *composizioni e collocazioni dei piedi*.»<sup>6</sup>

Nel 1696 il Baglivi nella trattazione *De tarantula (De anatome morsu et effectibus tarantulae)* immessa come *dissertatio VI* in *Opera omnia medico-practica et anatomica* nomina il ballo della *catena*. La *catena* è una danza nominata anche da altri autori e veniva detta nell'Emilia del '6-700 ballo della *contadina*; la figura della *catena* è anche una figurazione ricorrente in molti altri balli compositi del centro-sud (*sirpètillè*, *tarantella figurata*, *ballarella*, *quadriglia*, ecc.). Comunque si tratta di una danza di gruppo su impianto circolare, basata sul passamano di due schiere di danzatori che girano in direzione opposta zigzagando. Dunque la presenza di una danza collettiva conferma che il rituale iatromusicale non era esclusivamente un fatto singolare e privato, ma spesso si curavano i tarantati a gruppi o che insieme ad essi partecipassero i compaesani, dato confermato anche dalle interviste raccolte in Salento negli ultimi anni.

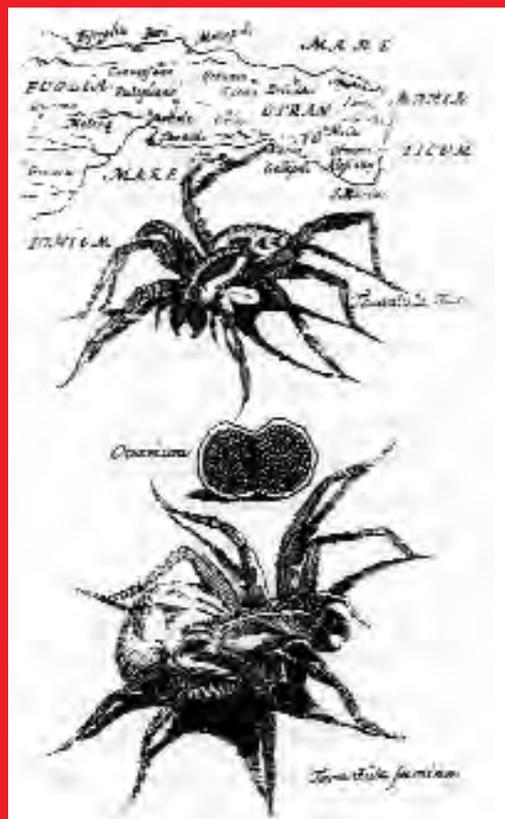
L'anno seguente 1697 il sacerdote don Paolo Boccone nel *Museo di fisica e di esperienze...* parla di *tarantella* e *pastorale* praticate dai morsiati. La *pastorale*, o tarantella pa-



scorpione



Tempera del 1664 di Schellinks, che riproduce un ballo fra probabili tarantate munite di oggetti rituali.



Incisione tratta dall'opera di Harald Vallerius

D. D.  
EXERCITIUM PHILOSOPHICUM  
DE  
**TARANTULA,**  
QUOD  
Indultu Ampliff. Collegii Philosophici  
In Regia Upsalienfi Academia.  
Sub Moderamine  
PATRIS SUI CARISSIMI  
Mag: **HARALDI VALLERII**  
Math: Prof: Reg: & Ord:  
In Aud: Gust: Maj: d. III Maji, Anno M DCCII,  
Publica censura submitit:  
GEORGIUS VALLERIUS  
Filius.



UPSALIAE.

Frontespizio dell'*Exercitium Philosophicum de Tarantula* di Vallerius (1702)

storale (da non confondere con la *pastorale* natalizia che gli zampognari suonano nella novena al Bambinello) sopravvive ancora oggi nella zona del Pollino. Anche delle citate *tarantelle* in cerchio abbiamo trovato tracce recenti nella stessa area greco-salentina.

#### II. 4. L'avvento della *pizzica pizzica*

Solo nel 1797 compare il nome oggi dominante di *pizzica*

*pizzica*. La sua prima citazione parla di una danza nobile in uso presso la nobiltà tarantina, dunque danza dei saloni aristocratici, "una nobilitata tarantella", aggraziata e cortese, ben lungi dall'adattamento che ne farà la classe contadina di gran parte della regione nell'800.

Pochi anni più tardi il Ceva Grimaldi raccoglie una descrizione accurata della *pizzica pizzica* popolare redatta da una donna di area tarantina, con l'uso del fazzoletto come emblema di invito al ballo. Tali notizie, apparentemente contraddittorie, sconvolgono alcuni luoghi comuni basati su una netta separazione delle usanze coreutiche tra mondo colto e mondo popolare, riaprono la questione del complesso processo di circolazione delle espressioni culturali tra ambienti sociali diversi e lasciano aperte più ipotesi storiche.

Nella seconda metà del XIX sec. il salentino Luigi Giuseppe De Simone ne' *La vita in terra d'Otranto* (1876) accenna a ben 12 *muedi* diversi di ballo in uso tra la gente salentina, tra cui i principali sono la *monachella*, la *filandra* e il *ballo a botta*, ma tace sui rimanenti modi e non ci fornisce la descrizione degli stessi. Invano Eugenio Imbriani, curatore di una recente riedizione degli articoli di De Simone, ha cercato di scoprire anche nei carteggi manoscritti dell'autore, i nomi mancanti e le partiture musicali dei 12 *muedi* affidate ad un trascrittore amico. Ma De Simone parla anche di tarantismo e dei balli ad esso legato e disquisisce filologicamente sulle differenze fra *pizzica pizzica*, *tanza*, *taranta* e *tarantella*:

«[...] Presso di noi si suona questo istromento [*tamburieddhu*] per tre maniere di danza. La prima è quella trescata da coloro i quali sono stati o credonsi morsicati dalla Tarantola; la seconda chiamano la Pizzica; la terza Tarantella. La prima è una specie di ballo saltareccio, in-composto, ma cadenzato; il quale ha cominciamento repentino appena vien suonato un tema, che poi si svolge in un motivo (*muedu*), il quale obbliga, agitandone e scuotendone le membra, a danzare la persona



Attarantati ballano con le spade.  
Incisione tratta dal Kircher,  
*Phonurgia*.

che fu morsa dalla Tarantola. Variano i temi a seconda della natura della Tarantola morsicatrice; e li tentano tutti finché trovano quello che conface al morsicato da Tarantola bianca, da rossa etc. Vi sono dodici *muedi stesi*, ai quali si aggiunge tredicesimo, quello a botta (colpi battuti con la mano aperta sul *tamburieddhu*). Descrivo, narro, non giudico, cose che ho visto ripetersi, ed ho udito narrare centinaia di volte: altri le ha giudicate variamente. [...]

«...Presso di noi si suona questo istromento per tre maniere di danza. La prima è quella trescata da coloro i quali sono stati o credonsi morsicati dalla Tarantola; la seconda chiamano la *Pizzica*; la terza *Tarantella*. La prima è una specie di ballo saltericcio, incomposto, ma cadenzato; il quale ha cominciamento repentino appena vien suonato un tema, che poi si svolge in un motivo (*muedu*), il quale obbliga, agitandone e scuotendone le membra, a danzare la persona che fu morsa dalla Tarantola. Variano i temi a seconda della natura della Tarantola morsicatrice; e li tentano tutti finché trovano quello che conface al morsicato da Tarantola bianca, da rossa etc. Vi sono dodici *muedi stesi*, a quali si aggiunge tredicesimo quello a botta (colpi battuti con la mano aperta sul *tamburieddhu*). Descrivo, narro, non giudico, cose che ho visto ripetersi ed ho udito narrare centinaia di volte [...]

Dicono cioè che il ballo finisce *quandu schatta* (schiatta, crepa) la Tarantola; quando cioè si espelle, per via di sudore, il veleno dal corpo del morsicato. Trescano d'ordinario girando, e spesso tenendo afferrato il lembo d'uno asciugamani che è fermato con una fune alla trave maestra del tetto della stanza; stanchi, trafelati, convulsi, con gli occhi orlucanti or appannati, col viso di brace, cadrebbero per terra, ove gli astanti non li sorreggessero; e toltili allora di peso tra le braccia li pongono a giacere a letto. E così finisce una *Tanza*. Passato qualche po' di tempo la musica ricomincia il *muedu*, e il Tarantato violento e repentino ricomincia il ballo, che dura sino ad un nuovo completo sfinimento di lui. Il periodo che dura la *Taranta* (il ballo del tarantato) varia da un giorno a dodici, ne' casi straordinari, mentre negli ordinari va da due a cinque giorni. Se le *Tanze* sono lunghe (un'ora) se ne fanno otto o nove al gior-

no; se brevi (1/3 d'ora), tredici o quattordici. Col decorrere dei secoli si sono introdotte varie modificazioni nell'uso delle *Tanze*. [...] La *musica* (orchestra) componesi d'ordinario di un violino e di un *tamburieddhu*; spesso interviene un secondo violino, ed alle volte, oltre questo, se ne aggiungono altri quattro. Un violino e un *tamburieddhu* formano il necessario perché il Tarantato danzi, e guarisca; esso sospira e non danza se suonano separati; se al violino si accoppi il flauto, *si agita con scosse terribili* ma non danza. [...] D'ordinario le donne nubili, e nell'età novella vanno soggette alla *Taranta*: rarissimi i casi nei quali incappa un maschio; rari quando una donna maritata; massime se già madre. [...] Nel ballo della *Taranta*, la mimica appartiene alla *tarantata*, la poesia ed il canto e la musica sono affidate ad una donna che *pulsat il tamburieddhu* ed a coloro che suonano il violino. La musica ha dodici temi, che danno dodici motivi (*muedi*). Di essi tre sembrano i primitivi. Sono intitolati la *Monachella*, la *Filandra*, il *Ballo a botta*. Il *tamburieddhu* fa l'accompagnamento, ora a colpo intero (Δ); ora a mezzo colpo (l) [...]

La poesia è un'invocazione a S. Paolo. [...]

*Oh Santu Paulu mia de le Tarante,  
fanne la razzia a nui, po' a tutte quante!*

terminata la quale si ricorre al repertorio delle canzoni (canti popolari) a' quali pongono «intercalari nuovi» come ad esempio:

*Mariola Antonia! Mariola de lu mare! Taranta Mariola pizzica le caruse tutte quante! Pisce fritto e baccalà, e recotta cu lu mele. Maccarruni de simulà.*

Ai quali la Tarantata risponde esclamando:

*Ohimmè! mueru. Canta! Canta!*

Prima di compiere queste descrizioni, ho io chiamati ed interrogati i due più celebri musicisti della Taranta ne' nostri contorni; uno è un cieco, Francesco Mazzotta da Novoli (il violino), Donata Dell'Anna di Arnesano (il *tamburieddhu*). Il Mazzotta conta trent'anni di esercizio della sua *professione* e dice che i temi e i *muedi* ha appreso dai vecchi violinisti del suo villaggio, che gli avevano imparati da' più vecchi di loro; per modo che la sua musica *immemorabile* è arrivata a lui per tradi-

zione, o, per scrivere la sua frase, *per filios filiorum*. Egli dice che a Novoli è la vera «pianta della Taranta» e che perciò sempre vi sono stati «Fabbricanti di violini» [...] La celebrità dell'arco suo lo ha fatto peregrinare «sempre dietro richiesta»... per Torchiarolo, Arnesano, Campi Salentina, Trepuzzi, Squinzano, S. Pier Vernotico, Cellino S. Marco, Surbo, Nardò, Monteroni di Lecce, S. Pietro in Lama, Tequile, Guagnano, S. Donaci, S. Pancrazio, a suonar le *Tarante*.

[...] Direbbesi che i modi incomposti della *Tanza de quiddhu ci la Taranta pizzica* (Danza di colui che è morsicato dalla Tarantola), sottoposti a qualche regola coreografica, avessero generato la *Pizzica-Pizzica*. E come pretesto del ballo è la Tarantola, un altro ballo, a' primi omogeneo, fosse stato sistemato, imponendogli il nome di *Tarantella*. Queste però potrebbero ben essere stracchiature filologiche; ma meno grosse di quelle dette sul proposito da coloro che ignorando la *Tanza* e la *Pizzica-Pizzica* e conoscendo soltanto la *Tarantella* tennero quest'ultima come *ab antiquo* adoprata presso di noi, per guarigione della morsicatura del falangio appulo; agguendo che il *motivo* della *Tarantella* sia il più antico canto popolare rimastoci e che punta o poca variazione abbia subito nel corso de' secoli. Come essi se li han sapute tutte queste belle cose? [...]<sup>17</sup>

Sintetizzando il pensiero di De Simone (che si muove a metà fra l'etnografo e il solito umanista romantico), egli fa due ordini di discorso: uno sulle fasi della consueta terapia coreo-musicale e sui balli connessi al tarantismo, l'altro di approfondi-

Majorano Alfredo, *Tradizioni e canti popolari a Taranto e nei paesi di area tarantina*, Laicata Ed., Mandria, 1989.

“Un corteo tarantoloso entra in una masseria in agro di Lizzano” (Taranto).



mento specialistico sull'antica maggiore varietà dei *muedi* e sulle più numerose opzioni melodiche che la tradizione un tempo offriva.

Il *muedu* è l'aria musicale (probabilmente con una specifica corrispondenza coreutica ciascuno), la *tanza* è la sessione terapeutica, ciascuna suonata (e ballata) di cui si compone l'intero ciclo terapeutico a casa del tarantolato; più complessa la semantica di *taranta*, perché tale voce indica il ragno, la terapia nel suo insieme, e l'intervento terapeutico sia musicale che coreutico sul tarantato. La *pizzica pizzica* è la strutturazione a danza sociale e ludica delle scomposte movenze che i tarantati eseguono in ogni *tanza*. Infine il termine *tarantella* è da lui supposto come all'origine il ballo dei tarantolati. Ma queste sue sottigliezze egli stesso le definisce "stiracchiature filologiche". Più interessante si fa il discorso sui pochi *muedi* accennati e mancanti di spiegazione.

Se il *ballo a botta* potrebbe essere una rimanenza della vecchia *spallata* (ma il condizionale è d'obbligo), enigmatiche restano la *monachella* e la *filandra*, perché non ritrovate altrove, né segnalate da altre pubblicazioni o ricerche sul campo. Posso avanzare delle ipotesi per analogia con balli che hanno terminologicamente delle affinità, perché usano un lessico zoologico per associazione d'idee. La "monachella" o "monacella" in Puglia è un tipo di chiocciola o lumaca molto ricercata in gastronomia; in Italia centrale una figura coreografica specifica che prevede l'andamento a spirale della fila di ballerini viene appunto detta "chiocciola" o lumaca, in Chietino esiste un'equivalente figura chiamata *ciammaichella* (piccolo ciammaruco, lumacone, al femminile). La *filandra* è un lungo verme parassita degli uccelli rapaci, la sua forma e il suo procedere zigzagando ad anse, potrebbe far pensare ad una danza processionale in gruppo con andamento a serpentina (come nel classico gioco infantile della *coda del serpente*). Se questi accostamenti fossero comprovati, saremmo di fronte al persistere ancora nell'800 di danze collettive, oggi scomparse del tutto dalla pratica e dalla memoria, nonostante il relativo intervallo di tempo trascorso sino alla giovinezza degli attuali anziani nel Lecce.

Il suddetto ricco panorama delle fonti storiche evidenzia come gli usi coreutici anche nella tradizione sono mutati nel tempo, hanno subito processi di trasformazione, eliminazione, inte-

grazione e contaminazione, tant'è che lo scenario rintracciabile oggi nella regione risulta estremamente impoverito e in pessimo stato di conservazione.

#### II. 4. Fra tarantole e malinconie

Pur non essendo qui la sede per dibattere una questione così complessa, non si può trattare del ballo tradizionale in Puglia senza attraversare rapidamente alcuni aspetti del tarantismo.

In questi anni di ritorno ad un fervido dibattito intorno al tarantismo storico, visto che quello reale può essere considerato concluso sin dagli anni '80, un certo giornalismo ed il grande pubblico si mostrano più attratti dalle sue supposte ascendenze remote

Sin dal Medioevo, come si è visto, la Puglia è la terra eletta del tarantismo; ma il fenomeno di curare i morsi velenosi di ragni, scorpioni, rettili ed insetti con la musica e la danza era diffuso nei secoli scorsi in tutto il Sud, nel Centro Italia e nelle isole fino alla Spagna e ad altri paesi mediterranei. Il tarantismo pugliese si presenta come un complesso sistema concettuale e comportamentale tradizionale che più che altrove si è mantenuto tenace e variegato nelle sue forme, tanto da attirare per secoli lo stupore e l'attenzione di numerosi uomini colti (medici, letterati, artisti, ecclesiastici e viaggiatori), che con relazioni, raffigurazioni e reazioni diverse hanno vivacizzato un lungo dibattito di studi e commenti.

In realtà molti di coloro che dal XIII sec. ad oggi hanno trattato di tarantismo, piuttosto che descrivere il più obiettivamente possibile il fenomeno in qualcuna delle sue diversificazioni locali o darcene una visione dal basso, si sono limitati ad osservare pochi casi ed hanno piegato il tarantismo pugliese a enunciazioni e induzioni teoriche d'interesse personale o di scuole di pensiero. Così molte fonti deficitano di dettaglio etnografico, emarginano i soggetti reali e le culture di provenienza del fenomeno e ci consegnano dati e analisi critiche venate da pregiudizio ideologico ed etico. Da una parte nelle tesi di presunta "scientificità" di ciascuna epoca storica hanno prevalso ottiche zoologiche, etologiche e mediche, le quali avevano come epicentro del dibattere il comportamento e gli effetti venefici degli aracnidi e di altri animali velenosi, piuttosto che la società che

Majorano Alfredo,  
*Tradizioni e canti popolari a Taranto e nei paesi di area tarantina*,  
Laicata Ed., Mandria,  
1989.

"Un momento del ballo della tarantolata".



produceva la cultura del tarantismo. Le credenze e gli usi degli *attarantati* erano dibattuti preferibilmente sul versante religioso da ecclesiastici vicini al mondo scientifico; costoro osservavano con la propria lente etica gli strani comportamenti dei morsicati e bollavano le stravaganze rituali e le concezioni popolari come superstizioni pagane o come effetti di stati patologici da emarginare, quindi fuori della normalità e della sanità psicofisica.

Nel 1742 Francesco Serao in *Della tarantola o sia falangio di Puglia* riepiloga lo stato delle conoscenze e degli studi effettuati sin ad allora sul tarantismo pugliese e denuncia l'inappropriatezza dell'indagine medica sul fenomeno, rifacendosi alla scuola interpretativa razionale del nascente illuminismo. Bisognerà attendere l'avvento delle scienze umane a partire dalla seconda metà del XIX sec. per aprire i nuovi orizzonti di rivisitazione del tarantismo secondo le chiavi psicoanalitiche, sociologiche ed antropologiche.

Dalle prime fonti trecentesche all'osservazione demartiniana scorrono molti punti descrittivi omogenei, che formano i comuni denominatori del fenomeno: la puntura del ragno provoca secondo la tradizione reazioni diverse (malinconia, depressione, ilarità demente, labilità umorale, aggressività, deliri furiosi, pulsioni sessuali, danzimanie, esibizionismi, autolesionismi, ecc.) e una variegata gamma di forme simboliche e terapeutiche popolari, tendenti al coinvolgimento ipersensoriale del tarantato: coreo-musicoterapia, iper-sudorazione, cromatismo emblematico, simbolica degli oggetti (spade, fiori, fazzoletti, panni colorati, funi, specchi, acqua, immagini sacre, ecc.) così come complesso è lo scenario dei morsi e degli animali agenti. Il ballo secondo i casi era sintomo o terapia del male, e il morsicato ne era sempre l'esecutore (a differenza dell'*argia* sarda, in cui il malato poteva secondo le credenze di alcune aree, subire i benefici effetti del ballo altrui).

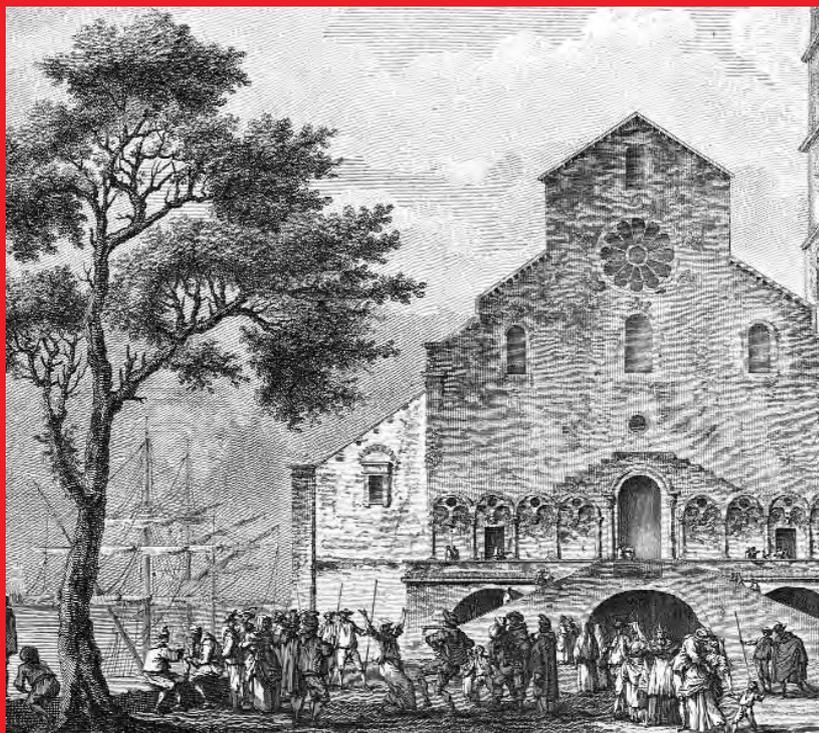
Dato già per morente il tarantismo agli inizi del XX sec., la spedizione dell'antropologo e storico delle religioni Ernesto De Martino ha avuto non pochi meriti fra cui quelli di riaprire da

un'altra angolazione la questione meridionale, di aver analizzato in chiave multidisciplinare gli ultimi barlumi del tarantismo nel Salento e di averne data una nuova interpretazione socio-storicistica, antropologica e religiosa. Preziosi anche i contributi successivi di Annabella Rossi (l'antropologa ha avuto il merito di tentare una visione del fenomeno dal basso, dando voce ad alcune delle ultime pizzicate e indagando sul loro senso di auto-coscienza) e di Angelo Turchini (che espande la visuale storica e interpretativa del tarantismo).

Gli effetti ritenuti nocivi sul piano fisico e sociale del morso della *lycosa tarentula* o di altri ragni, scorpioni e animali velenosi sono stati esorcizzati per secoli sul piano magico-religioso attraverso il rapporto diretto con l'animale, la protezione di santi specializzati - fra cui si distingue in Salento la figura taumaturgica di S. Paolo e nel Cilento quella di S. Vito (ma vi è anche un tarantismo "laico" ancora poco esplorato) - e soprattutto attraverso l'uso terapeutico della musica e della danza.

Il complesso fenomeno del tarantismo vive dall'ultimo decennio del '900 un nuovo e più intenso periodo di attrazione scientifica e mediatica, indirizzata verso l'affannosa ricerca di fonti storiche ancora inesplorate, una sorta di rivalutazione delle "vittime" del male aracnideo e di un definitivo scagionamento della tarantola dalle colpe mitiche di cui era accusata dalla tradizione, mentre si cerca una compensazione sul piano socio-culturale proseguendo la strada aperta da De Martino e mutando la lettura simbolica del ragno da maleficio temuto a significazione positiva di riscatto sociale.

Estintosi il tarantismo reale, si assiste ad un vivace ritorno di interesse soprattutto in ambito giovanile sull'argomento, ad una solerte pubblicistica di testi storici e di nuovi studi, ad una nuova forma di mitificazione positiva del tarantismo, ispirati ad un recupero identitario delle nuove generazioni salentine. Questo sorprendente ritorno viene alimentato anche fuori dell'area geografica pugliese da nuove correnti di pensiero sincretico quali lo spiritualismo orientaleggiante, il neo-coribantismo, il *new age* o la ricerca di alternative ideologiche alla globalizza-



*Incisione del Saint Non (1780 ca.) che riproduce un'esecuzione di una tarantella (vedi particolare) al suono di ciaramella e zampogna davanti alla cattedrale di Trani. [A.D.E. Taranta ©]*



zione in atto attraverso un ritorno purificatore all'etnico incontaminato. Eppure molti altri ambiti del tarantismo aspettano ancora di essere chiariti dall'indagine storica e soprattutto etnografica, e si assisterà anche ad un allargamento del bacino geografico di attestazione del fenomeno con relativi scavi storici e socio-antropologici.

Sulla facile tendenza a leggere nel tarantismo una rimanenza degli antichi culti dionisiaci, delle danze orgiastiche legate ai saturnali o a particolari culti priapei, delle danze estatiche delle Menadi, dei sabba delle streghe, ecc., credo che bisognerebbe essere cauti e distinguere il fenomeno dalle sue manifestazioni espressive. Il cumulo delle fonti scritte sul tarantismo contiene una sostanziale uniformità del fenomeno, dal XIV secolo alla memoria degli attuali anziani molti elementi comportamentali, rituali e terapeutici. Molto meno stabili e duraturi sono stati nel tempo i repertori musicali e le danze praticate durante la iatroterapia. Supporre dunque che i modi di ballare novecenteschi della *pizzica pizzica* siano simili ai balli dionisiaci dell'antichità è un'idea assurda e per niente plausibile. E poi cosa vuol dire "antichità"? Perché supporre un lungo tempo immobile e astratto? Anche allora le tradizioni mutavano secondo i tempi, i luoghi e le generazioni. I balli usati per curare i tarantati sono cambiati tante volte lungo i sette secoli di attestazione della tradizione, addirittura, come si è visto, persino i balli o i *muedi* musicali del 1876 non vengono neppure menzionati da persone che sullo stesso luogo sono nate appena una quarantina d'anni dopo quella data. Dunque bisogna mutare atteggiamento mentale, abbandonare le tentazioni della retorica storicizzante e pensare al folklore come una trasformazione continua e incostante, nella quale si sommano fattori di maggior resistenza cronica ed altri più precari e volubili, così come dinamico è sempre stato anche in Puglia il processo di prestiti, acquisizioni, contaminazioni, influenze, rimozioni e sostituzione di forme espressive.

Nel veder citate alcune danze nei secoli scorsi con funzione terapeutica, e sapere che le stesse avevano una larga circolazione in Italia o che erano praticate in Puglia anche in altri contesti ludici e festivi, svuota ogni ballo del suo potenziale terapeutico e riporta la questione, come intuiva De Martino, su un piano simbolico e culturale. È calzante l'esempio della *spallata*, che ha avuto altre segnalazioni da autori napoletani ed abruzzesi nello stesso periodo di Epifanio. Un'attestazione importante perché muta una ricorrente ottica con cui per secoli si è osservato il complesso mondo del tarantismo. Infatti molti osservatori, per spiegare i meccanismi interni del fenomeno, hanno cercato di analizzare sul piano chimico, medico, musicologico ed anche etnocoreologico le tipologie di ogni aspetto del rituale, nella speranza di scoprire dove risiedesse l'efficacia della terapia (suono, ballo, canto e colore, luogo, clima, simbolo, persino pensiero e immagine simbolica) e svelare così un qualche segreto di potere scientifico, a tutti ignoto, ma magari esistente e resistente solo presso il volgo agente del tarantismo. Allora la ricercata virtù taumaturgica risiede non nello specifico coreutico o musicale, ma piuttosto nella cultura della comunità, che forma le convinzioni dei singoli e fornisce loro anche le chiavi di lettura contestuali per decifrare, scegliere ed operare. De Martino, evitando di insabbiarsi nelle secche disquisitorie degli attributi del veleno del falangio apulo, si è diretto verso il condizionamento culturale e l'autonomia simbolica del tarantismo in Puglia.

Ma la storia e la tradizione dei balli pugliesi va oltre un certo monopolio oggi imperante del tarantismo. L'iconografia ci mostra scene di balli ludici e sociali in situazione di festa. Balli in circolo aperto e in coppia (con inginocchiamento dell'uomo) sono attestati in affreschi murali in area leccese del 1695. Il rigo-

re documentario e razionalistico dell'Abbé di Saint Non ci mostra una scena di tarantella o pizzica a Trani nel 1783, con tanto di ballo davanti alla cattedrale al suono di zampogna e ciaramella. Il tarantismo stesso va visto storicamente come un fenomeno dell'intera regione e non solo della Terra d'Otranto. Le due Puglie, quella normanna e bizantina ne conservano i segni; tracce orali e citazioni scritte se ne trovano in ogni zona della regione, da Lucera al Gargano, da Andria a Canosa, Barletta e Trani, dalle Murge a tutta la parte più a lungo rimasta bizantina. Le ultime ricerche stanno estraendo una memoria ancor più recente fra Tarantino e Brindisino. La nostra ricerca si sta concentrando sulle esperienze dirette di coloro che furono i protagonisti (suonatori e tarantati) del fenomeno, e il quadro complessivo si sta arricchendo ulteriormente.

## II. 5. L'età contemporanea e la congiunzione fra balli dei saloni aristocratici e balli di popolo

L'età napoleonica segna l'ingresso "rivoluzionario" di un nuovo ballo, la *quadriglia*, che nel sud in genere, e quindi anche in Puglia, ha attecchito capillarmente influenzando i balli preesistenti, rendendo ad esempio più figurate alcune *tarantelle*. In Puglia la *quadriglia* si è caratterizzata prevalentemente come ballo matrimoniale: praticamente obbligatorio per quasi tutto l'800 e l'intero '900 nelle feste associate ai banchetti degli *sposalizi*. Fino agli anni '50 il ballo era tipico anche della mascherata carnevalesca, che imitava la *quadriglia* nuziale, con i personaggi maschili e femminili della parentela interpretata da soli uomini, metà in abiti femminili e metà in abiti maschili. Tra i primi anni e la metà dell'800 si insediavano, discendendo dagli ambienti aristocratici nobiliari e borghesi la *schottish*, il *valzer*, la *polka* e la *mazurka*, e le loro varianti figurate.

Dagli emigrati italiani a Buenos Aires giungeva verso il 1913 il grande successo del *tango* argentino, considerato agli inizi ballo troppo sensuale e sconsigliato dagli ambienti ecclesiastici.

Come è successo in molte parti d'Italia, anche in Puglia gli sconvolgimenti bellici del '40-'45, la ricostruzione e le ondate di emigrazione di massa al nord degli anni '50 e '60 hanno indotto i pugliesi al rifiuto dei vecchi balli ed alla sostituzione con i balli moderni internazionali o televisivi. Negli anni '70 e '80 il ballo etnico per eccellenza, la *pizzica pizzica* nel centro-sud della regione e la *tarantella* in Terra di Bari e Capitanata erano pressoché scomparsi nella pratica regolare o comparivano di rado e relegati alla generazione senile, tanto che era difficile persino poter documentare qualche esecuzione *in vitro* per nostra esplicita richiesta. L'unica danza tradizionale che nel Salento e nel Tarantino è rimasta viva è stata la *pizzica scherma*, grazie a due fattori coagenti che ne hanno consolidato una pratica "gergale": l'identificazione della danza con un particolare gruppo sociale esclusivamente maschile legato al mondo carcerario, malavitoso o di consorteria virile, e la sua ritualizzazione calendariale che ne aumenta il valore grazie all'attesa, alla sacralizzazione e all'esaltante cornice espositiva che ne sottolinea il senso di spettacolarità.



Aree della ricerca etnocoreutica in Puglia  
[A.D.E. © Ass. Cult. Taranta]

Cap. III  
I BALLI TRADIZIONALI IN PUGLIA:  
REPERTORI E PARENTELE

III. 1. Le fasi della ricerca etnomusicale  
ed etnocoreutica sul campo

Dopo un'esperienza episodica nel 1973, la ricerca sistematica è iniziata – come si è già accennato - nel dicembre del 1976 sui repertori orali cantati e dal 1979 quella sulle danze tradizionali, a partire dal nord-barese e dalla Capitanata meridionale. Sul piano etnocoreologico, infatti, nessuna investigazione sistematica e capillare è stata mai svolta nella regione prima del nostro intervento, ciò ha sortito due effetti: il piacere dell'esplorazione di un mondo tematico (ma anche umano e ambientale) nuovo e le difficoltà a costruire una metodologia d'indagine, a non avere punti di riferimento e ausili di esperienze precedenti (se si esclude l'occasionale intervento nella campagna demarti-

niana di Carpitella) e non poter contare su pubblicazioni in materia. Innestata nel solco dell'esperienza demartiniana e carpitelliana, l'investigazione con produzione di documenti cine-video-fotografici e sonori puntava agli inizi ad un sondaggio per campionatura sui residui attivi del tarantismo e della *pizzica pizzica*, un percorso apparentemente doppio, ma tematicamente intrecciato. Partendo quindi simbolicamente dalla cappella di S. Paolo a Galatina (1980-81-82-83) e dalla festa di S. Rocco a Torrepaduli (1980-81-88), sono stati individuati e consultati diversi suonatori che avevano vissuto esperienze di terapia musicale per tarantati, a cominciare dal maestro Luigi Stifani di Nardò. Contemporaneamente è stato sondato lo stato di conservazione e di uso dei balli tradizionali nella provincia di Lecce e sono stati studiati le modalità esecutive ed i contesti sociali degli stessi. Da fine agosto del 1980 si è aperta anche la campagna di indagine sul Gargano, che ha interessato tutti i centri del promontorio. Le tracce più significative sono state trovate a Carpino e S. Giovanni Rotondo, solo frammenti a Ischitella. Negli anni '80 sono stati fatti sondaggi anche nella Murgia barese e nel Brindisino. Nel 1985 si apriva l'esplorazione più saltuaria sull'Appennino dauno. Dal 2000 l'indagine è tornata intensiva in Salento e nelle intere province di Brindisi e Taranto. L'osservazione si è fatta via via più capillare e sistematica, i risultati ottenuti, sul piano della documentazione visiva di repertori etnocoreutici, sono – rispetto alle limitrofe regioni di Basilicata, Campania e Molise – piuttosto magri, per una condizione quasi archeologica dei pochi ruderi autentici del ballo etnico in molte zone della regione.

Ciò nonostante, con la ricostruzione degli anziani e con i frammenti rimasti in vita è stato possibile ridisegnare un quadro organico dei balli in uso tra fine Ottocento e l'ultimo dopoguerra. La *pizzica pizzica* o *tarantella*, la *pizzica scherma*, lo *sco-tis* e la *quadriglia* erano i balli della tradizione locale, cui si aggiungevano *valzer*, *polka*, *mazurka*, *tango* e *ritmo*, detti poi "liscio".

La difficoltà di reperire materiali etnocoreutici abbandonati e l'urgenza di documentare i repertori di altre aree, ha prodotto una sospensione della ricerca fino al 2000, quando l'esplosione negli anni '90 della moda della *pizzica* e l'immissione da



Tarantella a Peschici  
[Foto Vocino] .  
Tratta da Beltramelli,  
Il Gargano, 1907.

parte di alcuni settori giovanili locali ed esterni di una " neo-pizzica" in gran parte reinventata, mi ha indotto a curiosare sul nuovo fenomeno. Così sono stati riallacciati i vecchi fili tematici, è stata ampliata geograficamente la ricerca e sono emerse nuove preziose testimonianze. Dai risultati interessanti che ancora oggi emergono si evince l'urgenza di intensificare la ricerca antropologica ed etnocoerologica sul campo, dando ulteriore spessore alla nuova e abbondante stagione di studi critici sulla tradizione salentina.

Tra i balli praticati oggi nella regione o dismessi nei decenni scorsi ma menzionati dagli anziani, distinguiamo quelli etnici che provengono da un passato più lungo e che lo hanno connotato, saldamente legati alla cultura contadina e pastorale, dai balli ormai tradizionali anch'essi ma di larga presenza un po' ovunque e più legati agli ambienti urbani e alla fascia sociale media e artigianale, ai balli popolari attuali che non hanno ancora subito il processo di adattamento e di caratterizzazione locale. Alle tre categorie assegnamo i rispettivi repertori:

- *tarantella, pizzica pizzica, pizzica scherma o scherma, zomparello, spallata, scotis (scoziè, scotinè), polka rossa, valzer fiorato, quadriglia.*

- *valzer, polka, mazurka, tango, fox trot o ritmo, raspa, pi-*

*ruli pirulà, ecc.*

- *cha cha cha, rumba, samba, bogie bogie, rock and roll, twist, balli latino-americani, ecc.*

### III. 2. LE TARANTELE DEL GARGANO

#### a) Elementi contestuali

In questa generale dispersione di cultura locale, la memoria musicale e canora è stata - come spesso accade - più tenace e resistente di quella coreutica. Il ballo è un fenomeno più complesso e quindi più fragile e più insidiato da numerosi fattori. Tra fine '800 e i primi decenni del '900 le popolazioni garganiche si riconoscevano soprattutto in un unico tipo di ballo etnico, la *tarantella*, che, perduta ormai la funzione terapeutica nel fenomeno del tarantismo, veniva eseguita con funzione ludica in tutte le occasioni tradizionali: a carnevale, all'interno di alcune feste religiose, nei pellegrinaggi, a fine raccolto e nelle feste parentelari legate ad avvenimenti emergenti della vita umana (nozze, fidanzamenti, partenze o ritorni per servizio militare, transumanze ed emigrazioni, ecc.). Altri balli legati (*quadriglia,*

*Fasi della tarantella carpinese  
[A.D.E. © Ass. Cult. Taranta]*





*Tarantella carpinese in casa Piccinino*  
[A.D.E. © Ass. Cult. Taranta]

*polka, valzer, valzer fiorato, mazurka, ecc.*) erano di supporto e non tutti i suonatori tradizionali li sapevano suonare con gli strumenti della civiltà contadina, quest'ultimo genere di balli era affidato più spesso a piccole formazioni orchestrali della fascia artigiana di paese.

Della *tarantella*, il ballo etnico per eccellenza di tutta l'area, non erano rimaste agli inizi degli anni '80 che poche tracce a Carpino, a San Giovanni Rotondo e ad Ischitella. Molti adulti erano in grado di rieseguire il ballo nella sua essenzialità, ma la pratica si era ormai rarefatta e si limitava a qualche sporadica presenza nelle feste nuziali; il bisogno del ballo era appagato dalle danze di moda più recenti.

La *tarantella* nei paesi del Gargano è essenzialmente un ballo in coppia, si danza preferibilmente fra uomo e donna, ma è anche consueto ballare fra uomini o fra donne. Ovunque i ballerini fanno uso delle castagnole durante il ballo, e la dinamica di braccia e di mani necessaria per far rintoccare i legni caratterizzano il linguaggio degli arti superiori durante la danza: dovendo battere ad ogni battuta con continua apertura e chiusura delle mani, le braccia sono in continuo movimento ritmico verticale (a Carpino) o trasversale (a S. Giovanni Rotondo), ma sempre alternato. Come quasi tutti i modelli di *tarantella* del sud, anche quelli garganici sono un ballo a struttura aperta, che permettono una certa libertà organizzativa ai ballerini nel gestire la durata, la frequenza e l'ordine delle varie parti coreografiche e nella scelta dei moduli cinetici da usare. Tra i paesi osservati vi sono alcune differenze stilistiche e coreografiche, ma non disomogenee, tali da far parte di un unico sottogruppo morfologico, il quale, nel panorama più generale dell'ampia e variegata famiglia della *tarantella* meridionale, sembra avere alcune affinità con quella pugliese settentrionale e col sottogruppo del *ballo sul tamburo* dell'area circumvesuviana.

Nella *tarantella* di Carpino, quando a ballare sono due uomini, diventa ricorrente trasformare la figura più vivace del repertorio, detta *turnè turnè* o "mezzo giro", in una lotta danzata, nella quale ciascuno dei ballerini tenta di andare a contatto dell'altro ballerino con molta irruenza per spingerlo e farlo cedere in una sorta di prova di forza maschia. Gli anziani hanno confermato più volte che lo scopo principale è proprio quello di andare a porsi di dietro, per simboleggiare la vittoria per possessione sessuale del compagno-avversario. Succede anche che quando le dimensioni fisiche e le energie dei due "ballatori" so-

no di un'evidente disparità, allora il soggetto più debole in caso di insistenza nella spinta, si arrende dando simbolicamente la schiena, a guisa di resa e di sottomissione, come avviene nei duelli tra canidi. Talvolta su questo stesso tema insistono anche alcune donne di carattere spigliato e scherzoso: a imitazione degli uomini, sia quando ballano tra loro che in coppia con un uomo, tendono a fronteggiarsi e a spingersi per averla vinta ciascuna sulla compagna o sul compagno; vista la corposità e la solidità di certe donne meridionali, non è raro il caso che sia l'uomo a dover soccombere e dichiararsi arreso.

### b) Strutture coreografiche

Alcuni decenni or sono a Carpino - ci hanno raccontato gli anziani - il ballo era spesso avviato da *nu maestrè dè ballè* che, ponendosi un fazzoletto sulla spalla, invitava una donna nel mezzo del cerchio e ballava con lei, poi cedeva il fazzoletto come gesto d'invito ad un altro uomo, il quale subentrava e ballava con la stessa donna; il mastro poi ringraziava la donna e la faceva tornare tra gli spettatori, quindi recuperato il fazzoletto lo cedeva ad un'altra donna che sostituiva la prima. Inserendosi dunque ogni volta il mastro guidava la partecipazione al ballo a suo piacere, non disdegnando di ballare anche fra uomini. La struttura della *tarantella* comprendeva le seguenti figurazioni di durata variabile:

- *Ballo*: nel ballo frontale i due ballerini si pongono di fronte sulla circonferenza di un piccolo cerchio stando diametralmente opposti ed eseguono saltelli con incrocio anteriore (appoggio su un piede e protesa dell'altro avanti a terra o basso) o passi di "tacco e punta".

- *Mezzo giro*: a Carpino i ballerini di muovono con saltelli su un piede e protesa dell'altro in avanti procedendo di spalle in una direzione e nell'altra più volte, restando diametralmente opposti. A San Giovanni Rotondo il *mezzo giro* viene eseguito lungo un cerchio più ampio alternatamente in senso antiorario ed orario, procedendo di fronte o di spalle con passi saltellati o con passi protesi ed incrociati avanti.

- *Turnè turnè* (= intorno intorno): ogni tanto i ballerini possono girare con maggior impeto, con fronte al centro comune (Carpino) o di fianco al centro per concludere frontalmente e allacciati al centro (S. Giovanni Rotondo).

A Carpino i ballerini eseguono un numero variabile di volte tre passi scacciati (*chassés laterali*) liberamente verso destra e sinistra alternati, ruotando attorno ad un centro comune, con relazione simmetrica fra i ballerini o, più raramente e quando si vuole aggredire, speculari - in modo da toccarsi quasi alla fine d'ogni segmento, sino a spingersi coi fianchi. Il *turnè turnè* marca le tre cadenze di ogni semifrase. Talvolta, soprattutto fra uomini, la *tarantella* diventa aggressiva proprio durante il giro, quando ciascuno cerca di portarsi alle spalle dell'altro per impossessarsi simbolicamente di lui come una forma di predominanza sessuale di tipo zoomorfo. Quando c'è confidenza anche fra uomo e donna (più raramente fra donne) vi può essere un accenno di possesso con spinte e aggiramenti. Non di rado gli astanti incitavano con grida o apposite esclamazioni: *Dallè dà'!*, *Vutta vuttè* (dagli dagli, spingi spingi!)

- *Inchino* (o *inginocchiamento*): qualche volta uno dei due ballerini (sia uomo che donna) si pone al centro del cerchio con un solo ginocchio in terra e si fa girare attorno dall'altro/a, come reciproco segno di omaggio, tant'è che alla fine del giro, chi è rimasto in piedi ed ha continuato a girare ringrazia l'altro del gesto galante, questi così si rialza e riprende il ballo.

Altre brevi parti coreografiche o varianti meno ricorrenti sono presenti nella *tarantella* garganica: attraversamento del centro con scambio di posto, rotazione su se stessi, ecc.

Un interessante gesto rituale è stato osservato a S. Giovanni Rotondo all'inizio del ballo di una nuova coppia: i due s'inclinano e fanno un gesto con le mani, come di chi raccoglie manciate di zolle o di frasche da terra.

### c) Posture dominanti

Innanzitutto le braccia per tutta la durata del ballo sono in continuo movimento verticale sul piano sagittale nel ballo frontale o anche sul piano trasversale durante il giro. A Carpino i ballerini, quando danzano distanti, mantengono il busto più eretto, il movimento verticale delle braccia è più marcato, possono piegare leggermente il busto durante il *mezzo giro*; comunque i carpinesi mantengono le braccia in una dimensione più racchiusa. A San Giovanni Rotondo le braccia possono restare aperte e protese comunque leggermente avanti.

## III. 2. LA PIZZICA PIZZICA (O TARANTELLA) NEL SALENTO LECCESE

La *pizzica pizzica* è un ballo ludico in coppia (preferibilmente tra uomo e donna) che fa parte della più ampia famiglia coreutica della *tarantella* meridionale. Diffusa nelle province di Lecce, Brindisi, Taranto, Bari e Matera con forme pressoché analoghe e con poche varianti locali, ha subito un sensibile decadimento dagli anni '60. È stato possibile documentare alcuni esempi di *pizzica pizzica* eseguiti da anziani portatori a Corigliano d'Otranto, Cutrofiano, Torrepaduli (con ballerini di varia provenienza), Martignano, Martano, Ugento, Presicce, dai quali risulta una struttura di base abbastanza ricorrente, vicina al contiguo sottogruppo della *tarantella* dell'area brindisina-tarantina, murgese e lucana. La *pizzica pizzica* tradizionale tende ad avere un contatto marcato col terreno, talvolta i "passi" sono battuti e pieni di energia. Come la *pizzica pizzica* del Salento settentrionale e la *tarantella* del Materano, anche la *pizzica pizzica* salentina predilige il passo puntato anteriore, che secondo alcuni mima lo schiacciamento della tarantola. Ma lo stesso modulo lo si ritrova qua e là anche in qualche *saltarella*

abruzzese o *ballarella* molisana.

Di recente abbiamo documentato una *pizzica pizzica* in gruppo con assetto coreografico parzialmente in cerchio. Purtroppo il quadro complessivo morfologico risulta fortemente depauperato, per la dismissione della pratica del ballo: il disuso tende a ridurre il sapere coreutico e la ricostruzione mnemonica dopo vari anni di non pratica opera un vaglio limitativo e un congelamento delle memorie tecniche.

### a) Strutture coreografiche della *pizzica pizzica*

Nelle feste di solito il ballo avviene all'interno di uno spazio circolare delimitato dai suonatori e dagli spettatori, detto in genere *ronda*. Ecco le figure o parti coreografiche ricorrenti:

- "Ballo frontale": con una serie di moduli cinetici che troviamo presenti anche in altri modelli di *tarantella* e *saltarello* o "passi" più virtuosi ed energici soprattutto per l'uomo. Ogni tanto, quando fra i danzatori v'era confidenza, potevano essere inserite delle *mosse*, ossia movimenti di bacino (ancheggiamento o sculettamento per la donna, basculamento sul piano sagittale dell'uomo). Elemento più maschile (ma per scherzo lo facevano più raramente anche le donne) era il battito delle mani sotto la gamba, modulo che aveva la doppia funzione di mostrare coordinazione motoria e agilità fisica, e di incentivare la cadenza ritmica e spronare l'esecuzione coreutica.

- "Giro grande": spostamento dei ballerini lungo un percorso circolare determinato in genere dalla ronda degli spettatori. I ballerini procedono in senso antisolare e/o solare con fronte in avanti, tenendosi per lo più diametralmente opposti; Quando si ballava in gruppo, i ballerini si prendevano per mano e formavano un cerchio.

- "Giro per mano" (o per fazzoletto): come il giro grande a distanza più ravvicinata, perché i ballerini si prendono per mano e girano con centro al loro interno; figura questa spesso iniziale;

- "Rota": breve rotazione su se stessi dei ballerini, collocata di tanto in tanto durante il ballo frontale o il giro grande.

- "Avvicinamento": accenno di accostamento dell'uomo al-



Fasi di *pizzica pizzica* in provincia di Lecce e nel Brindisino.  
[Video Gala - A.D.E. © Ass. Cult. Taranta]



*Pizzica pizzica fra anziani a Martignano  
[Foto Miniati - A.D.E. © Ass. Cult. Taranta]*

la donna, la quale tende ad allontanarsi riprendendo il giro. L'uomo talvolta per interrompere il percorso in ronda della donna procede standole vicino su un tragitto comunque circolare. Figure queste che giocano col tema del corteggiamento fra uomo-donna, ma talvolta quando si aveva bevuto o c'era familiarità fra i ballerini, la gestualità assumeva il senso di sberleffo e provocazione fra ballerini dello stesso sesso.

### III. 3. IL TEMA DEL FAZZOLETTO

Così di moda nella nuova riproposta tanto da considerarlo un oggetto coreutico essenziale, il fazzoletto non era molto frequente nell'ultimo mezzo secolo nella tradizione salentina, né era elemento originale nel panorama etnocoreutico italiano. In alcune *saltarelle* abruzzesi, nei *saltarelli* laziali e marchigiani, nel *ballo della pezzola* o *del fazzoletto* in Toscana e in Umbria, in alcune *tarantelle* nord-calabresi, lucane e persino del Gargano il fazzoletto era presente.

Due erano le funzioni cui questo abituale oggetto del vestiario contadino assolveva, una di tipo empirico-strutturale, l'altra di tipo simbolico. La prima funzione era legata alla struttura stessa della danza: il fazzoletto era l'oggetto-emblema dell'invito, così come nel Rinascimento si usava il cappello nel *ballo del cappello*, un fiore nel *ballo del fiore* o la candela nel *ballo del torchio* o in altre regioni italiane si usava offrire la mela, il fiore, lo scialle, ecc. In Salento serviva a chi iniziava il ballo per invitare, con offerta del fazzoletto, una persona dell'altro sesso tra gli astanti situati in genere nella ronda degli spettatori; dopo un giro di ballo toccava alla persona invitata cedere lo stesso fazzoletto ad un'altra persona dell'altro sesso, attivando così un processo di turnazione per sessi al ballo. Questo modo di sviluppare la *pizzica pizzica* era ricordato vent'anni fa dai più anziani, ma veniva attribuito alla consuetudine delle generazioni precedenti. La descrizione del ballo, la dinamica dei cambi e il diverso repertorio cinesico-gestuale fra uomo e donna si desumono dalle seguenti citazioni di Ceva Grimaldi (1818), ripreso per intero dal De Simone (1876), mentre in un diario di viaggio Janet Ross dipinge con tratti tardo-romantici *pizzica pizzica* os-

servata nel Capo, con preziosa integrazione sugli strumenti musicali adoperati:

«Ma lasciando una digressione che sa di satirico, diremo esser la danze frequenti e liettissime in tutta la terra d'Otranto. Le donne ballano con cara leggiadria, gli uomini con qualche affettazione, ma la *pizzica*, che può dirsi la danza nazionale, è tra le più gentili che abbia mai Tersicore rivelata a' suoi diretti adoratori: ci piace darne la descrizione. Una donna incomincia a carolar sola, dopo pochi istanti ella gitta un fazzoletto a colui che il capriccio le indica e lo invita a danzar seco. Lo stesso capriccio le fa licenziar questo e chiamarne un altro e poi un altro, finché stanca va a riposarsi. Allora rimane al suo ultimo compagno il diritto d'invitare altre donne: il ballo continua in tal modo sempre più variato e piacevole. Guai al mal accorto che la curiosità conduce al tiro del fazzoletto fatale: né la sua inespertezza né la grave età gli può servire di scusa; un dovere di consuetudine l'obbliga a non ricusare l'invito che riceve. La gioja de' circostanti è accresciuta da questo ridicolo spettacolo, e le maliziose danzatrici ridono del magico potere che la bellezza esercita nel mondo. [...]

I danzanti la *Pizzica* non usano, comunemente, le nacchere o castagnette, le *crusmata* dei Greci e dei Romani.»

«Quando fui un'altra volta a Leucaspede, l'anno prima, Sir James Lacaita invitò tutte le donne che lavoravano alla fattoria ed alcuni muratori che facevano delle riparazioni nel giardino, ad una festa da ballo. Di quel ballo selvaggio, e di quel più selvaggio cantare che accompagnava il ballo, conservavo tale piacevole impressione, che pregai il nostro gentile ospite di offrire un nuovo trattenimento ai suoi lavoranti. Il tempo era splendido, la notte mitissima, per cui andammo tutti sulla "loggia" con un magnifico chiaro di luna - un chiaro di luna affatto meridionale - che fu li ballata la "Pizzica-pizzica" con tutto lo slancio, e la grazia abituale in quelle garbate popolazioni. Una lunga canzone d'amore viene detta cantando: l'uomo balla di fianco e gira d'intorno alla sua ballerina, la quale tenendo con grazia il grembiule, fra il pollice e l'indice di tutte e due le mani, sembra stia per poco ad ascoltare, per poco a sfuggire il suo ballerino. Ad un tratto si gira un braccio sulla testa e l'altro punta arditamente sul fianco, mentre facendo schioccare le dita ed allontanandosi di un balzo, sembra sfidare il suo compagno a seguirlo. Corrono allora tutti e due lungo la "loggia", l'uomo con la testa rovesciata indietro e gli occhi schizzanti fuoco per l'eccitamento, e gridando degli *ha-ha*, mano a mano che è più prossimo a raggiungere la ragazza. Poi calmandosi e ritornando sui loro passi, la prima maniera lusinghiera ricomincia e molte volte finisce che l'uomo cade in ginocchio davanti alla fanciulla, ciò che è segnale di grande approvazione e battuta di mano del pubblico. Se il primo ballerino è stanco, viene subito surrogato da un'altro, e così per la ballerina; e perfino il nostro ospite cedette alla tentazione della musica e del ballo, e dimostrò che la sua lunga permanenza in Inghilterra non gli aveva impedito di rammentare i difficili passi della "Pizzica-pizzica" di cui era stato - ci diceva ridendo ed anelando - un appassionato ballerino.

La nostra orchestra si componeva di una chitarra, di un violino, e di una chitarra *battente* che ha cinque corde di metallo e che producono un suono così aspro e chiassoso, da far "ballare un bufalo", come essi dicono; di più un tamburello e la *cupa cupa*, che è una pignatta di terracotta, sulla cui imboccatura è distesa fortemente un pezzo di pelle, attraversata da un bastone nel centro. Il suonatore comincia prima collo sputarsi duo o tra volte nelle mani, e poi prende ad alzare ed abbassare questo bastone nella pignatta con tutta la sua forza, producendo rumore assordante e strano, e che rammenta un po' la cornamusa in lontananza.»<sup>18</sup>

Dalle suddette citazioni si ricavano diverse informazioni sul ballo. Si comprende l'uso che un tempo veniva fatto del fazzoletto: questi poteva essere lanciato all/la compagno/a, appoggiato sulla spalla, messo intorno al collo o fatto tenere dall'altra estremità e così legati iniziare a svolgere la prima figura del ballo. Quest'ultima soluzione è ancora rimasta nella *pizzica pizzica* salentina a inizio ballo, come gesto di saluto, sostituita spesso dalla presa per mano. L'ostentazione del fazzoletto durante il

resto del ballo recava anche la significazione di contentezza e di orgoglio per l'invito ricevuto.

Con lo stesso meccanismo ad invito del fazzoletto della *pizzica pizzica* salentina si svolgeva la *tarantella* a Carpino nel Gargano fino agli anni '50<sup>19</sup>. Lo stesso avveniva nell'entroterra barese, dove però l'uso del fazzoletto si era già un po' persa mentre rimaneva la presenza di un capoballo che dava semplicemente avvio al ballo; così descrive La Sorsa l'esecuzione di una *pizzica pizzica* agli inizi del XX sec.:

«Essa è accompagnata dalla chitarra "battente" o "francese", oppure dal tamburello e l'organino. Questo ballo si esegue così: il maestro di sala invita per prammatica, prima la padrona di casa e danza insieme.

L'uomo fa salti bizzarri, allarga e stringe le gambe, si dimena, emette esclamazioni di brio e batte spesso le mani o fa schioccare le dita in modo da produrre un suono quasi simile a quello delle castagnole, fa la ronda attorno alla donna e non tralascia di darle qualche leggero urto per incitarla a ballare con più calore; la donna in vece prende le nocche del grambiule come se volesse riempirlo di qualche cosa, lo lascia cadere, mette le mani sul fianco, le alza in alto per far le castagnole, si molleggia e gira quasi sempre nel mezzo della stanza. Dopo un po' di tempo l'uomo si ferma, ed invita un giovanotto a continuare la danza con la dama e quando questa appare stanca è sostituita da un'altra; sicché ogni uomo balla con due dame ed ogni dama con due cavalieri a turno»<sup>20</sup>.

In area lucana-cilentana sopravvive ancora oggi una canzone a ballo denominata appunto *tarantella col fazzoletto* che impegna a turno uomo o donna (o un "capoballo") a invitare il compagno o la compagna successiva gettandole un fazzoletto, con le stesse modalità, cioè, esistenti sino al XIX sec. in terra d'Otranto.

L'altra funzione apparteneva ad un galateo ormai dismesso, effetto di un'etica cristiana di severo controllo dei rapporti fra i sessi. Infatti in tempi in cui il contatto fisico anche solo per mano era ritenuto dalla morale cristiana cosa sconveniente, il fazzoletto fungeva da tramite e si caricava emblematicamente di significati erotici o relazionali. Col fazzoletto si prolungava la propria identità e la si connetteva a quella del partner; talvolta durante il ballo col fazzoletto si accennava ad una specie di acciapparella, cingendo con il fazzoletto, (la fascia, la sciarpa o lo scialle) l'altra persona. Se si analizza storicamente invece l'uso di oggetti magico-simbolici durante il rito terapeutico della *pizzica tarantata*, allora il panorama si fa più complesso: fazzoletto, nastri, funi, spade e rami infiorati arricchivano la simbologia coreutica e le corrispondenti significazioni magico-religiose del ballo.

Sotto l'aspetto tassonomico e per una individuazione e una distribuzione geografica delle sottotipologie formali della *tarantella* meridionale, bisogna dire che la *pizzica pizzica* salentina non fa gruppo a sé stante, ma presenta molte attinenze con la *tarantella* dell'area tarantino-sudbarese-materana, mentre si differenzia dalle forme della Puglia settentrionale (Daunia e Gargano): qui c'era, ad esempio, l'uso delle *castagnole* che obbligavano ad una gestualità alta e moduli cinetici inferiori diversi, in Salento le mani e le braccia, libere dal XIX sec. da idiofoni lignei, possono essere tenute in modi diversi, ma lo schiocco delle dita di alcuni anziani sono la traccia di un uso antico delle castagnole.

### III. 4. LA PIZZICA TARANTATA

Con questa terminologia il violinista di Nardò Luigi Stifani, terapeuta del tarantismo e soggetto della ricerca demartiniana, indicava la musica terapeutica per la cura domiciliare degli effetti del morso della "taranta"; egli distingueva tre varianti da



Coreoterapia del tarantismo. Foto di Carpitella, in De Martino, *La terra del rimorso*, 1959.

usare a seconda della varietà del ragnò e della risposta della persona "pizzicata" (cioè morsa): *indiolata*, *sorda* e *minore*: la prima veniva considerata capace di stimolare una maggior esagitazione e furia coreutica per estromettere il male, la seconda era usata quando la "taranta" non rispondeva al primo motivo e si mostrava appunto "sorda" alle stimolazioni musicali della prima, la terza era detta così perché di tonalità minore, diffusa in altre parti del sud presso orchestre di liuteria. I tre motivi sono ciò che resta di un più variato repertorio meloterapeutico di un tempo, quando si saggiavano le risposte del "pizzicato" per scegliere il "modo" musicale più efficace. In alcune zone del nord-leccese sino al Tarantino, i repertori e/o l'intero rituale della cura delle tarantate veniva anche indicato col nome di *taranta*; la *taranta* comprendeva diversi *muedi* o *versi* che venivano introdotti nella fase di esplorazione musicale, per percepire il gradimento e la reazione motoria agli stimoli sonori accennati.

Sul piano più specificatamente coreutico, definire la danza dei tarantati un modello autonomo, non è preciso. Ogni tarantato o tarantata ballava durante la terapia riferendosi alla sua esperienza e conoscenza acquisite del ballo etnico locale, quindi in Salento era la *pizzica pizzica* del proprio paese, che con l'i-

nostrarsi del ballo diventava meno controllato e si faceva più forsennato, fino ad assumere espressioni parossistiche di rotolamenti e strisciamenti al suolo, avanzamenti a ginocchioni o sui gomiti, oppure erano effettuate rotazioni insistenti fino a procurare una perdita di equilibrio. Insomma il dinamismo cinetico era esasperato, furioso o malinconico secondo i casi. Il ballo terapeutico iniziava comunque come comune *pizzica pizzica* con

la presenza di altri ballerini accompagnatori, poi assumeva un carattere apparentemente incontrollato, ma difatti seguendo alcune somatizzazioni usuali del malessere e del percorso catartico: corse, rotazioni, avanzamento a carponi e rotolamenti per terra secondo l'ambivalente rapporto col ragno di immedesimazione e di opposizione, come affermava Carpitella nella sua osservazione diretta del 1959, durante la spedizione demarti-

### SCHEMI COREOGRAFICI DELLA PIZZICA PIZZICA

(ricerca di P. Gala, T. Biagi e T. Miniati)

#### *Pizzica pizzica* di Cutrofiano

##### Figure

- giro per mano
- ballo frontale
- giro
- rotazione
- sinistra-destra

##### Moduli

pestata puntata (anche simmetrico) - tempo lento [U+D]  
- tempo veloce

[U+D]

gioco di punta [U+D]

saltello pestato e puntata con spinta anteriore e allargamento laterale dell'altra (simmetrico) [U]

battito di mani sopra-sotto della gamba (simmetrico)[U]

saltello puntato (simmetrico) [U+D]

galoppetto (con pestato sul p. d'appoggio e puntato sincronico dell'altro) [U]

passo saltellato (simmetrico) [U+D]

saltello con pestato anteriore interno e puntata appena esterna con avanzamento [U]

passo-giunco (con cedimento nella giuntura) (simmetrico) [U+D]

mossa di fianchi e sventolamento dello zinale [D]

#### *Pizzica pizzica* di Corigliano d'Otranto

##### Figure

- ballo frontale
- giro (mezzo giro antiorario)
- rotazione

##### Moduli

saltello con doppio puntato anteriore posato (anche molto laterale) [U+D]

saltello con doppio puntato anteriore aereo [U+D]

saltello con pestato anteriore interno e aereo esterno [U]

saltello con incrociato anteriore aereo [U+D]

saltello con protesa anteriore laterale (leggero basculamento simmetrico) [U+D]

saltello con pestato anteriore e laterale e perno dell'altra con semirotaazione [U]

balzello con protesa laterale dell'altra (simmetrica) [U+D]

balzello con battuta laterale dell'altro piede (pestato) [U]

balzello con battuta laterale dell'altro piede (aereo) [U]

battuta a pie' pari a fine frase [U]

#### *Pizzica pizzica* di Torrepaduli

##### Figure

- giro per mano
- ballo frontale
- giro
- rotazione
- sinistra-destra
- avvicinamento
- inseguimento
- mosse
- ponte allacciato

##### Moduli

pestata puntata (anche simmetrico) - tempo lento [U+D]  
- tempo veloce

[U+D]

battito di mani sopra-sotto della gamba (simmetrico)[U]

saltello puntato (simmetrico) [U+D]

passo saltellato (simmetrico) [U+D]

passo-giunco (con cedimento nella giuntura) (simmetrico) [U+D]

mossa di fianchi e sventolamento dello zinale [D]

passo saltellato doppio [U]

passo saltellato doppio con mossa di fianchi [U]

battito di un piede sul piano trasversale e saltello dell'altro [U]

saltello con doppio puntato anteriore aereo [U+D]

saltello con pestato anteriore interno e aereo esterno [U]

saltello con incrociato anteriore aereo [U+D]

saltello con protesa anteriore laterale (leggero basculamento simmetrico) [U+D]

balzello con protesa laterale dell'altra gamba (simmetrica) [U+D]

passetto strisciato [D] (e per imitazione anche l'uomo)

#### *Pizzica pizzica* di Cisternino (BR)

##### Ballo

(statico e mobile)

passo puntato [ap - pt] (incrociato e non) anteriore [U+D]

passo con doppio puntato anteriore [U+D]

passo laterale puntato (passo-giunco) [U+D]

balzello incrociato ant. (dx) e posata laterale (sx) [U+D]

##### Giro

(mobile)

(antisolare, fronte in avanti, oppure uomo di spalle e donna in avanti)

passo saltellato [U+D]

passo e giunco [D]

passo doppio con appoggio anteriore [U+D]

- rotazione [U+D]

niana rappresentavano il processo di destrutturazione e alterazione della *pizzica pizzica* piuttosto che l'esecuzione di un altro preciso repertorio. Con l'espressione "ballare la taranta" si intendeva appunto la danza spasmodica e agitata che manometteva il repertorio del ballo ludico sociale del luogo.

### III. 5. LA PIZZICA PIZZICA NELL'ALTO BRINDISINO

Se a demarcare la linea di confine tra Puglia bizantina (Salento) e Puglia normanna (Puglia centro-settentrionale) fosse il fattore linguistico, allora le province di Brindisi e di Taranto conterebbero comunità che appartengono ad entrambe le parti, ai dialetti cioè caratterizzati dal meridionale apulo-calabro-siculo con vocali finali distinte, e dal meridionale partenopeo con vocale finale indistinta. La musica e la danza non seguono la stessa articolazione linguistica del territorio. In alcuni paesi della parte settentrionale della provincia di Brindisi e in comuni limitrofi della val d'Itria è stato possibile documentare delle pizziche, che solo raramente vengono eseguite spontaneamente da alcuni anziani del posto. Struttura coreografica, posture e stile corporeo e persino i moduli cinetici inferiori sono molto affini alle *pizziche* osservate nel Leccese. La struttura infatti prevede l'esecuzione in coppia, possibilmente (ma non obbligatoriamente) eterosessuale, e poche figure:

- "Ballo frontale": i due stazionano frontalmente (o incedono piano lungo un tragitto rotondo) ed eseguono passi sul luogo. Qui si possono inserire delle *mosse*, "passi" virtuosi e ginnici oppure da parte maschile battiti di mani sottogamba.

- "Giro": percorso rotatorio con i ballerini che si mantengono fra loro preferibilmente in posizione diametralmente opposta e fianco al centro. Si può procedere in entrambe le direzioni (con preferenza per la direzione antioraria) con fronte preferibilmente in avanti (più rari frammenti di procedere a ritroso).

- "Rotazioni": abbellimenti con rotazioni sul proprio asse

#### Tarantella della Murgia barese

##### Figure

- ballo frontale
- giro
- rotazione
- sinistra-destra
- avvicinamento
- igiro di braccia
- mosse
- ponte allacciato

##### Moduli

pestata puntata (anche simmetrico) - tempo lento [U+D]  
- tempo veloce

[U+D]

battito di mani sopra-sotto della gamba (simmetrico)[U]

saltello puntato (simmetrico) [U+D]

passo saltellato (simmetrico) [U+D]

passo-giunco (con cedimento nella giuntura) (simmetrico) [U+D]

mossa di fianchi e sventolamento dello zinale [D]

saltello con doppio puntato anteriore aereo [U+D]

saltello con pestato anteriore interno e aereo esterno [U]

saltello con incrociato anteriore aereo [U+D]

saltello con protesa anteriore laterale (leggero basculamento simmetrico) [U+D]

balzello con protesa laterale dell'altra gamba (simmetrica) [U+D]

non obbligatoriamente corrispondenti, da poter inserire sia durante il giro, sia durante il ballo frontale.

- *Mossa*: mimiche o pantomimiche giocose: le più frequenti sono l'ancheggiamento da parte della donna o il tremolio di gambe da parte dell'uomo.

Anche qui entra in funzione il ruolo del fazzoletto: chi vuole cominciare il ballo prende il fazzoletto e lo dona alla persona con cui vuol ballare, sarà poi quest'ultima a ringraziare e andare a invitare una terza persona consegnandole a sua volta il medesimo fazzoletto, e così via, il fazzoletto passa di mano in mano ai ballerini che sono chiamati in ballo.

### III. 6. LA TARANTELLA DELLA MURGIA BARESE

Tra Altamura, Matera, Gravina e Irsina, ma anche tra le masserie delle Murge di Ruvo e Corato è stato possibile osservare e documentare anche in occasione rituale di festa religiosa alcune sequenze della *tarantella* locale (qui più raramente detta *pizzica pizzica*). L'influenza lucana, o meglio, del Materano (area culturalmente di transizione e confluenza, con attrazione verso il Barese) è ben visibile nella danza e udibile nella musica. Sul piano strutturale e cinetico vi sono forti analogie col lucano e con la *tarantella* barese e brindisina e tarantina. Aver potuto osservare il ballo in contesto festivo e con la carica emotiva che ciò comporta, ha arricchito l'esecuzione di molti elementi pantomimici scherzosi, ma pur sempre rispettosi dell'etica locale. La struttura infatti prevede l'esecuzione in coppia, possibilmente (ma non obbligatoriamente) eterosessuale, passi saltellati a ritmi moderati e poche figure coreografiche:

- "Ballo frontale": i due stazionano frontalmente (o incedono piano lungo un tragitto rotondo) ed eseguono passi sul luogo. Qui si possono inserire delle *mosse*, "passi" virtuosi e ginnici oppure da parte maschile battiti di mani sottogamba.

- "Giro": percorso rotatorio con i ballerini che si mantengono fra loro preferibilmente in posizione diametralmente opposta con fianco al centro. Si può procedere in entrambe le direzioni e con fronte preferibilmente in avanti (un po' meno frequente il procedere a ritroso). Frequente il passo saltellato.

- "Rotazioni": abbellimenti con rotazioni sul proprio asse non obbligatoriamente corrispondenti, da poter inserire sia durante il giro, sia durante il ballo frontale.

- *Mosse*: mimiche o pantomimiche giocose: le più frequenti sono l'ancheggiamento da parte della donna o il tremolio di gambe da parte dell'uomo.

### III. 5. Scotis, polka rossa e valzer fiorato

#### a) Scotis

La *scottish* era una danza per coppie miste legate, creata nell'Europa centrale per l'aristocrazia. Prende il nome dall'inserimento nella struttura di passi accademici detti appunto *ecosais* (scozzese). Arrivata alle corti francesi si propagò rapidamente in tutti i saloni nobili e altoborghesi europei e nelle colonie e nelle Americhe tra il 1830 e il 1850. Consiste in una sorta di *polka* a passo figurata, in genere a strutture modulari fisse. Ne furono create numerose varianti, talvolta attribuendone nomi diversi e il canale di propagazione più frequente era la scuola di danza. Nella seconda metà del XIX secolo si ebbe la discesa in ambienti popolari, passando attraverso i ceti medi e artigianali urbani. In Puglia prendono nomi locali e hanno strutture diverse. Sull'Appennino dauno è detto *lu scotte*, a Canosa *u scotinè*, a Fasano *u sgottè*, a Cisternino *u scozjè*, a Cutrofiano e Corigliano d'Otranto *lu scotis*. Nella versione di Corigliano d'Otranto compaiono anche gesti con l'indice e battiti di mani.

**SCOTIS DI CORIGLIANO** (ricostruito)

1a sezione (16 tt.)  
 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 ? - 7 - 8 (con partenza esterna)  
 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 ? - 7 - 8 (con partenza esterna)

2a sezione (16 tt.)  
 1 - 2 - 3 - 4 - ? (con partenza esterna) 1 - 2 - 3 - 4 (con partenza esterna)  
 8 tt. giro legato orario

3a sezione (16 tt.)  
 4 tt. battito coscia, mani, dito dx, dito sx - 4 tt rotazione singola  
 4 saltelli con protesa laterale e 4 giro legato

**U SCOZJE DI CISTERNINO**

Struttura di 16 tt – coppia legata

Uomo

- in posizione interna con fronte verso esterno: 4 passetti laterali a sx (direzione antioraria)
- in posizione esterna con fronte verso interno: 4 passetti laterali a dx (direzione antioraria)
- posizione con fianco sx al centro in direzione antioraria: passo doppio a sx
- posizione con fianco sx al centro in direzione antioraria: passo doppio a dx
- giro legato in senso orario: 4 passi saltati e chiusura in posizione di partenza

Schema dei passi  
 4 laterali: sx (dx giunge) - sx (dx giunge) - sx (dx giunge) - sx (dx giunge)  
 4 laterali: dx (sx giunge) - dx (sx giunge) - dx (sx giunge) - dx (sx giunge)  
 passodoppio s-d-s  
 passodoppio d-s-d  
 giro 4 saltelli: S-D-S-D

Donna  
 Struttura inversa speculare

In Italia vi sono ulteriori altre varianti lessicali e coreografiche, il termine che più prevale è lo o la *scotis*.

**b) Polka rossa**

Di *polke rosse*, ossia *polke figurate* (ma non siamo riusciti a spiegare la terminologia cromatica) ne abbiamo documentate due diverse nel Brindisino. Sono balli a struttura chiusa, persino modulare.

*Polka rossa* n. 1: si balla in due coppie miste su struttura di 16 battute:  
 prima parte: le coppie si vanno incontro due volte tenendosi per mano, prima una fa ponte e l'altra passa sotto, poi il contrario (battute 4+4)  
 seconda parte: giro legato (battute 8)

*Polka rossa* n. 2: si balla in due terzetti con uomo al centro e le donne ai lati  
 prima parte: le coppie si vanno incontro due volte tenendosi per

mano e a schiere contrapposte (battute 4+4);  
 seconda parte: ponte: ogni uomo alternativamente fa passare una donna sotto la connessione dell'altra, cambiando fronte egli stesso e facendo simmetricamente passare l'altra donna sotto il ponte sull'altro lato (battute 8).

c) *Valzer fiorato*

Un ballo, anch'esso appartenente alla famiglia delle *polke figurate*, anche se il termine "valzer" è ritmicamente fuorviante. Reperito a San Giovanni Rotondo, ha tendenzialmente una struttura chiusa. L'abbiamo documentato su musica di chitarra battente, che per dividere le parti coreografiche usava semplicemente un cambio di accordo; sul posto la struttura musicale viene detta semplicemente *parte alta* e *parte bassa*.

Parte bassa - incontro: le due coppie prendendosi per mano si vanno più volte incontro con passi semplici e si distanziano retrocedendo (ma spostandosi su uno schema radiale antiorario).

Parte alta – giro: le coppie si scambiano la dama e fanno dei giri su uno spazio circolare grande e unico a tempo di *polka* o *valzer*, mantenendosi tra loro diametralmente opposte e girando con rotazione oraria e antioraria e con rivoluzione oraria.

**Cap. IV  
 SANTU ROCCU DI TORRE  
 E LA PIZZICA SCHERMA SALENTINA<sup>21</sup>**

**IV. 1. La *pizzica scherma* salentina: mutazioni genetiche e capacità rigenerative**

Alla festa di *Santu Roccu* a Torrepaduli, popolosa frazione del comune di Ruffano (LE), praticamente adiacente al capoluogo comunale, le due giornate del 15 e del 16 agosto sono giorni di festa, di fiera e di religiosità. Aspetti questi che si fondono, che da molti decenni si influenzano reciprocamente e che convivono organicamente. La danza scherma interviene in un momento pregnante della festa, a cavallo tra la processione del santo, la lunga veglia notturna e l'apertura della giornata festiva centrale e l'avvio della fiera zootecnica. A fare da preambolo all'esibizione del rito coreutico nel pomeriggio e la sera di Ferragosto erano la vendita e l'acquisto dei tamburelli, l'incontro dei danzatori e dei suonatori (che provenivano da molti centri del Leccese e un tempo vi erano anche amatori di questa danza persino da alcuni centri del Brindisino e del Tarantino), la visita al santuario e la passeggiata tra bancarelle e acquisti nel grande mercato. Il tamburello è sempre stato uno degli emblemi più forti della festa di San Rocco. Era l'occasione più propizia in tutto il Salento, un tempo come oggi, per procurarsi questo strumento alla portata di tutti sia sul piano economico, tecnico e culturale. Il tamburello, come i nastri votivi policromi, alcuni dolci tipici, i fischiotti, gli animali domestici, erano tra i prodotti rituali che connotavano la festa e incentivavano la produzione artigianale locale. Per rispondere alla domanda di tamburelli, i costruttori lavoravano alla costruzione di un gran numero di esemplari sin da alcune settimane prima. Chi doveva comprare un tamburello, si affidava all'esperienza dei bravi suonatori per farsi consigliare sul valore dello strumento; i tamburellisti si "riscaldavano" improvvisando *ensembles* estemporanei.

Già verso il tramonto e prima della processione iniziavano a formarsi le *ronde* e a nascere momenti di ballo. Il ballo della *pizzica pizzica*, con la partecipazione diretta anche delle donne al-

le danze, che alcuni anziani testimoniano avvenisse prima del calar della notte, era già scomparso negli anni '70. Le stesse donne nel ruolo di spettatrici lungo la *ronda* andavano calando con l'avanzare delle prime ore notturne. Tra il 1980 e il 1982 verso le ore 2 o 3 della notte restavano attive solo una o due *ronde*, pressoché tutte maschili. Da prima della processione sino ai fuochi artificiali della mezzanotte si raggiungeva il massimo della presenza di persone alla festa, in questo spazio di tempo le donne partecipavano a pieno alle fasi della festa come visitatrici, acquirenti o devote, poi tornavano a casa; una parte ristretta di esse prendeva parte alla veglia di preghiera nel santuario, dove peraltro frequenti erano le occasioni di sonno e di riposo. Residui dell'*incubatio* classica delle religioni politeiste ellenico-latine si possono intravedere anche nella veglia per San Rocco, forse un tempo avente una funzione terapeutica, profetica o interconnettiva con la sfera taumaturgica del santo.

«L'*incubatio* romana consisteva nel dormire per terra in santuari dedicati a forze taumaturgiche le quali, nel corso della notte, indicavano al malato la terapia da seguire. Tale usanza ha un'origine greca. In Grecia era praticata in diversi santuari, i più importanti dei quali dedicati ad Esculapio. L'immergersi nel sonno e la conseguente indicazione terapeutica oggi non sono più collegati; si dorme e il santo, quasi indipendentemente dal sonno, opera il miracolo. [...] Sia nei culti greci, che in quelli per i santi ed infine in quelli extraliturgici, all'idea del sonno è connessa quella dell'apparizione prodigiosa, che spesso ha specificamente funzione taumaturgica».<sup>22</sup>

La veglia rispondeva anche ad una funzione pratica immediata: quella di permettere il ristoro delle forze a chi proveniva da lontano; infatti a prendere parte alla veglia notturna erano più le persone forestiere che locali, per questo i locali del santuario divenivano luogo di accoglienza e di riposo. La notte portava comunque una suddivisione netta dei ruoli sessuali all'interno della festa: se alla donna spettava principalmente la conduzione della funzione orante all'interno dei luoghi sacri, diventava egemone all'aperto il ruolo maschile. La funzione musicale e coreutica, il combattimento simulato e ludico, le libagioni di vino erano spettanze maschili, da essere vissute da maschi e per i maschi. Intervistando le donne anziane di Torrepaduli si sottolinea questo aspetto di esclusività maschile notturna: ad una certa ora le madri portavano a casa le figlie (o le forestiere tornavano nei traini con coperture, nelle case in affitto o negli attendamenti provvisori),<sup>23</sup> mentre i padri o gli adulti si tenevano i figli o i fratelli minori quasi come una sorta di rito di iniziazione all'età adulta e alla virilità. L'arte della simulazione del combattimento sanciva così la linea di discriminazione fra i sessi e fungeva da rituale di riconferma dell'identità maschile. Con la *pizzica scherma* erano esposti ritualmente e transitavano tra gli adepti e gli stessi spettatori valori etico-comportamentali quali il coraggio, la forza e l'agilità fisica, l'astuzia, il senso d'onore, la vendetta, la rispettabilità, l'amicizia, il buonumore, la convivialità. Insomma attraverso la danza e il suo apparato socio-culturale di supporto si realizzava un importante rito pubblico di demarcazione sociale e sessuale. Il mondo maschile si connotava e sanciva le sue dimensioni esistenziali: in questi spazi culturali ben si inseriva la dimensione malavitosa, che fra le classi subalterne non sempre era vista come alternativa o espressione corruttiva della società, ma spesso

parallela e integrativa. All'alba, o ancor prima al suono delle campane della prima messa, venivano sospese le danze e gli uomini della *ronda*, che via via era andata scemando di partecipanti, si scioglievano e alcuni andavano a dormire o si spostavano nei luoghi della fiera zoologica, mentre i più devoti suggellavano il lungo rituale maschile con l'ascolto della messa, la venerazione ed il ringraziamento al santo.

La predominanza del ruolo maschile trovava una valida e importante appendice nel mercato degli animali, con altre forme di ritualizzazione (la contrattazione, il convincimento, l'accordo, la vendita o l'acquisto dei capi e degli utensili dell'allevamento o dell'agricoltura). Alla fierazza dell'uomo combattente seguiva l'accortezza dell'uomo allevatore e procacciatore di ricchezza per la sopravvivenza. A tessere il filo rosso fra le due dimensioni c'era comunque la dimostrazione di valore maschile: si vale se si sa schermare bene e se si sa fare buoni affari economici nel commercio di animali o di attrezzistica agraria. Non a caso le comunità rom si trovavano a loro agio in una festa così pensata: il patriarcato veniva ribadito.

Avere avuto la possibilità di seguire l'evoluzione di un ballo e della festa per circa cinque lustri, pur se in modo molto discontinuo, permette oggi di fare raffronti e di avere la percezione delle dinamiche evolutive di una danza. La *pizzica scherma*, rappresentata in tale arco di tempo alla festa di Torrepaduli, offre non poche sorprese proprio sotto l'ottica di misurazione dei processi evolutivi. Nella festa del 1980 era ancora tangibile la predominanza maschile durante i tempi (notturni e mattutini) e negli spazi aperti della festa. A duellare erano bravi schermatori considerati maestri e diversi giovani che si formavano esercitandosi sotto lo sguardo critico degli anziani e degli spettatori, che a loro volta maturavano le loro capacità critiche di valutazione e classificazione delle abilità coreo-schermatorie. Ma tra il 1982 e il 1988 i livelli di specializzazione coreutica erano in sensibile calo, molti giovani venivano tollerati all'interno della rota anche se scimmiettavano gestualità improprie di combattimento. Ricordo che a seguito dei successi cinematografici della seconda metà degli anni '70 di film farciti di arti marziali orientali, alcuni giovani duellavano nella *pizzica schermata* con precarie e ridicole imitazioni estemporanee di kung-fu o di karate, tanto che anziani maestri di scherma si erano talmente stufati delle nuove forme parodistiche e caricaturali del ballo, che avevano smesso di parteciparvi o di recarsi addirittura alla festa. A metà degli anni '90 la partecipazione giovanile da parte di forestieri



Ballatori di *pizzica scherma* durante la festa di San Rocco a Torrepaduli  
[Foto Gala - A.D.E. © Ass. Cult. Taranta]

non pugliesi è andata vertiginosamente aumentando, parallelamente all'espansione mitico-simbolica della *pizzica* e del tarantismo. La moda della *pizzica* ha prodotto soprattutto una deflagrazione dello spirito esibizionistico e protagonista dei giovani, riducendo al minimo la crescita dello spirito critico di osservazione e la prassi tradizionale di apprendimento delle tecniche dall'anziano portatore di tradizione. Col tempo il numero degli schermatori specializzati salentini si è ridotto notevolmente, mentre si è mantenuto abbastanza costante tra le famiglie dei rom stanziali. Nell'euforia "pizzicarola" dilagante è però successo un fenomeno imprevisto: coloro - per lo più giovani salentini negli anni '70 e '80 - che scimmiettavano la *pizzica scherma* rendendola persino ridicola si sono eclissati e ritirati dalla partecipazione attiva al fenomeno, mentre i maestri o coloro che erano coscienti di aver acquisito tecniche e stili adeguati, si sono sentiti in qualche modo chiamati in causa a difendere una pratica tradizionale ed a fungere da modelli di riferimento. Sta succedendo in questi anni una sorta di endemica rigenerazione controllata, proprio nel momento in cui il fenomeno rischiava di essere definitivamente sopraffatto da forme coreutiche improprie sotto l'aspetto formale (la "neo-pizzica"), sotto l'aspetto partecipativo (l'invasione femminile nella musica, la danza e la presenza notturna in un rituale ritenuto di preta spettanza maschile)<sup>24</sup> e sotto l'aspetto rituale (l'abbattimento dell'androceo, ossia l'abolizione di quei caratteri cerimoniali di identificazione e/o consacrazione della virilità cui la festa rispondeva). I venti o trenta uomini che oggi dimostrano di saper ballare di scherma, si cercano e si ritrovano più che negli anni addietro; essi esigono che fra le decine di *ronde* per balli impropri ci sia quella per addetti, munita di abili e ben riconosciuti suonatori di tamburello, amano intervenire e sostenersi a vicenda nell'arte schermatoria, ricreano lo spirito di ostentazione e competizione fra specialisti, di rinnovata scuola tecnica e stilistica. Sul piano morfologico del "saper ben ballare" oggi le competenze coreutiche sono mediamente più elevate degli anni '70-'80, come se fossero scattati contemporaneamente una sorta di orgogliosa rivalsa, un senso di riappropriazione di un ruolo sociale e di un ritrovato senso di identità maschile, proprio nella fase più rischiosa di definitiva espropriazione dal loro ballo e dalla loro festa. Oggi risultano ancora più marcate, proprio per la perdita di connotazione prettamente salentina della festa, la scarsa comunicabilità con gli "altri", i curiosi forestieri della festa, la chiusura all'interno del proprio gruppo di specialisti, senza cedere più di tanto al fascino di un protagonismo facile di tipo televisivo. Ne è conferma il radicarsi del dialetto nel comunicare con gli altri, nel rendersi disponibili solo agli esterni che da tempo studiano il fenomeno e comprendono i codici interni di un linguaggio sociale e coreutico complesso.

Di recente alcuni schermatori, che regolarmente si ritrovano a San Rocco e che negli ultimi anni erano molto richiesti dagli organizzatori durante i concerti estivi, negli alberghi per intrattenimento turistico o nelle piazze durante le feste patronali per le loro *performances*, hanno costituito nell'area attorno a Ruffano una "Compagnia della scherma salentina" con intenti spettacolari e di profitto economico. È l'inevitabile risposta ad una crescente doman-

da di "turismo etnico", di cui il Salento di recente è il motore trainante in Italia. Tale scelta di tipo professionistico segna un'ulteriore mutazione genetica del fenomeno, che meriterà seguire nei prossimi anni con un metodologia di analisi non più semplicemente etno-antropologica e sociologica.

## IV. 2. Aspetti morfologici del ballo e dei suoi stili differenti

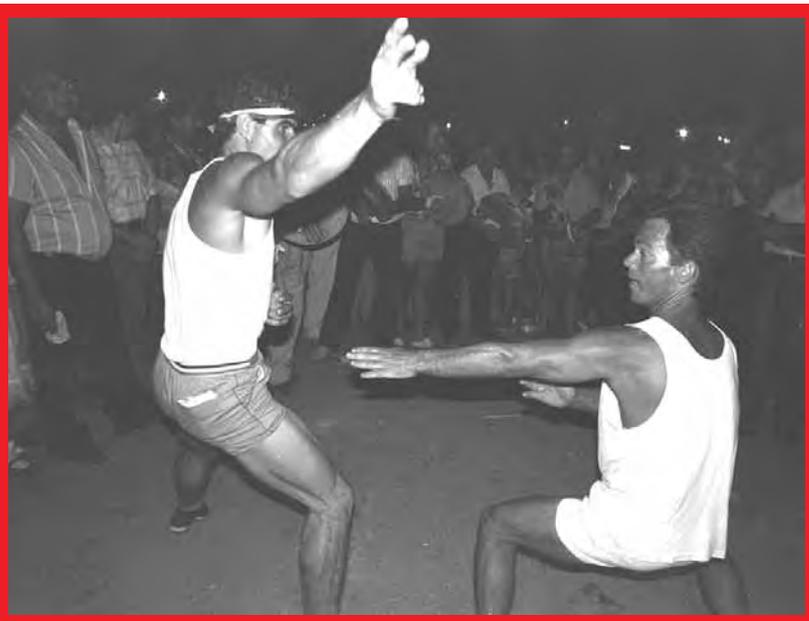
Sul piano coreo-morfologico abbiamo osservato in questi anni almeno tre stili diversi nello schermare. Escludendo le modalità non riconosciute come tradizionali (tentativi vari di imitazione estemporanea, miscugli stilistici con arti marziali, eclettismi vari che non hanno determinato continuità), ho documentato nell'80 in un contesto prettamente maschile una *pizzica scherma* basata su un intenso fraseggio modulare di passi sul posto e di gesticolazione frenetica, ma con coreografia essenziale e scarsi spostamenti dei corpi sul terreno. Dopo il ritorno di grandi maestri sulla scena nei primi anni '90 e dei rom, l'ultimo decennio ha visto stagliarsi sulla scena torrepadulese due stili ben distinguibili all'occhio dell'esperto: quello che chiamano lo "stile leccese" e quello indicato come lo "stile zingaro". La scherma leccese prevede un maggior stazionamento sul posto e una grande dinamica ritualizzata degli arti superiori, quasi una complessa gestualità codificata, della quale si sono persi molti vocaboli cinesici. La scherma zingara è più essenziale nella gestualità, più sospinta verso spostamenti nello spazio, attacchi più mobili e frequenti abbassamenti della guardia con conseguenti atteggiamenti di spavalderia. Elenchiamo qui di seguito una serie di tecniche, posture e azioni del combattimento danzato, che troviamo abbastanza comune in entrambi gli stili.

### Entrata

A inizio del ballo, se già due schermatori non si sono accordati di entrare e avviare la sequenza danzata, entra un ballerino e con mano protesa sfida pubblicamente chiunque voglia misurarsi con lui: procede rasente lungo gli spettatori, spesso con le dita della mano a mo' di coltello ad altezza di viso, atteggiamento quest'ultimo considerato provocatorio e aggressivo.

### Saluto

Quando entra una nuova coppia di avversari o appena c'è



Ballatori di *pizzica scherma* durante la festa di San Rocco a Torrepaduli  
[Foto Gala - A.D.E. © Ass. Cult. Taranta]

stato il cambio di ballerino, la nuova sfida viene sancita con un saluto, il levarsi la *coppola* in segno di rispetto o un gesto con la mano di tipo cavalleresco (da portare alla fronte e poi allontanare, sostitutivo della levata di cappello).

#### *Stretta di mano*

I due schermatori prima di iniziare il combattimento si tengono per mano con i palmi contrapposti ed i pollici ad incrociare tra loro. Si può girare così legati verso un'unica direzione oppure vi è il ritorno con cambio di direzione e di mano nel legame. Con la stretta di mano iniziale si sancisce che il combattimento avverrà in un clima di amicizia e di onestà (o forse sarebbe meglio dire secondo un codice d'onore).

#### *Misura*

È la misurazione della distanza necessaria a stare tranquilli da improvvisi colpi dell'altro schermidore

#### *Assalto*

L'avanzamento rapido verso l'altro, talvolta annunciato o preavvertito, talvolta rapido e improvviso.

#### *Affondo*

L'inferire il colpo nella guardia del contendente, evitando o vanificando le impostazioni di difesa dell'avversario.

#### *Legamento*

Avvolgere con rapida mossa il braccio armato dell'avversario per deviare la direzione del colpo fuori della sagoma del proprio corpo.

#### *Cavazione*

È il movimento a spirale del braccio armato per sciogliersi e divincolarsi da un legamento dell'avversario.

#### *Manetta o forbicetta*

Incrociare in avanti le mani, ponendo quella senza arma, un tempo con la giacchetta avvolta attorno al braccio di difesa, sopra a incrociare la mano armata, per parare il colpo avversario.

#### *Toccata*

È la penetrazione nella guardia dell'avversario e mima l'affondo ed il colpo inferto.

#### *Tagliata*

Colpo trasversale di mano che mima il taglio con la lama sul viso, sul petto o sul fianco.

#### *Chiamata*

Ha diversi significati: può essere l'invito esplicito di sfida per far entrare in ballo la persona scelta, oppure è il gesto arrogante di invito provocatorio a farsi sotto; serve a sfidare il coraggio e le abilità dell'avversario e a mettergli soggezione.

#### *Sgarro*

Lo sgarro è l'errore, la rottura del codice d'onore, il colpo inferto a tradimento, la provocazione non ludica ma intenzionale di quando il gioco si fa serio. Spesso lo sgarro portava allo scontro vero e alla rissa.

#### *Strisciata*

Può avere una semantica simile alla tagliata, oppure è preso in rom il gesto col piede davanti a sé per sfidare l'avversario chiedendosi di farsi sotto a distanza molto ravvicinata, quasi co-

me uno stretto corpo a corpo.

#### *Pazziata o pazziamento*

Indica la trovata, o ciascuna figura tattica o tecnica che si adotta, oppure comunica il concetto di scherzo, o giocata che si vuole fare.

#### *Minaccia*

Gesto eseguito con una mano ravvicinata al proprio viso con valore di preavvertimento o di esplicita aggressività.

Accanto a questa codificazione terminologica e morfologica, esistono molte regole del duellare danzando, tant'è che il pubblico diventa arbitro severo, apprezzando o stimolando i contendenti; bisogna mantenere nell'affondo una base larga con le gambe per possedere più stabilità di posizionamento, non si può mai colpire alle spalle, bisogna accettare la sostituzione dell'avversario, ecc.

Le tante micro-regole, che la danza scherma contempla, dimostrano quanto sia complesso il fenomeno in sé e l'attiguità con i regolamenti della scherma cavalleresca aristocratica. Nello stesso tempo la danza scherma s'intreccia a quei contorti mondi dell'onore, della malavita e delle società segrete e ne diviene una manifestazione sincretica e affascinante.

### **IV. 3. Sotto il manto di Santu Roccu**

Nel Salento leccese il fenomeno della danza-duello si è conservato più che altrove grazie alla forza di attrazione che esercita la festa notturna di San Rocco a Torrepaduli. La pizzica scherma è infatti l'unico ballo etnico realmente sopravvissuto nella provincia di Lecce, senza interruzione di continuità. Spiegare questo pregnante legame che esiste da tempo fra una danza rituale e una festa religiosa dedicata ad un santo protettore delle pestilenze, non è cosa semplice. Bisognerebbe provvedersi di adeguate documentazioni storiche per rintracciare un filo tematico logico attendibile, ma nelle tradizioni le assunzioni di simboli seguono percorsi vari e talvolta persino contraddittori. S. Rocco è una figura carismatica e importante della religiosità popolare: legato alla necessità di proiezione contro la peste e in senso lato contro qualsiasi forma di malattia infettiva, diventa al pari dei Ss. Medici Cosma e Damiano uno dei santi ritenuti più miracolosi e quindi più meritori di venerazione, che sembra si sia diffusa con una rapidità ed un'estensione davvero sorprendenti solo nel XVII sec. Dalle notizie agiografiche sul santo non ci sono elementi forti che abbiano legato il personaggio all'arte della scherma o della lotta. Voler vedere, quindi, dei legami semantici o simbolici fra il culto di S. Rocco e le danze schermate mi sembra una forzatura, perché allo stato attuale delle ricerche e degli studi comparati non emergono dati che ne dimostrino la necessità del connubio. Vi sono culti identici in altre parti del sud d'Italia dove il ballo di combattimento è assente.

Nella festa a Gioiosa Jonica in Calabria troviamo alcuni elementi che possono far pensare ad un apparentamento fra il culto di S. Rocco e il mondo militaresco (presenza di numerosi tamburi che suonano in modo ossessivo ritmi di marce, la predominanza di maschi che danzano davanti al santo, la paraliturgia popolare declinata principalmente al maschile), ma non spiegherebbero sufficientemente la relazione tematica. L'insieme degli ingredienti della festa potrebbe far pensare piuttosto ad una forma quasi esorcistica nei confronti della via più frequente attraverso la quale si sono propagate le pestilenze: l'errabondare degli eserciti fra le mille guerre svoltesi in Europa in età



Bancarelle di fischiette e ceramiche pugliesi e contrattazione di vendita di bestiame alla fiera durante la festa di San Rocco a Torrepaduli  
[Foto Gala - A.D.E. © Ass. Cult. Taranta]

moderna. Non so se e quanto possa aver funzionato da referente simbolico e da innesco di immaginario collettivo l'iconografia solita del santo: le ferite segnalate sul suo corpo, a ricordo delle piaghe infette della peste, potrebbero ricondurre ad una dimensione più generale comprendente ogni tipo di *vulnus*, anche quelli procurati da armi nelle battaglie e in ogni sorta di combattimento. Ma anche questo percorso è tutto da perlustrare sul piano storico ed etnografico.

In merito alla festa salentina credo piuttosto che sia più proficuo indagare sul piano della funzionalità socio-economica e dei sistemi di insediamento urbanistico e di relazioni sociali del territorio pugliese. In una visione economicistica del mondo agro-pastorale, la fiera di bestiame e di utensileria agraria e zootecnica è stata per secoli un punto di attrazione fondamentale per la vendita di propri prodotti o animali, per l'acquisto di attrezzi, animali o cibarie. In tale frangente il ruolo maschile era fondamentale per le competenze ergonomiche che di solito gli uomini avevano nella cultura agro-pastorale. Gli uomini allevatori badavano allo scambio o alla compra-vendita del bestiame, del foraggio e dei finimenti; gli uomini agricoltori cercavano nella fiera la possibilità di piazzare i propri prodotti, di acquistare sementi, arnesi e concimi. Poi c'erano i rifornimenti di derrate, stoviglie, vasellame, legname, ecc. Tale intreccio di bisogni e opportunità richiamava molti uomini e si trasformava in un'occasione di grande rilevanza sociale e aggregativa, alle necessità economiche si abbinavano altre dimensioni quali quella religiosa, culturale e sociale. Le bevute e le mangiate con gli amici, i giochi (morra, carte, dadi, battichiodo, ecc.), le scommesse e le sfide formano quell'ambiente giusto per accogliere una danza tipica del mondo maschile, una danza ad alto carattere competitivo e gagliardo. Più che un legame con il santo, la *pizzica scherma* pare avere un'affinità elettiva con gli elementi costitutivi della festa, col complesso mosaico strutturale creato attorno al culto di San Rocco a Torrepaduli e poggia sull'*humus* culturale dalle profonde radici com'è quello della caratterizzazione sociale del ruolo maschile.

La preziosità dunque della festa in questione non sta solo nella sopravvivenza del rituale coreutico, ma nella concatenazione, che ancora resiste ai mutamenti dei modelli culturali ed economici, tra fatti religiosi, fieristici ed artigianali. In modo particolare vanno rimarcate la sinergia e una qualche interdipendenza tra la *pizzica schermata* e la fiera zootecnica, entrambe dense di codici e rituali propri.

#### IV. 4. La *pizzica scherma* o *scherma* nel Brindisino e nel Tarantino

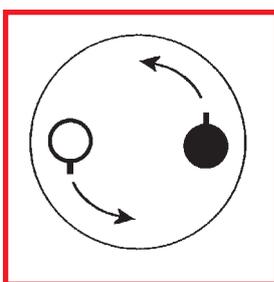
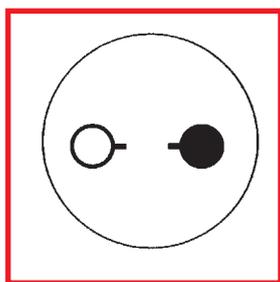
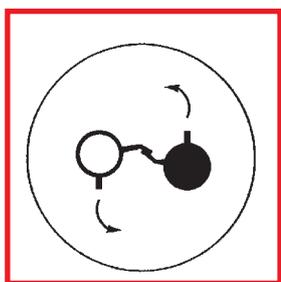
Il ballo di combattimento in coppia maschile, con le dita della mano che simboleggiano il coltello e l'altro braccio atto alla parata

è diffuso anche nei centri minori del Brindisino e del Tarantino, ma se ne conservano tracce anche nella stessa città di Taranto. Tradizione dunque ancora vivente ma non regolarmente esposta, perché considerato linguaggio di categorie sociali di cultura chiusa e "gergale". Si associano nella pratica di quest'arte gente della malavita a esponenti di particolari professioni che necessitavano di conoscere, in casi di bisogno, tecniche di autodifesa personale. Nel Brindisino l'esecuzione è guidata dalla musica, nel momento dell'affondo l'organetto e il tamburello rimarkano la *botta*, attimo nel quale gli schermitori o battitori devono cercare di entrarsi nella guardia l'un dell'altro. Nel Tarantino le movenze corporee sono molto rapide e dinamiche, con continui cambi di posizione per spiazzare l'avversario. Tali repertori sono in corso di ricerca e di studio.

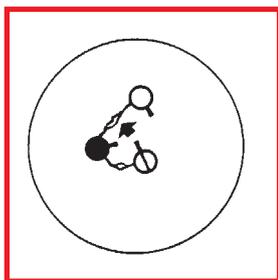
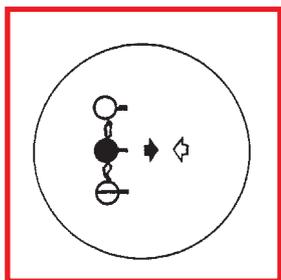


Costumi delle Puglie

Cartolina raffigurante i costumi pugliesi, 1950 circa



Alcuni degli impianti coreografici della *pizzica pizzica* salentina



Alcuni degli impianti coreografici della *polka rossa* del Brindisino (es. B)

NOTE

<sup>1</sup> La ricerca, come spesso succede, è iniziata per caso e sembrava essere episodica, quando nel 1973 con gli amici del C.U.C. (Circolo Universitario Canosino) organizzammo in collaborazione con la Pro Loco di Canosa un recital di filastrocche e proverbi locali che vedeva impegnati anziani e giovani insieme, per recuperare divertendosi pezzi di patrimonio dialettale. Nel dicembre 1976 iniziava la ricerca individuale sui canti popolari canosini. Il cui orizzonte presto fu allargato ad un'area più ampia, perché emerse durante gli incontri con vecchi zappatori, mietitori e trainieri un aspetto molto particolare che mi entusiasmò: molti canti recuperati erano cantati in un dialetto generico, un misto di "meridionale napoletanizzante" e tradivano un'origine non pugliese. Fu così che la presenza di canti lucani e campani tra nord-barese e Capitanata svelava uno scambio duraturo di rapporti lavorativi fra la "marina" (cioè la piana pugliese) e la "montagna" (cioè le zone di alta collina o montagna dell'area lucana del Vulture e della Baronia irpina): uomini che si incontrano e convivono temporaneamente ma a cadenze fisse, e fra loro si scambiano saperi ed esperienze, canti e modi di dire, tecniche di lavoro e narrazioni.

<sup>2</sup> La metodologia di ricerca sul campo ha privilegiato l'intervento empirico e il contatto diretto col mondo rurale, supportato solo in seconda istanza da altrui saggi teorici.

<sup>3</sup> Abitazione a pian terreno nei grandi fondi spesso con volta a botte o a *lamia*. Corrispondono ai *vasci* napoletani.

<sup>4</sup> Sorta di rimessa o *garage* per depositare i carri.

<sup>5</sup> La *cantina* meridionale, come quella spagnola, è l'osteria e la mescita del vino insieme

<sup>6</sup> Cfr. AA. VV. *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento* (a cura di V. Santoro e S. Torsello), Lecce, Ed Aramirè, 2002. AA. VV. *Ragnatele* (a cura di Lamanna Antonello), Roma, Adkronos Libri, 2002. Fumarola Pietro e Imbriani Eugenio, *Danze di corteggiamento e di sfida nel mondo globalizzato* (a cura di), Besa, Nardò (LE), 2006.

<sup>7</sup> Cfr. Gala Giuseppe Michele, *La pizzica ce l'ho nel sangue. Riflessioni a margine sul ballo tradizionale e sulla nuova "pizzicomania" del Salento*, in *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento* (a cura di V. Santoro e S. Torsello), Lecce, Ed Aramirè, 2002, pp.109-153.

<sup>8</sup> Lo spoglio della letteratura greca e latina con l'ottica etnografica è ancora in fase arretrata, sul piano etnocoreologico poi le lacune sono immense, si conosce davvero poco e potrebbero emergere sorprese cognitive se si riuscirà a compiere un'analisi comparata tra fonti scritte, fonti iconografiche e archeologica.

<sup>9</sup> Napoli Mario, *Pittura antica in Italia*, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1961, pag. 7.

<sup>10</sup> Guglielmo De Marra, *Sertum papale de venenis*, 1362 ca., Ms. Lat. Barberini 306, Bibl. Vaticana, trascrizione seicentesca di Andronico Spinelli di Padova, Versione e traduzione riportate da Gabriele Mina in *Il morso della differenza*. Nardò, Besa, 2000, pp. 78 e 82.

<sup>11</sup> Guglielmo De Marra, *Sertum papale de venenis*, Ms. Lat. Barberini 306. Traduzione riportata da E. De Martino, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pag. 231.

<sup>12</sup> Epifanio Ferdinando, *Centum historiae seu observationes, et casus medici omnesfere medicinae partes*, Venetiis MDCXXI, fol. 259, rist. anast. Bologna, Forni, 2001. Traduzione tratta da: AA.VV., *Epifanio Ferdinando. Medico, storico, filosofo*, Mesagne 1999, p. 98.

<sup>13</sup> AA.VV., *Epifanio Ferdinando. Medico, storico, filosofo*, Mesagne 1999, p. 101.

<sup>14</sup> Il modenese A. M. Manzoli, vescovo di Gravina, cos' spiega a Ulisse Aldovrandi in una lettera risalente al 1590:

«Vi è poi il solfrizzo, questo è un animale picciolo di color rosso e nero, sta continuamente nelle muraglie antiche e nelle vigne ancora e morde ancor lui per li grandi caldi l'uomo e questo animale ha diverso veneno perché uno che sia morduto da questo, bisogna ballare conti-

nuamente quindici giorni, una volta al giorno, e è più pericoloso il veneno di questo che della tarantola. Pure con questo medesimo ballare si cura tal veneno [...] e fa gli medesimi effetti nell'uomo come quello della tarantola, solo vi è il ballare di più. Non così facilmente s'è morduto da questo animale, perché non cammina per terra troppo, ma sta sempre affisso alle muraglie e così non si ritrovano tanti morditi da questo animale come dalle tarantole. Ma più ci incappano le povere lavandaie le quali spandono il più delle volte gli suoi panni al sole sopra quelle muraglie, e cos' sono mordute», in Bruno Vincenzo, *Dialogo delle tarantole*, 1602, rieditato a cura di Imbriani Eugenio, Nardò, Besa, 2005, p. 41.

<sup>15</sup> Bruno Vincenzo, *op. cit.*

<sup>16</sup> Vallerius, Harald, *Exercitium Philopicum de Tarantula, Upsaliae*, 1702, in *La tarantola iperborea* (a cura di Gino L. Di Mitri), Nardò, Besa, s. d., pp. 39, 71-73.

<sup>17</sup> De Simone Luigi Giuseppe, *La vita in terra d'Otranto* (a cura di E. Imbriani), Lecce, Edizioni del Grifo, 1997, pp. 60-67.

<sup>18</sup> I tre brani sono ripresi rispettivamente da: Ceva Grimaldi Giuseppe, *Itinerario da Napoli a Lecce e in Terra d'Otranto nell'anno 1818*, Napoli 1821; ristampa: Giuseppe, *Itinerario da Napoli a Lecce* (a cura di Panareo Enzo), Lecce, Capone, 1981, pp. 113-114; De Simone Luigi Giuseppe, *La vita in terra d'Otranto* in "La Rivista europea", VII, 1876, n. 3, pp. 343-345; Ross Janet, *La Puglia nell'Ottocento (La terra di Manfredi)*, Lecce, Capone, 1997, pp. 99-100.

<sup>19</sup> Informazioni fornite da Antonio Piccinino e raccolte a Carpino (FG) nel 1999.

<sup>20</sup> La Sorsa Saverio, *Usi, costumi e feste*, pag. 125, riportato da Tarantino Luigi, *La notte dei tamburi e dei coltelli. La danza-scherma nel Salento*, Besa, Nardò, 2001, pp. 46-47.

<sup>21</sup> I tre lavori sinora che meglio mettono a fuoco la *pizzica scherma* del Salento meridionale - pur muovendosi da ottiche diverse - e che comunque si pongono la questione di analizzare il fenomeno, sono quelli di Di LECCE Giorgio, *La danza scherma salentina*, in "Lares", anno LVIII, 1992, fasc. 1 gen.-mar., pp. 33-42, di TARANTINO Luigi, e MONACO Davide, *La scherma salentina ... a memoria d'uomo. Dalla pizzicata alla danza-scherma*, Edizioni Aramirè, Lecce 2006. Su una tangente diversa si attesta il breve saggio della MELCHIONI Elide, *Zingari, san Rocco, Pizzica-scherma. Per una storia socio-culturale dei rom nel mezzogiorno*, Presicce, Ed. Novaracne, 1999. Tutti e quattro si affidano essenzialmente al metodo dell'intervista, riportando quasi con senso feticistico il parlato degli informatori e non preoccupandosi di tessere prove incrociate con testimonianze differenziate. L'unico a corredare le interviste con ricerche d'archivio e ragionamenti analitici è Tarantino, il quale però non sottolinea abbastanza le tante contraddizioni presenti nei racconti e nei pareri degli intervistati. Vi è nelle sue pagine uno sbilanciamento tra il fenomeno salentino, ben indagato sul piano archivistico ed etnografico, e quello calabrese, che sembra non essere stato osservato direttamente, ma è citato di riporto da un testo che in realtà parla più di comune *tarantella* reggina che di *schermata*: CASTAGNA Ettore (a cura di), *Danza tradizionale in Calabria*, Catanzaro, Coop. R. L. Satriani, 1988.). Lavoro più approfondito, sempre mediante il metodo ermeneutico dell'estrazione del sapere dai diretti portatori, è il testo di Monaco, con una buona documentazione fotografica anche di carattere coreodidattico. L'autore, praticante anch'oggi e depositario di esperienze familiari di *scherma*, si è ben calato nel mondo duellativo ed ha accolto numerose confidenze consapevoli da parte del ghotha della *scherma* sud-salentina.

<sup>22</sup> Rossi Annabella, *Le feste dei poveri*, Bari, Laterza, 1971, pp. 98-99.

<sup>23</sup> Non stava bene che le donne si attardassero con gli uomini, i quali sempre più disinibiti dall'uso di alcool o dal clima euforico, prendevano facilmente confidenza e allungavano morbosamente le mani dove non dovevano secondo l'etica del luogo.

<sup>24</sup> È curioso notare che a valorizzare la pratica della *pizzica scherma*

*mata* abbia contribuito la presenza di due appassionate come la leccese Cristina Ria e la locale Ada Metafune, le quali amavano inserirsi nella scherma e venivano - dopo la sorpresa iniziale - bonariamente tollerate nella cerchia degli schermatori, pur non mettendo a proprio agio questi ultimi perché obbligati a moderare le loro aggressioni coreutiche per ragioni di cavalleria e galanteria. Questo particolare aspetto avvalorato ulteriormente come l'invadenza femminile in uno spazio sociale di pertinenza maschile, abbia portato gli uomini a riassumere le loro responsabilità sociali e rituali.

#### ALCUNI RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Per una bibliografia adeguata sul tarantismo, vd. MINA Gabriele, TORSELLO Sergio, *La tela infinita*. Bibliografia degli studi sul tarantismo mediterraneo. 1945-2004, Nardò, Besa, 2004.

AA. VV., *La danza tradizionale in Italia*, Mostra documentaria, Roma, Coop. Biblionova, 1981.

AA. VV. (a cura di Cavina Marco), *Duelli, faide e rappacificazioni: elaborazioni concettuali, esperienze storiche*. [Atti del Seminario di studi storici e giuridici, Modena, 14 gennaio 2000], Milano, A. Giuffrè, 2001.

ALFORD Violen, *Sword Dance and Drama*. London, Merlin Press, 1962.

ANDREIS Chiara, *Abbadie in Val Maira. Festa e comunità*. Cuneo, Ed. Valados Usitanos, 1981.

ANONIMO, *Manuale del baratero ovvero l'arte di maneggiare la navaja, il coltello e le forbici dei gitani*. Bologna, Planetario, 1996.

ARCANGELO Giuseppe, *Vita di San Rocco*, Napoli, F.lli Rusconi,



1837.

ARTIERI Giovanni, *Roghi e duelli: eretici, martiri, provocatori*, Milano A. Mondadori, 1993.

BARONTI Giancarlo, *Coltelli d'Italia: rituali di violenza e traduzioni produttive nel mondo popolare: storia e catalogazione*, Padova, F. Muzzio, 1986.

BERGER Silvio (1968), *Danze e tradizioni popolari della Valle del Chisone*, "Rivista di Etnografia", XXII, 1997.

BONATO Laura, Il bal da sabre di Fenestrelle, in GRIMALDI Piercarlo (a cura di), *Le spade della vita e della morte. Danze armate in Piemonte*, Torino, Omega Edizioni, 2001, pp. 209-227.

BORGHI Gian Paolo, Fioroni Romolo, Vezzani Giorgio, *La moresca e il maggio drammatico: appunti e documenti*, in Lorenzetti, (1991), pp. 111-118.

BORRA Agostino, GRIMALDI Piercarlo, *La Danza delle spade in Piemonte, in Culture e tradizioni in Val di Susa e nell'arco alpino occidentale*, "Segusium", XXXIV, 35

BRAGAGLIA Anton Giulio, *Danze popolari italiane*, Roma, ENAL, 1950.

BRAVO Gian Luigi (a cura di), *Spade e fiori, una festa della primavera*, "Quaderno degli alberi", 4, Torino, 1979.

BRAVO Gian Luigi, *Spadonari e festa a Giaglione*, in Bravo G.L. (a cura di), *Festa e lavoro nella montagna torinese e a Torino*, Cuneo, L'Arciere, 1981.

CARAZZONE Giuseppe (a cura di), *Il "Bal do sabre"*, Savigliano, L'Artistica, 1994.

CARÉNINI André (a cura di), *Le Bacchu Ber et les dances d'épées dans les Alpes occidentales*, Aix en Provence, Edisud, 1996.

CASTAGNA Ettore (a cura di), *Danza tradizionale in Calabria*, Catanzaro, Coop. R. L. Satriani, 1988.

CASTELLI Franco, *La danza contro il tiranno. Leggenda, storia e memoria della "Lachera" di Rocca Grimalda*, Ovada, IPS, 1995.

CASTELLI Franco, *Le danze armate in Italia*, in GRIMALDI Piercarlo (a cura di), *Le spade della vita e della morte. Danze armate in Piemonte*, Torino, Omega Edizioni, 2001, pp. 123-143.

CECCARELLI Paola, *La pirrica nell'antichità greco romana*, Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998.

CHAVES Luis, *Danças, bailados e mimicas guerreiras*, in "Ethnos", 1942, n. 2, Lisbona 1942.

CHERUBINI Giovanni, *Il lavoro, la taverna, la strada*, Napoli, Liguori, 1997.

CHIRIATTI Luigi, *Morso d'amore*, Lecce, Capone, 1995.

CINQUE Luigi, *Kunsertu. La musica popolare in Italia*, Milano, Longanesi, 1977.

COELLI Angelo, *Il duello attraverso i secoli*. Milano, Libreria Editoriale Nazionale, 1904.

CONTUZZI Francesco Paolo, *La vita di Rocco da Mompelieri*, Montescaglioso (MT), Incontri, 1992.

D'ADDOSIO Carlo, *Il duello dei camorristi*, Napoli, L. Pierro, 1893.

D'ANCONA Alessandro, *Origini del teatro italiano*, voll. 2, II ediz. ampliata, Torino 1891

D'ARONCO Gianfranco, *Storia della danza popolare e d'arte*, Firenze, Olschki, 1962.

DE MARTINO Ernesto, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

DE MARTINO Ernesto, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1966.

DE SIMONE Eduardo, *Il duello e la scherma*, Modena, Tip. Lit. Folghieri e Pellequi, 1903.

DE SIMONE Roberto, *La Tarantella napoletana nelle due anime del Guarracino*, Edizioni Benincasa, Napoli 1992.

DE VAUX DE FOLETIER François, *Mille anni di storia degli zingari*, Milano, Jaca Book, 1997.

DI LECCE Giorgio, *La danza scherma salentina*, in "Lares", anno LVIII, 1992, fasc. 1 gen.-mar., pp. 33-42.

DI LECCE Giorgio, *Il Rito della Taranta oggi*, in FERRARI Davide e DE NEGRIS, *Musica, Rito e aspetti terapeutici nella cultura Mediterranea*, Genova, Ed. Erga, 1997, pp.72-118.

DI LECCE Giorgio, *Il tamburo delle tretarante*, in *Ragnatele* (a cura di Lamanna A.), Roma, Adnkronos Libri, 2002, pp. 126-143.

DI GIOVANNI Gaetano, *Usi credenze e pregiudizi del Canavese*, Palermo, Clausen, 1889, ERSPAMER Francesco, *La biblioteca di Don Ferrante: duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982.

DORO Augusto, *La "danza delle spade" nelle Alpi Cozie*, "Epoche", 1, 1963; "Segusium", 20, 1984.

ETTORRE Giuseppe, *Questioni d'onore*, Milano, Hoepli, 1928.

FONZI Bruno, *Il duello sotto il fascismo*, Torino, Einaudi, 1961.

FUMAROLA Pietro, IMBRIANI Eugenio, *Danze di corteggiamento e di sfida nel mondo globalizzato* (a cura di), Besa, Nardò (LE), 2006

GALA Giuseppe Michele, *Il canto allusivo o testo segnaletico. 'Ndrezzata, capitolo del saggio "Io non so se ballo bene". Canzoni a ballo e balli cantati nella tradizione popolare italiana*, in "Choreola", n. 11, anno IV, 1994, fasc. 1, primavera-estate, pp. 296-312, Firenze, Ediz. Taranta, 1996. *Spade, bastoni, mani e coltelli. Breve saggio sui balli armati nella tradizione popolare italiana*, in "Choreola", n. 14, anno V, 1995, pp. 56-80, Firenze, Edizioni Taranta, 2004. *La tarantella del Gargano*, (libretto allegato all'omonimo CD), Firenze, Ed. Taranta, 1999; *Pizzica Taranta*, (libretto allegato all'omonimo CD), Firenze, Ed. Taranta, 2003; *La pizzica ce l'ho nel sangue. Riflessioni a margine sul ballo tradizionale e sulla nuova "pizzicomania" del Salento*, in *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento* (a cura di V. Santoro e S. Torsello), Lecce, Ed Aramirè, 2002, pp.109-153. *Mitificazioni coreo-musicali e nuovi linguaggi corporei in Ragnatele* (a cura di Lamanna Antonello), Roma, Adnkronos Libri, 2002, pp. 40-52. *Il dissidio nel corteggiamento e il sodalizio nella sfida: per una rilettura antropologica del complesso sistema dell'etnocoreutica italiana*, in *Danze di corteggiamento e di sfida nel mondo globalizzato* (a cura di Fumarola Pietro e Imbriani Eugenio), Besa, Nardò (LE), 2006, pp. 63-110.

GALANTI Bianca Maria, *Danze della spada in Italia*, Roma, Ed. Italiane, 1942.

GALANTI Bianca Maria, *Ancora sulla moresca*, "Lares", XXV, 1949.

GELLI Jacopo, *Manuale del duellante*, Milano, Hoepli, 1869.

GELLI Jacopo, *Il duello nella storia della giurisprudenza e nella pratica italiana*, Firenze, Loescher e Seeber, 1886.

GIGLI Giuseppe, *Superstizioni, pregiudizi e tradizioni in Terra d'Otranto*, Bologna, Forni, 1970.

GRAMSCI Antonio, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 1965.

GRIMALDI Piercarlo, *Spadonari e associazioni giovanili. Il caso di Venaus*, in Bravo G.L. (1981), *Festa e lavoro nella montagna torinese e a Torino*, cit., 1981.

GRIMALDI Piercarlo (a cura di), *Le spade della vita e della mor-*



**B**reve profilo storico. Strumento musicale italiano della famiglia dei liuti, con la sua forma ad otto allungato, la chitarra battente ha conosciuto una larga diffusione a livello colto e semicolto in tutta la Penisola, tra il XVI e il XVIII secolo. Dalla fine del Settecento rimane in uso solo a livello "popolare". Lo stato attuale delle ricerche delimita la sua esistenza esclusivamente nel Gargano (con qualche residuale testimonianza in provincia di Brindisi<sup>2</sup>), nella parte meridionale della provincia di Salerno e Calabria.

La sua presenza in Puglia, ci viene testimoniata, fin dagli inizi dell'Ottocento, da un documento del 5 febbraio 1834 dello Stato Civile di Cerignola: è l'atto di matrimonio di Domenico Borraccino, *chitarraro*, figlio di Luigi, *chitarraro*, provenienti da Barletta<sup>3</sup> (Tav. 1). Altri atti, di nascita, di matrimonio e di morte della famiglia Borraccino, ci danno un quadro alquanto esauriente della costruzione delle chitarre battenti a Cerignola, almeno fino agli inizi degli anni Settanta del secolo scorso.

Ulteriore importante attestazione documentaria è contenuta nel *Lavoro statistico*, conservato presso l'Archivio di Stato di Foggia, datato 24 gennaio 1861, che riporta, tra le varie attività, anche quella di costruttore di *chitarre così dette battenti*:

«Numero d'ordine - 43: Fabbricanti di chitarre così dette battenti. Numero delle braccia che si occupano: 2. Provenienza delle materie prime: dalla provincia\*».

La chitarra battente, dalla fine dell'Ottocento, viene citata spesso in alcuni scritti di viaggiatori e studiosi di tradizioni popolari.

Interessante è il libro *The land of*

*Manfred*<sup>4</sup> della viaggiatrice inglese Janet Ross, con le sue descrizioni etnomusicali ed etnocoreutiche. In esso, infatti, tanti sono i riferimenti, alle varie forme di tarantella e agli strumenti musicali della tradizione popolare. È da questo libro che veniamo a conoscenza della diffusione su tutto il territorio pugliese della chitarra battente, che, in seguito, si localizzerà quasi esclusivamente sul Gargano, a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso. A Leucaspide, masseria vicina a Taranto, la viaggiatrice, viene invitata ad assistere al ballo «Pizzica-pizzica», e tra gli strumenti dell'«orchestra» vi è la chitarra battente<sup>5</sup>, che a suo dire produce un suono così aspro e chiassoso da far «ballare un bufalo»:

«La nostra orchestra si componeva di una chitarra, di un violino, e di una chitarra *battente* che ha cinque corde di metallo e che produce un suono così aspro e chiassoso, da far «ballare un bufalo», come essi dicono; di più un tamburello e la *cupa-cupa*'».

## La chitarra battente in Puglia<sup>1</sup>

di Salvatore Villani

*Sun'a chitarrè tu sun'a battentè  
co' sunatorè ti da i bottè giustè  
dallu granè ci fajè 'na bona pastè  
'm pettè tu li purtè dujè pisi iustè  
c'affaccia la bella mijè mè da gustè  
'n'avèta cosè cè manchè inta castè  
se cè mènèssè ièssè fossè mè giustè*

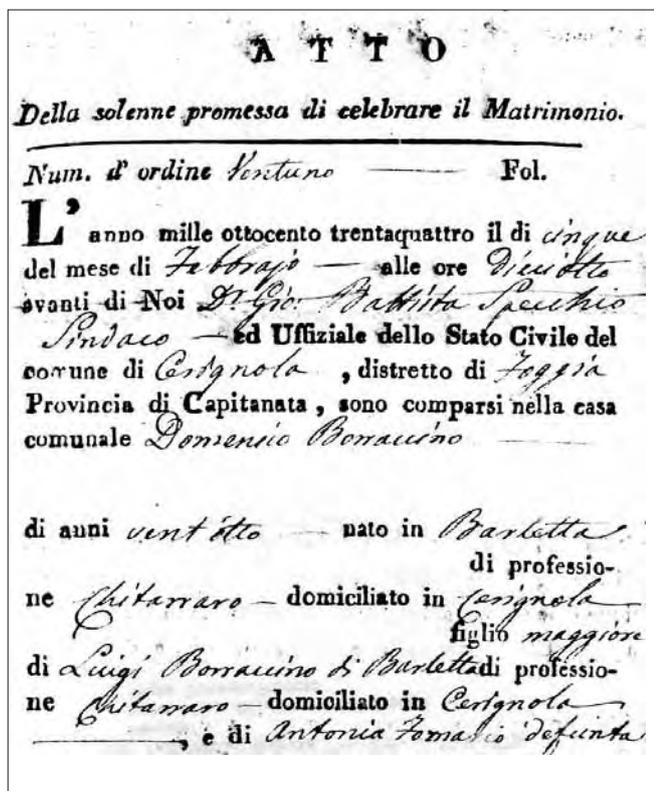


Tavola 1

Janet Ross cita anche l'uso della battente nel rito del tarantismo, e nel ballo della «tarantella» al Santuario della Madonna dell'Incoronata, presso Foggia:

«Lasciando la chiesa fummo attratti dal suono di un organetto e di un tamburello, frammisto alle stridenti note di una chitarra «battente». Era un gruppo di montanari che ballava la «pizzica-pizzica» e la tarantella, col più grande entusiasmo».

Altro scrittore e viaggiatore Antonio Beltramelli, nel libro *Il Gargano*<sup>6</sup>, viene attratto dal peculiare colore timbrico dello strumento in una località vicina a Monte Sant'Angelo, che genera a suo dire "il mal di capo":

«Su la terrazza della cascina in Val delle Rose (...) Alcuni contadini chiamati dal mio ospite sono giunti per farci assistere ad un ballo tipico del paese: il "pizzica pizzica". In una panca, messa in disparte appositamente, prende posto l'orchestra. Sono tre individui, tre istrumenti: una chitarra *battente* (1: la *chitarra battente* è una chitarra con cinque corde di metallo. Si suona ad accordi, se così può dirsi, e dà il mal di capo.), che il Signore conservi sempre lagggiù per gioia di chi l'intende; un tamburello e la *cupa-cupa*'».

Inoltre, pubblica un'interessante foto di una *Tarantella a Peschici*<sup>7</sup>, scattata da Michele Vocino. Nella foto compaiono un suonatore di chitarra battente, e due ballerini (Tav. 2).



Tavola 2: tarantella a Peschici (particolare). [Foto di Vocino].

Nello *Sperone d'Italia*, che appare nel 1914<sup>12</sup>, Michele Vocino, l'autore della foto effettuata a Peschici, ci dice che fino alla fine dell'Ottocento sul Gargano, a suon di tamburello e chitarra battente, s'usava ballare dopo essere stati morsi dalla tarantola, sotto la direzione del cosiddetto *capo-attarantato*:

«Sotto la direzione del così detto *capo-attarantato* s'addobbava una camera in nero, o in verde, o in rosso, secondo le preferenze del morsicato, e questi si faceva ballare tra due specchi, con due ragazze, a suon di tamburello e di chitarra battente, alla presenza di parenti e d'invitati, ai quali si venivano intanto servendo ciambelle e vino schietto<sup>13</sup>».

Anche Giovanni Tancredi, in un suo volume *Folclore garganico* del 1938<sup>14</sup>, riporta l'uso della battente in vari contesti. Nel giorno di Pasqua, in cui si riprendeva a portare la serenata:

«Quarant'anni addietro, *quann scapulevene li ccampene li cacciuone e li cacciuncidd* con chitarra francese, battente e mandolino cantavano *alla zite li strusce e l'arietti*<sup>15</sup>».

Durante la notte di Natale con la chitarra francese ed altri strumenti per accompagnare il ballo:

«Durante la Notte di Natale una moltitudine di gente si riversa nelle strade, ove è un continuo via vai: numerose riunioni si formano nei caffè; i fanciulli suonano la *puta puta*, i giovanetti l'organetto, gli uomini la chitarra battente e la francese; i pecorai la *ciaramedd* e la *fresckett*; molti cantano, altri ballano, tutti gridano, ridono, gesticolano<sup>16</sup>».

Nel rito del tarantismo, e parla di un caso di cui egli è stato testimone oculare nel 1894:

«Il 15 agosto 1894 Pietro Ciuffreda fu Domenico alias *la Tarantola*, trentenne, trovavasi a Campolato ove fu morsicato da una tarantola dietro l'orecchio destro. Egli ballò continuamente cinque giorni e quattro notti al suono del violino di D. Luigi Cola, e del-

la chitarra battente di Domenico Frattaruolo alias *Trippetuste*<sup>10</sup>».

Ci dice, inoltre, che verso la fine dell'Ottocento è l'unico strumento ad essere utilizzato per accompagnare le serenate d'amore:

«Cinquant'anni or sono si portava la serenata con la sola *chitarra battente* e mentre il cantarino dai capaci polmoni e dalla voce stentorea cantava gli strambotti *li strusce o l'arietta*, oppure *lu salùte*, gli altri l'accompagnavano, cantando in tal modo na prime e seconde. Fino a una ventina di anni fa, invece, le canzoni si sposavano ai suoni indefinibili del mandolino ed a quelli della chitarra *battente* e della *francese*<sup>18</sup>».

A partire dal 1954 vengono rilevate le prime registrazioni con chitarra battente, esclusivamente sul Gargano, confluite nella raccolta 24b a cura di Diego Carpitella e Alan Lomax. Nel 1958, la raccolta 43 a cura di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino. Nel 1966, la raccolta 104, a cura di P. Remigio de Cristofaro. Sempre nel 1966, la raccolta effettuata da Diego Carpitella e Roberto Leydi a Carpino viene quasi interamente pubblicata nel CD *I cantatori e sunatori di Carpino*, da me curato per la Cattedra di Etnomusicologia dell'Università degli Studi di Bologna<sup>19</sup>. È importante rilevare come in quest'occasione viene registrato il sonetto *Accomè j'èja fa' p'amà 'sta donnè*, con l'accompagnamento della tarantella *alla mundanarè*<sup>20</sup> (Tav. 3). Questa tarantella è stata impropriamente denominata dai gruppi di riproposta: *Tarantella del Gargano*. Negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, molti ricercatori si sono cimentati nella raccolta di documenti di tradizione orale con chi-

Tavola 3

tarra battente. Ricordo tra i più importanti: Salvatore Villani, Giuseppe Michele Gala, Ettore De Carolis, Francesco Nasuti, Gabriele Leggeri, Giovanni Canistro, Michele Rinaldi, Gianni Amati.

Solo a partire dal 1982, ad opera del Centro Studi di Tradizioni Popolari del Gargano e della Capitanata, che nel frattempo collabora con la cattedra di Etnomusicologia dell'Università degli Studi di Bologna, iniziano le prime ricognizioni etnomusicali eseguite con sistematicità e rigore scientifico. La ricerca sulla chitarra battente nel Gargano, viene pubblicata dal Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'ateneo bolognese nel 1989<sup>21</sup>, e nel 1997, in Francia, esce un CD monografico dal titolo *Guitares 'battente' du Gargano*<sup>22</sup>. Tra il 1997 e il 2007 vengono realizzati una quindicina di CD, contenenti musiche originali registrate sul campo con chitarra battente del Gargano. Tra i più importanti: *La tarantella nel Gargano* (2000), curato da Giuseppe Michele Gala, per le edizioni Ethnica di Firenze; *La serenata a San Giovanni Rotondo* (1997), *Canti e Musiche di Ischitella* (2000) e *Canti e suoni di Cagnano Varano* (2001), curati da Salvatore Villani, per le edizioni Nota di Udine.

### Lo strumento

La chitarra battente presente in Puglia è un cordofono della famiglia dei liuti composto essenzialmente di una cassa di risonanza, di un manico tastato e di cinque ordini di corde. Ha la forma di un otto allungato, similmente alle chitarre antiche. Non esiste un unico tipo di chitarra battente garganica e pugliese dall'aspetto formale e dalle dimensioni immutabili. Caratteristica comune di tutte le chitarre battenti è l'uso di cinque ordini di corde, che possono essere semplici, doppi o tripli. Le corde sono tutte di metallo: acciaio armonico dello stesso calibro, o una corda rivestita, denominata dagli strumentisti *cordone* o *basso di francese*. Lo studio organologico effettuato sugli strumenti, che sono stati conservati e che ho potuto osservare, ha particolarmente messo in evidenza la necessità di effettuare un primo tentativo di classificazione sommaria, individuando almeno tre "tipi", più una categoria a sé stante, che raggruppa al suo interno strumenti tra loro eterogenei. Questi tre tipi sono stati isolati in quanto rappresentativi di chitarre che sono servite da modello agli attuali costruttori: i primi due riuniscono chitarre "storiche", legate alle tradizioni locali e a larga diffusione, mentre il terzo coincide con un unico strumento più recente:

**1° tipo**, (detto anche *chitarrino*) strumenti realizzati dalla famiglia Borraccino di Cerignola e loro imitazioni. Questi strumenti hanno le seguenti caratteristiche: 1) il *fondo* è piatto; 2) le *fasce* non sono molto alte; 3) il *piano armonico*, piegato ad angolo convesso in prossimità del *ponticello* mobile, ha *uno o tre fori di risonanza* circolari, uno più grande verso il centro della cassa e due laterali più piccoli verso il manico; 4) il *manico*, su cui è ricavata la tastiera, si ferma in prossimità della cassa; 5) la *paletta* porta dieci o dodici fori di alloggiamento per le corde; 6) le *corde* sono attaccate alla fascia inferiore (Tav. 4).

**2° tipo**, strumenti di Francesco Paolo Cozzola di Carpino e sue imitazioni. Si differenzia dal 1° tipo per le seguenti caratteristiche: 1) il *fondo*, costruito a doghe, è bombato; 2) le *fasce* sono ovviamente più alte verso il centro della cassa; 3) il *piano armonico* porta un solo foro di risonanza circolare; 4) la *paletta* ha sei, dieci o tredici fori di alloggiamento per le corde (Tav. 5).

**3° tipo**<sup>23</sup>, di costruttore sconosciuto e sue imitazioni. Si

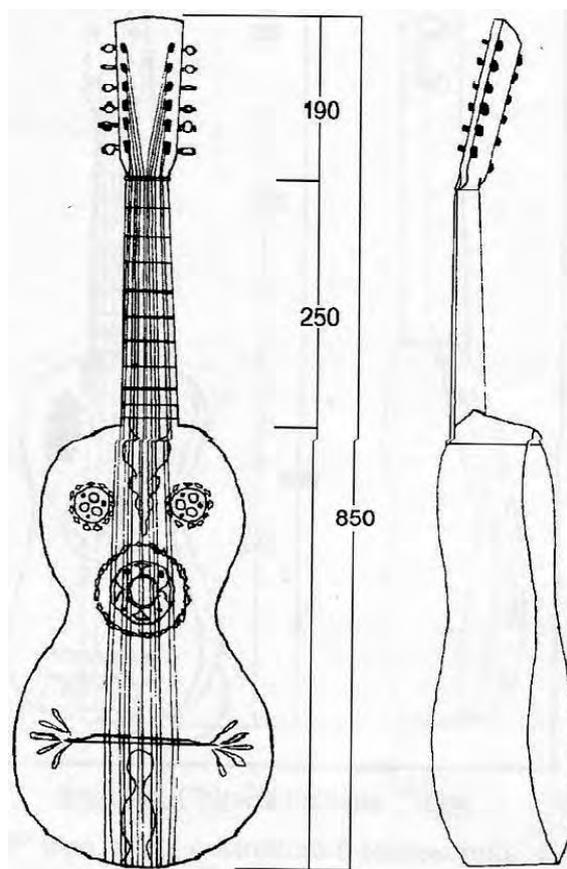


Tavola 4

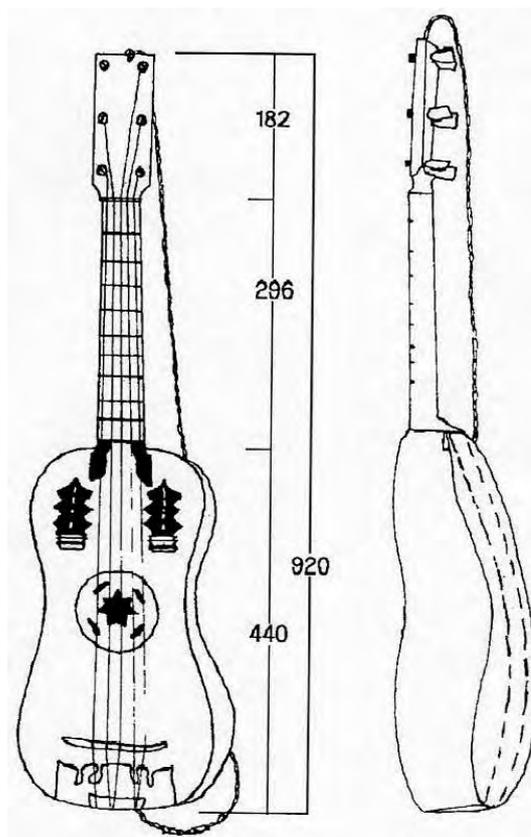


Tavola 5

differenza notevolmente dai primi due tipi: 1) il *fondo* è piatto come il 1° tipo; 2) il *piano armonico*, piatto con il *ponticello* fisso, ha due *fori di risonanza* a forma di "cuore" circa al centro della chitarra; 3) la *tastiera* montata sul manico continua sul piano armonico e si ferma nei pressi dei fori di risonanza; 4) la *paletta* porta dodici fori di alloggiamento per le corde.

L'accordatura, tenendo presente che l'altezza assoluta dei cori può variare (restando determinati gli intervalli tra di essi di 4a, 3a maggiore, 5a, 4a), a seconda del registro delle voci dei cantatori, o dell'intonazione degli strumenti che si accoppiano con la chitarra battente in particolari repertori (mandolino, chitarra francese, organetto e flauto di canna) con un tiraggio



intermedio delle corde, risulta la seguente:

Essa è dunque del tipo che si può definire rientrante o a 'corde incrociate', a causa della successione non progressiva dell'altezza dei diversi cori.

La tecnica esecutiva prevalentemente usata è quella battente, consistente nel produrre più note contemporaneamente, colpendo le corde con una o più dita della mano destra. In misura minore viene anche utilizzato il pizzicato, in cui i suoni vengono prodotti toccando i cori singolarmente con le dita della stessa mano.



Tavola 6: Rocco Cozzola costruttore di chitarre battenti. [Foto Villani].

Per quanto riguarda l'ambiente armonico, nel quale si svolge la maggior parte delle forme musicali del repertorio per chitarra battente, ci troviamo di fronte alla successione semplice dell'accordo di tonica e dell'accordo di dominante (di solito nella forma di settima di dominante).

I centri di costruzione più rinomati, in passato, erano Cerignola e Carpino in provincia di Foggia. A Cerignola operava, dagli inizi dell'Ottocento, una importante tradizione liutaria legata alla famiglia Borraccino, originaria di Barletta, con una lunga ed estesa discendenza. È assai probabile che l'attività liutaria della famiglia Borraccino cessi con la morte di Francesco, avvenuta nel 1973, l'ultimo a comparire con la qualifica di *chi-*

*tarraro*. Purtroppo la ricerca non ci fornisce informazioni utili per sapere quando la fabbricazione degli strumenti musicali a Cerignola venga meno. A Carpino, invece, esisteva ed esiste attualmente una tradizione liutaria legata alla famiglia Cozzola. Il principale costruttore del secolo scorso è stato Francesco Paolo Cozzola *Fascianèddè*, nato il 14 gennaio 1895 e morto il 7 dicembre 1970. Dei tre figli di Francesco Paolo Cozzola (Rocco, Orazio e Matteo), l'unico che continua a costruire chitarre battenti è Rocco, nato a Carpino il 10 ottobre 1930 (Tav. 6).

## Il repertorio

Il repertorio della chitarra battente è tradizionalmente legato alla danza ed all'accompagnamento del canto. Da un lato, infatti, insieme con altri strumenti come chitarra francese, tamburello (o tammorra), castagnette e talvolta mandolino, organetto, puta-pute (tamburo a frizione) e flauto di canna la chitarra battente partecipa all'esecuzione di tarantelle, o danze simili, rinforzando gli accordi di accompagnamento; dall'altro ha la funzione di sostenere la voce, con la eventuale partecipazione di altri strumenti, nei canti a strofette, più propriamente tradizionali, e nei canti popolareggianti, a carattere urbano-artigianale. Esistono, inoltre, brani strumentali per sola chitarra battente. La chitarra battente è in uso come strumento solista, in coppia con la voce, o come strumento d'insieme.

L'uso della chitarra battente nel passato era legato a molti avvenimenti di carattere rituale o calendariale. Tutte le ricorrenze festive e non solo erano delle buone occasioni per cantare e suonare insieme. Non esistevano dei repertori specifici per le diverse occasioni, i canti a strofette venivano eseguiti in differenti contesti sempre con lo stesso stile esecutivo e le stesse modalità di canto: nelle feste sulle melodie strumentali dei balli, soprattutto durante il carnevale; a Pasqua; durante i lavori campestri; come canti di questua, nel periodo natalizio; durante la serenata d'amore (su commissione), prima e dopo il canto a distesa, oppure come serenata di sdegno; il fidanzamento e il matrimonio; il battesimo, eccetera. Ovviamente i contenuti dei testi cambiavano in base alle circostanze.

I canti a strofette, in particolare, eseguiti principalmente durante le serenate, costituiscono una delle componenti di maggiore interesse dell'intero repertorio tradizionale. Riservate a sole voci maschili (durante la serenata), sono canti monodici con profilo melodico discendente. Rientrano nella categoria del canto cosiddetto "lirico". Organizzati in una serie di interventi vocali (dieci o dodici strofette, secondo la testimonianza degli informatori), erano e vengono eseguiti da uno o più cantatori, che si alternavano/alternano al canto secondo uno schema piuttosto libero.

Al giorno d'oggi il repertorio legato alla chitarra battente è defunzionalizzato. C'è stata negli ultimi venti anni una ripresa della pratica delle serenate, e dei balli tradizionali, ma ciò al di fuori del contesto comunicativo di un mondo oramai relegato alla memoria collettiva.

NOTE

<sup>1</sup> Questo saggio è tratto, in parte, dal mio libro: Salvatore Villani, *Sunè a battènde - La chitarra battente nel Gargano e nella fascia adriatica centro-meridionale*, Rignano Garganico, CSTPGC, 2007. Per ulteriori informazioni visita il sito: [www.folkloreargano.com](http://www.folkloreargano.com).

<sup>2</sup> È accertata la sua localizzazione a Carovigno (BR). Stanno conducendo ricerche sulla chitarra battente in questa zona lo scrivente e Gianni Amati.

<sup>3</sup> Stato Civile del Comune di Cerignola, *Registro atti di matrimonio*, Numero d'ordine 21, fol. 21.

<sup>4</sup> Archivio di Stato di Foggia, *Intendenza e governo di Capitanata*, Atti, b. 1653, fasc. 3.

<sup>5</sup> Ross, J., *The land of Manfred*, London, J. Murray, 1889. Utilizzerò, in questa pubblicazione, citazioni tratte dall'edizione italiana: *La Puglia nell'800 - La terra di Manfredi*, a cura di Maria Teresa Ciccarese Capone, Cavallino di Lecce, L. Capone, 1978.

<sup>6</sup> La chitarra battente indicata da Janet Ross presenta cinque corde di metallo e ciò concorda con l'incordatura degli strumenti pugliesi.

<sup>7</sup> Ivi, p. 140.

<sup>8</sup> Ivi, p. 255.

<sup>9</sup> Beltramelli, A., *Il Gargano*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1907.

<sup>10</sup> Ivi, p. 85.

<sup>11</sup> Ivi, p. 114. La fotografia riprodotta risulta essere il primo documento iconografico da fonte bibliografica.

<sup>12</sup> Vocino, *Lo Sperone d'Italia*.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 291.

<sup>14</sup> Tancredi, G., *Folclore Garganico*, Manfredonia, Armillotta e Marino, 1938.

<sup>15</sup> Ivi, p. 26.

<sup>16</sup> Ivi, p. 70.

<sup>17</sup> Ivi, p. 101.



Tavola 7: Andrea Sacco, Antonio Maccarone e altri cantatori di Carpino. [Foto Villani]

<sup>18</sup> Ivi, pp. 155-156.

<sup>19</sup> *Le tradizioni musicali nel Gargano, Vol. 2, I cantatori e suonatori di Carpino*, a cura di S. Villani, Udine, Nota, CD 2.45, 1997.

<sup>20</sup> Il brano è contenuto nel CD allegato, traccia 3.

<sup>21</sup> Salvatore Villani, *La chitarra battente nel Gargano*, Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di musica e spettacolo, Preprint n. 12, 1989.

<sup>22</sup> *Guitares 'battente' du Gargano*, a cura di S. Villani, Nanterre, al sur/media 7, AICD 173/M7 853, 1997.

<sup>23</sup> Questo strumento è quasi certamente d'importazione, attraverso il canale dell'emigrazione pugliese nelle Americhe. Esso, infatti, corrisponde esattamente alla viola chuleira o viola amarantina del Portogallo, alla viola delle isole Azzorre e delle isole di Capo Verde e assai diffusa fra gli emigrati portoghesi nelle Americhe.









*In queste pagine sono state messe  
come in un mosaico varie immagini di  
strumenti musicali, suonatori e costrut-  
tori ritrovati nelle varie aree della  
Puglia*

*Foto di: T. Biagi, G. Gala, T. Miniati,  
M. Morabito  
[A.D.E. © Ass. Cult. Taranta]*

# Cantare come memoria a Martano

di Luigi Chiriatti

«... eh, fiju, quandu vinnera l'americani, allora si, ca cantamme!»

Con questa frase mia madre mi ha sempre risposto ogni qualvolta le chiedevo di cantarmi o di raccontarmi della sua storia e di come cantavano certe volte a Martano.

Agosto 1954, Alan Lomax e Diego Carpitella arrivano a Lecce e da qui, attraversando Cavallino e Calimera arrivano a Martano sul loro camioncino verde con un grande registratore a valvole (ora conservato presso l'Archivio Lomax a New York) e danno vita a una formidabile campagna di registrazioni raccogliendo in tutto fra Martano, Calimera, Galatone e Gallipoli circa 170 canti.

E' da questa ricerca che comincia la storia delle registrazioni sonore dei canti di Martano.

Lomax e Carpitella chiedono alle guardie dove potevano trovare gruppi di donne o uomini che lavoravano e in quei posti cominciano a registrare e a fotografare. A Martano presso i locali in via Zaca di Nzinu Masciullu e poi nei locali del mulino dei Marati.

Lomax ci regala registrazioni in cui sono presenti tutti i generi e i temi del canto popolare salentino e grico: canti di questa, canti religiosi, ninne nanne, canti di lavoro e soprattutto canti alla stisa, stornelli. Incontra i "cazzatori" di pietre con le loro pesanti mazze sulla via per Caprarica e registra, per esempio, uno dei canti d'amore più belli del Salento:

«damme nu ricciu e dei li toi capelli/ son ricci e sn belli/ innanora mi fanno/ dame la manu de sutta lu cippune/ e tie de calandra e iue de calandrune/ damme la manu e stringimela forte/ e fina 'la morte e nu me bbandunare».

In pochi giorni incontra i cantori della Passione, le prefiche, i trainieri e ci lascia esempi bellissimi della polivocalità grica e salentina.



Costume della grecia salentina: vecchia contadina. [Foto G. Palumbo].  
Tratto da *Il costume popolare salentino*.

I canti contenuti nel Cd pubblicato nella collana Italian treasury sono esplicitativi del canto di Martano nelle sue più variegate espressioni.

Si tratta di registrazioni su nastro che ci danno melodia, ritmo e modi di cantare.

Già nell'Ottocento altri studiosi si erano interessati dei canti popolari di Martano fra questi va ricordato il Morosi; nel Novecento il monaco cistercense Mauro Cassoni, Paolo Stomeo, Salvatore Sicuro e sua moglie....

Dal 1954 in poi Martano diventa nella storia dell'etnomusicologia ed antropologia culturale uno snodo centrale per tutti gli etnomusicologi ed antropologi che attraversano il Salento.

Così nel 1959 Cecilia Mangini, regista pugliese, che da tempo viveva a Roma, si reca a Martano per una ricerca sui canti dei morti. Incontra un gruppo di donne con le quali realizza uno straordinario documentario (forse sarebbe più corretto chiamarlo film): "Stendali". L'atmosfera del filmato ci riporta pari pari nei cori dell'antica Grecia di Euripide, di Eschilo, dei grandi drammaturghi greci.

Cecilia incontra alcune prefiche o *chiangimorti* fra cui: Immacolata De Paduanis, (la francese-na), Assunta Regina (furnare-na), Cesaria Rizzo, già registrate e fotografate da Lomax.

In un'intervista con Assunta e Cesaria sul perché del loro piangere ai funerali e sul loro modo di comportarsi così mi rispondevano nel 1974:

D. - "Come fate a piangere quando andate dal morto?"

R. - "Si entra e si piange. Le lacrime vengono fuori da sole. La capu-reputa non deve piangere mai, perché se piange lei, la gente che stà là non partecipa al dolore. Deve cantare e non deve piangere".

D. - "Chi vi chiama?"

R. - "Ci chiama la dolente della casa. Stabilito l'orario si va due ore prima della venuta del prete e si dà inizio al "visetu" e si continua due ore dopo che il morto è stato portato in chiesa".

D. - "Perché vi chiamano?"

R. - "Perché si suona il tamburo? per fare ballare la gente, no? se non ci fossimo noi solo poche persone parteciperebbero al dolore. Tutte le altre starebbero lì come palanche (pertiche)".

D. - "Nei vari funerali, dite sempre le stesse cose?"

R. - "Sì, lo schema del "visetu" è sempre quello. Poi cambiamo a seconda che si tratti di una giovane, di un bambino di un uomo ecc."

D. - "Da chi avete imparato a "reputare"?"

R. - "Dalle nostre madri, che già reputavano e che avevano imparato dalle loro madri".

D. - "Siete sempre pagate?"

R. - "A seconda dei casi. Se si va a titolo personale, per una normale visita di condoglianze, tutto finsce lì, ma se veniamo chiamate per reputare, allora ci devono pagare".

D. - "Si reputa ancora a Martano?"

R. - "Di tanto in tanto".

D. - "A che età avete incominciato a reputare?"

R. - "Mah, io avevo trentanni, mentre la Cesaria venti".

D. - "Ci sono altre repute a Martano?"

R. - "Pensiamo di no, noi siamo le ultime".

Del canto funebre si è interessato Pierpaolo Pasolini che scrisse un canto funebre in ricordo del fratello partigiano morto durante la guerra di Liberazione declamato in "Stendali".

L'interesse di Pasolini non si fermò a quel singolo episodio, ma lo vide presente nella Grecia salentina in diverse circostanze, l'ultima pochi giorni prima di essere ucciso nell'ottobre del 1975.

Riportiamo un canto dalle registrazioni di Lomax del 1954:

Ma mena mu despiàcesse kèccia-mu  
 ma motti sù-'cusa 'isperazziuna  
 ti attochèdda ene i màna-tu  
 ca en iche sorta nde furtuna  
 Sorta sorta ca ti socama ca cio' ppu socho jenomèna  
 e ce 'ficonta ce 'ficonta  
 ce piàcontà-ti ma addon ena  
 Cini sorta mu respùndesse  
 ca 'vò enna cunzzùmesse' 'sena  
 me cunzzùmesse' toso' kkèccia-mu  
 ca 'mena me èfike scunzzulata  
 Ichamo' ttosson ghenon èssu-ma  
 ichamo' mia' qquantità  
 arte ta spiddia-ma assesceròsane  
 ma ce ta nnimata steon gomata

Mi è dispiaciuto mia cara / quando ho sentito la tua campana / (suonare a morto) / come è povera sua madre! / non ha avuto né sorte né fortuna / Oh, sorte sorte cosa ti ho fatto? / che ti ho fatto mai? / mi avessi lasciato / e te la fossi presa con un altro! / La sorte mi rispose: / lo devo consumare te! / Mi hai talmente consumata/ tanto da ridurmi a sconsolata/ Abbiamo avuto tanta gente in casa/ ne abbiamo avuto una grande quantità/ ora le case si sono svuotate/ e si sono riempite le tombe.

Nel 1968 viene nel Salento Gianni Bosio e la sua compagna Clara Longhini.

Sono due intellettuali di Mantova che insieme a molti altri di



Civiltà contadina: contadini che ventolano. [Foto G. Palumbo]. Tratto da *Il costume popolare salentino*.



Civiltà contadina: una per una le foglie di tabacco vengono infilate in collane e sospese ai telaretti per essicarle. [Foto G. Palumbo]. Tratto da *Il costume popolare salentino*.

Milano avevano fondato nel 1965 l'Istituto Ernesto de Martino (per la documentazione della cultura popolare contadina e operaia). Fanno base ad Otranto, ma è a Martano che incontrano e documentano una quantità impressionante di canti in grico, durante i lavori in campagna; le repunte, e i cantori della Passione: Stomeo, Fari, Russo. I due ricercatori hanno registrato oltre ai moltissimi canti anche i suoni delle campane, i carretti, i traini, i rumori dell'aratro mentre veniva usato per l'aratura, la processione del 15 agosto. .. oltre tutto questo hanno lasciato delle bellissime fotografie.

Dal 1970 in poi a Martano si è cominciata una campagna di registrazione a tappeto.

Sono gli anni in cui si comincia a pensare di riproporre il canto e la musica popolare come atto di restituzione alla classe contadina ed operaia della propria memoria e della propria musicalità.

Io comincio a registrare mia madre e mio padre. Martanesi giramondo che hanno sempre avuto come costante nella vita cantare e stare insieme.

Soprattutto è mia madre che ricorda canti, storie, favole, proverbi, modi di dire. Insieme a tanti suoi amici d'infanzia come Narducciu, Lucia, Mecu cantava alla stisa. Cantava la sua quotidianità, le sue ansie e paure, amori e speranze, per spezzare il cerchio della paura, della sofferenza, del dolore, della morte. Canti capaci di esorcizzare la fame, la sofferenza, la lontananza.

Lucia la Rocce-na, è anche una grande interprete di canti monodici, in cui a volte canta la sua ironia e la bellezza di essere donna, a volte l'ansia e la volontà di essere legata ad un uomo.

Di lei riporto due canti, fra i tanti, che sono diventati "po-

polari" nel Salento tutto e non solo.

*Ferma zitella ca si carcerata  
mo' ci taggiu 'ncontrada sola sola  
lasseme scire Nelli pe la strada  
ca su zitella e perdu la fortuna  
veni sta sira a la mia camerata  
la mia mamma non c'è me curo sula  
E bonasera a lei porta 'nzerrata  
pacienza Nelli ca nu su sula  
tutte le curpu n'io ca t'ho lasciata  
quandu t'aggiu 'ncontrada sola sola*

*Si picculina e ndai stu core arditu  
lampressa porti de lu maritare  
o diu se io volessi essere un pittore  
nu litrattinu te volevo fare  
se te portassi a le cambere mei  
de notte e giurnu te volia smirare  
Na rondi de lu mare mare e core  
piccula è la lumia grande è l'ardore  
Tronu de marzu li pozza cadire  
a ci fu ca me scucchiau de la mia 'more  
lu lettu a dhu dorme sia de spine  
lu capitale de petra 'nfernale  
a menzu menzu cu se troa na spina  
cu li trapassa l'anima e lu core  
na rondi de lu mare mare doi  
me llevasti la perla de l'occhi mei.*

Altra grande interprete del canto martanese con una bella voce piena e sguaiata al punto giusto e con le giuste intonazioni è la Lucia Rizzo.

Depositaria di una memoria "minore" nell'ambito della

stessa cultura subalterna, Lucia ricorda soprattutto canti legati agli aspetti boccacceschi della vita sociale e comunitaria e li interpreta con grande capacità espressiva e senza tutto quell'apparato "aulico" di cui si serve molto spesso la poesia popolare per non essere censurata dai benpensanti.

*E mujere-ma la Linarda se la liscia e se la scarda  
poi cu l'acqua de la lissia se la llava la porcheria  
e mujere-ma commu dorme scuscetata  
cu la finestra aperta e la porta stampagnata  
e mujere-ma quandu cerne tutta se cotulaa  
cu lu rusciu de le minne la farina la jentulà.*

*Puttana le perdisti le carizze/ non mangi né capuni né puddhastre/ t'aggiu fare na curuna an pizzi an pizzi/ 'ntornisciata de capu de cazzi/ vinni cu te la mintu ala scuperta/ susu lu limbitare de la porta.*

Particolare interesse riveste la figura del cantore Rocco Gaetani conosciuto come Rocco "Minnello".

Una sera d'estate Antonio Giammaruco, insegnante di scuola a Martano, mi portò nella campagna di Rocco. Dopo un po' cominciò a cantare seduto ai bordi dell'aia. Rocco lo si può definire il signore delle pause. Nell'interpretare i canti, per lo più del repertorio dei carrettieri, fra una parola e l'altra mette delle pause, lunghe, infinite. Si tratta di pause musicali, durante le quali il ritmo del canto non viene mai meno, non si perde, ma viaggia nella mente, nell'aria circostante di chi canta e di chi ascolta. Sembra che canti con infinita disinvoltura adattando i versi degli antichi poeti greci (spondeo, trocheo) ai versi della poesia popolare greca di Martano, visualizzando nell'aria le immagini di cui narra nel canto. Oltre al ricco repertorio dei canti dei trainieri Rocco è un fine conoscitore di sonetti di chiara scuola poetica siciliana.

Riporto a caso alcuni raccolti dalla voce di Rocco.

*Conca d'oru celeste anima spera  
dove te 'nfacci tie l'aria se 'nbruca  
si nata commu fiore de primavera  
si nata cu cumpassu e cu misura  
ogni amante ca passa se dispera  
cu viscia la tua immagine figura  
quandu nascisti tie bellezza intera  
l'ultimu sforzu fice la natura.*

*Alla rosa de maggiu me simiji  
ca tie me pari comu fiuru eternu  
no pijare amicizia ca no piju  
no parlare cu l'addhi ca non voiju  
se si nata pe mie tutta te piju  
se si nata pe l'addhi non te voiju  
mo' ci lu core miu s'è postu a risveju  
amame beddha ca bene te voju.*

In quella stessa occasione Rocco insieme ad un altro amico improvvisò una spettacolare pizzica-pizzica (*sta strada la volia de mattunare*) portandosi il tempo con le varre che erano rimaste sull'aia dopo la battitura dei legumi.

Nella Grecia salentina la Passione *tù Cristù*, un canto composto di quasi 65 quartine, assume particolare importanza sia per il tema trattato, gli ultimi giorni della vita di Cristo, del dramma di un uomo solo davanti alla morte, del dolore di una madre che perde il figlio, sia per le modalità di esecuzione del canto stesso. Durante la settimana delle Palme due cantori accompagnati da un portatore di palma, un ramo d'ulivo adornato con nastri rossi, simbolo di fertilità e fecondità, e figurine dei santi, un organettista o fisarmonicista, si recano ai crocicchi delle strade e intonano la Passione. Una quartina a testa, fino all'ultima in cui i due cantori chiedono una ricompensa in natu-

ra: una bianca *cuddhura*, uova, vino, o qualche soldino.

I cantori oltre a cantare sono in possesso di una tecnica gestuale capace di ipnotizzare il pubblico, in ogni caso, di farlo partecipe degli avvenimenti che vengono narrati nel canto.

Il canto della Passione è diffuso in tutta la Grecia, ma possiamo considerare i cantori di Martano i più abili esecutori dello stesso. Si racconta che in paese ci fosse una vera e propria scuola per i cantori della Passione. La scuola degli "Stompi" che per qualche soldo insegnavano sia a ricordare il testo del canto, eseguirlo correttamente, che la gestualità e il modo di porsi davanti alla grande problematica della morte di Cristo e del dolore di sua madre, Maria.

Nelle successive ricerche condotte sul campo nella Grecia salentina tutti hanno documentato la Passione eseguita dai cantori di Martano.

Nel 2004 nel corso della presentazione di un libro con Cd di alcuni canti di Martano a cura di L. A. De Pascalis abbiamo conosciuto Cosimino Chiriatti e altri che eseguivano dei canti polivocali a fine serata.

Da quell'incontro e da altri successivi è nata l'idea di raccogliere la loro esperienza contemporanea in un libro con Cd. "I Cantori di Martano". La raccolta contiene alcuni brani del vasto e ricco repertorio in possesso dei cantori, soprattutto il libro contiene le loro storie e la grande motivazione a voler essere a tutti i costi inseriti nella storia attraverso un mezzo mediatico e fissati nella memoria collettiva di una comunità.



Bertacchi Cosimo, Puglia, in *Geografia d'Italia - La patria*, Utet, Torino, 1931, pag. 293. "Napolitano. Brindisi. Fabbricante di nasse".

Cosimino e gli altri conservano oggi le modalità espressive, canore e linguistiche di tutta la comunità martanese e la interpretano con assoluta fedeltà ai canoni della tradizione. Naturalmente la quotidianità e la contemporaneità hanno influenzato la scelta del loro repertorio, non solo canti alla stisa o in grico, ma anche tanti canti che parlano della partecipazione loro o di altri martanesi alla guerra, all'emigrazione, stornelli mediati dall'ascolto dei mezzi di comunicazione ecc. Canti e ricordi che loro ci testimoniano con grande partecipazione individuale e sentimentale.

In ultimo va doverosamente ricordato un poeta popolare martanese di cui purtroppo si sa ben poco o meglio per il quale si è fatto davvero poco.

Rosario Vitto (Frangi) faceva il traniere di mestiere come quasi tutti quelli della sua famiglia. Poi aveva cominciato a frequentare il convento dei Cistercensi e aveva imparato a leggere e scrivere, tanto che dava lezioni private soprattutto ai giovani che dovevano partire militare, dovevano emigrare, insomma a chi doveva per necessità imparare i rudimenti della lingua italia-

na. Di suo Rosario scriveva poesie in lingua grica e soprattutto scriveva "brindisi" per le spose. Vere e proprie composizioni poetiche in cui si raccontava delle virtù dei due amanti che convolavano a nozze. Di questo e di tanto altro scriveva Rosaro. Anche dei "cunti" e dei "culacchi martanesi".

Scriveva su quaderni con la copertina nera e con su scritto "quaderno di bella". Ora purtroppo di questa sua produzione si sono perse le tracce e con esse un pezzo della memoria collettiva.

In ogni comunità piccola o grande che sia esistono persone che più di altri ricordano, conservano un particolare legame con la storia del territorio, con i suoi simboli, i suoi segni. I personaggi e gli esempi di cui abbiamo dato un "ricordo" sono solo una piccolissima parte di ciò che il territorio conserva e ricorda. Queste poche note non sono esaustive della memoria collettiva o dell'immaginario poetico e sonoro di una comunità, servono solo a ricordare e a fare prendere conoscenza e coscienza della ricchezza e della bellezza che ci circonda e che per troppo tempo abbiamo ignorato volutamente o per imposizione.



Bertacchi Cosimo, *Puglia*, in *Geografia d'Italia - La patria*, Utet, Torino, 1931, pag. 287. "Baffi. Spigolatrici del Gargano".



*Bertacchi Cosimo, Puglia, in Geografia d'Italia - La patria, Utet, Torino, 1931. "Case a tetto piatto a Gallipoli".*

*Bertacchi Cosimo, Puglia, in Geografia d'Italia - La patria, Utet, Torino, 1931. "Cerignola. Il duomo".*



# La storia in festa

di Raffaele Nigro

**D**opo l'Unità d'Italia esplose in tutti i paesi del sud la mania della storia patria. Ognuno voleva mostrare una qualche ascendenza aristocratica. E l'aristocrazia nasceva dalla storicità dei luoghi. Nacquero allora molte manifestazioni che mescolavano laico e religioso, sacro e profano. Il fascismo ha ovviamente incentivato i legami alla storia. E il clima di smantellamento delle usanze contadine e la lotta al passato propugnata dal 68 li ha invece sciolti. Dopo la pausa degli anni settanta-ottanta, queste manifestazioni hanno ripreso con vigore, man mano che si recuperava il valore della storia e del passato rifiorivano il romanzo in costume, la biografia e lo stesso avveniva in pittura con la Nuova maniera italiana. Le manifestazioni e i cortei sono andati arricchendosi di tutte le novità che offriva il cinema. Cortei sempre più pomposi, numero di figuranti e di comparse sempre più elevato, introduzione di cavalli e di stuntman e di attori professionisti. Adozione di macchine per spettacoli di piazza e di quanto l'architettura della luce è oggi in grado di offrire. Così che il set cinematografico e il palcoscenico televisivo continuano oggi sulla strada e viceversa.

Il cinema in costume affascina gli italiani e soprattutto li affascina l'effetto straniante di una storia collocata in un tempo imprecisato e che riesce a farsi mito. Soprattutto l'effetto set, l'altrove ricostruito in casa.

Emblematica è l'evoluzione del corteo di San Nicola. Lo aprivano un tempo armigeri e soldati a cavallo di foggia medievale. Seguivano gruppi di vergini e di bambini e infine chiudevano la processione i marinai che trainavano una caravella col quadro del santo. Il tutto raffigurava l'arrivo in città delle reliquie trafugate dai marinai baresi a Mira.

Nel tempo il corteo si è andato trasformando, diventando l'occasione per registi di piazza per sperimentare forme di spettacolo e per effetti speciali di assoluta modernità. Il corteo storico si è andato trasformando, con immissioni di nuovi elementi, di figure e di effetti desunti dalla scenotecnica, dal teatro, dal cinema. Le processioni di un tempo avevano come elemento caratterizzante l'ipostatizzazione, la ripetizione all'infinito di un cliché fino a diventare mito immutabile. Quelle moderne hanno di mira la spettacolarità e l'effetto sorpresa e dunque il mutamento, una gara con la velocità dei tempi moderni, con gli effetti speciali del cinema e della società dello spettacolo. Questa diversità stabilisce una funzione laica della festa, in quanto risponde non più a esigenze di tipo religioso ma a nuove esigenze. Nel tempo la cultura popolare, insomma, si è adeguata alla civiltà dello spettacolo, lasciandosi permeare da nuove esigenze. Feste in costume se ne svolgono in grande quantità in Puglia e sono realizzate per ospitare tornei, palii e cortei.

## I luoghi del palio

Uno dei palii più noti della regione, quello del *viccio*, ovvero del tacchino, si svolge a Palo del Colle il giorno di martedì grasso. Il torneo viene combattuto da dieci cavalieri mascherati, che a turno, in piedi su un asino in corsa e dunque in equilibrio molto precario, hanno il compito di infilzare con una lancia il *viccio*, oggi sostituito da una vescica gonfia d'acqua,

appeso a un anello.

Il palio del *viccio* ha una manifestazione speculare nella corsa dell'anello che si svolge a Gravina per il carnevale. Si tratta di una giostra in cui i partecipanti, galoppando su cavalli ornati a festa, sono chiamati ad infilzare un anello sospeso tra due balconi.

A Vieste si svolge invece la festa di San Giorgio patrono. Il 23 aprile la processione delle congreghe si chiude con una gara di equitazione sulla spiaggia della Scialara. Anche Chieuti festeggia San Giorgio, con un palio di buoi per le vie del paese. Le bestie vengono pungolate, un po' come accade a Pamplona e spinte verso un traguardo.

Una gara di barche ognuna delle quali rappresenta un rione si svolge invece a Taranto per la festa del patrono San Cataldo l'8 maggio. Ancora una gara di barche a remi si svolge il 25 luglio a Gallipoli intorno al centro storico, in onore di Santa Cristina. La gara si conclude con l'arrampicata al palo della cucagna collocato su una barca e in modo da rendere ulteriormente precaria la scalata.

Gara tra rioni avviene a Oria la seconda domenica di agosto, è il cosiddetto Torneo dei rioni. Si intende rievocare i festeggiamenti che sarebbero avvenuti in Brindisi nel 1225 per le nozze tra Federico II e Jolanda di Brienne. Il regolamento, fissato in tempi moderni, propone gare medievali quali il forziere, la



Majorano Alfredo, *Tradizioni e canti popolari a Taranto e nei paesi di area tarantina*, Laicata Ed., Mandria, 1989. "La processione dei SS. Medici in via Garibaldi (Taranto vecchia)".

Majorano Alfredo, *Tradizioni e canti popolari a Taranto e nei paesi di area tarantina*, Laicata Ed., Manduria, 1989. "Un momento della processione di S. Pietro in Bevagna".



resistenza, la botte, la scalata, l'ariete, tra giovani di quattro rioni: Castello, Giudecca, Lama e San Basilio. La manifestazione si svolge in due giornate, nella prima si svolge il corteo di Federico e della sua corte, nella seconda le gare per la vittoria del palio.

Ancora nella seconda domenica di agosto si svolge il Torneo delle chiavi a Lucera. Un corteo in costumi medievali rievoca la cacciata dei Saraceni da Lucera, avvenuta per volere di Carlo I e del figlio Carlo II d'Angiò e la consegna delle chiavi della città espugnata nelle mani della patrona Santa Maria. In realtà gli angioini cancellavano in questo modo l'ultima resistenza di uomini legati a Federico II di Svevia e portavano a segno una vittoria del mondo cattolico sul nemico islamico. La tradizione racconta che il 14 agosto del 1300 il comandante angioino di stanza a Foggia Pipino da Barletta ingaggiò una dura battaglia con i saraceni che occupavano Lucera, la colonia voluta da Federico II di Svevia. La guerra agli arabi era stata intrapresa da Carlo I d'Angiò tra il 1269 e il 1283, ma fu solo dopo la sua morte che il figlio, Carlo lo Zoppo riuscì a espugnarla e a trasformare la moschea araba nell'attuale basilica. I lavori iniziati nel 1300 vennero ultimati due anni dopo e la cattedrale venne consacrata dal vescovo Stefano. Nel 1304 re Carlo con una processione solenne consegnò le chiavi della città alla Patrona, santa Maria, al cui patronato più tardi i lucerini sentirono la necessità di aggiungere quello del più miracoloso San Rocco.

Nata come festa religiosa, la manifestazione ha assunto vesti sempre più laiche, al punto da generare un dissidio tra la chiesa lucerina e il comitato organizzatore dei festeggiamenti e da ingenerare una confusione di fondo nell'animo degli stessi cittadini, i quali si sentono idealmente legati alla figura di Federico II ma sono costretti a festeggiare una casata che disstrusse la discendenza del "vento di Soave".

Il corteo di angioini e saraceni si conclude nell'anfiteatro romano dove si disputano tra i rioni cittadini alcune gare di forza e di abilità per il possesso delle chiavi della città.

Un imponente corteo di cavalli si svolge ad Altamura per festeggiare la Madonna del Buoncammino. Oltre duecento cavalli sellati a festa e montati da uomini e donne con camicia bianca e pantaloni scuri e cintura rossa alla vita partono dal santuario fuori le mura e portano la statua della Madonna in Cattedrale. Il corteo associa la benedizione degli animali a una esposizione pubblica del potere economico dell'intera area murgiana. Si svolge non a caso nella seconda metà di agosto quando sono chiusi i lavori della mietitura e trebbiatura. Chiude il corteo un carro trainato da buoi sul quale troneggia la

Maternità circondata da un centinaio di bambini.

Tre giorni di festeggiamenti anche a Trani per gli Hohenstaufen. Annunciata da un araldo in costumi medievali e da un piccolo corteo di dame e cavalieri, si svolge la rievocazione del matrimonio di re Manfredi, lo sfortunato figlio di Federico II di Svevia che nel 1266 viene ucciso da Carlo d'Angiò a Benevento, con Elena regina d'Epiro. La giovane Elena giunge a Trani per mare nel 1258 e gli organizzatori della manifestazione hanno utilizzato come scenografia dell'arrivo proprio un luogo fascinoso come la rada del castello svevo. Ad attendere la giovane sposa è uno stuolo di dignitari che in corteo l'accompagnano presso la sua futura dimora. Nel giorno successivo si svolgono le nozze e nuovamente si svolge un corteo pomposo attraverso le strade del centro storico della città che godeva all'epoca di grande fortuna per essere uno dei porti marinari più frequentati dell'Adriatico. Non possono mancare ovviamente giocolieri, armigeri, dame e cavalieri, come si confà a questo tipo di cortei.

Il 20 agosto si svolge a San Marco la Catola la Giostra della *jaletta*, una gara di equitazione in forma di torneo medievale in onore dei patroni San Liberato e Santa Maria delle Vittorie.

Il 26 agosto è la volta di Ostuni, con la variopinta cavalcata di Sant'Oronzo. La statua del santo viene portata in processione e scortata da una trentina di cavalieri vestiti di bianco e rosso che cavalcano cavalli bardati con finimenti e gualdrappe ricamati. La gara in questo caso mette a confronto le bardature di uomini e cavalli e il premio va ai migliori ricami. La festa intende ricordare l'intervento del santo durante la peste del 1657, allorché la città è governata da Juan Zevallos e da un battaglione spagnolo. Il santo che venne convertito al cristianesimo da san Giusto, viveva tra le grotte e gli anfratti di Ostuni, fu martirizzato al tempo di Nerone e si venera in molte città di Puglia e Basilicata, a Lecce, a Brindisi a Ostuni, a Turi, a Venosa e Potenza. Per il suo intervento miracoloso diventò compatrono di Ostuni insieme a san Biagio, altro santo dei primi anni della cristianità. La cavalcata di sant'Oronzo nasce dopo quel 1659 e intende raffigurare il corteo al quale lo Zevallos e i suoi nobili diedero vita.

La disfida delle disfide, resa celebre già dai dispacci spagnoli di Consalvo di Cordova inviati per sollevare lo spirito dei napoletani contro i francesi e mitizzata da Massimo d'Azeglio, si svolge nel mese di settembre a Barletta. I tredici cavalieri italiani guidati da Ettore Fieramosca e i tredici francesi guidati da De La Motte si scontrano nello stadio della città a

chiusura di una serie di manifestazioni in costume e di un imponente corteo al quale prendono parte stuntman e attori affermati del cinema. Si rievocano così lo scontro verbale avvenuto nella Cantina della Disfida e l'investitura nel cortile del castello e il giuramento sul sagrato del Monte di Pietà e infine il corteo e lo scontro con finale noto.

### La storia in maschera

Cortei storici perlopiù privi di competizioni ce ne sono tantissimi in Puglia, anche se quasi tutti, quelli antichi e i molti altri che stanno nascendo di stagione in stagione, preferiscono darsi una veste di manifestazione preparatoria a un torneo a un palio o a una qualunque gara. I modelli sono il palio di Siena o la gara dei ceri di Gubbio o gli scacchi in costume di Marostica. Ma sono anche i tanti cortei in costume che attraversano i comuni e gli stadi di Umbria, Marche e Toscana. Insomma con ritardo di secoli prendiamo in prestito da una cultura municipale e di signorie tradizioni che a queste latitudini erano state spesso del tutto ignorate o dimenticate.

Apriamo col corteo delle 'nzegne di Carovigno per la Madonna di Belvedere e che si snoda dal paese al santuario ipogeo il martedì dopo pasqua.

Il trionfo di Costantino su Massenzio è invece rievocato a Galatone il 3 maggio nella festa del crocifisso che appare all'imperatore romano su un carro addobbato di manti e fiori. Sempre un crocifisso è protagonista della traslazione da Santa Maria di Colonna al centro di Trani. Il crocifisso venne sottratto dai Turchi nel 1480, al tempo della presa di Otranto, ma miracolosamente affiorò dal mare nei pressi del monastero.

Imponente è il corteo storico di San Nicola, che si svolge a Bari in abiti medievali ma con incursioni nella moda del '500, a ricordo della duchessa Bona Sforza e della sua corte e nel vestiario del settecento, il 7, 8 e 9 maggio per rievocare l'arrivo delle ossa del santo da Mira nel 1087. Il santo viene trasportato su un peschereccio dal porto di San Giorgio a quello di Bari. Il corteo si snoda dal castello svevo al porto dove prende in consegna il santo per trasportarlo su una caravella trainata da pescatori fino alla basilica. Il secondo giorno il santo viene di nuovo imbarcato sul peschereccio, per essere definitivamente riportato a terra la mattina del terzo giorno. Moltissimi i pellegrini che ancora oggi arrivano da vari paesi dell'Italia meridionale.

Lunga vicenda quella che vede i pugliesi in armi contro i turchi. Il 2 giugno 1678 sono i fasanesi a dover respingere un assalto di trecento pirati. In ricordo dell'evento nel mese di giugno si organizza un corteo storico in onore della Madonna del Pozzo Guaceto e di San Giovanni Battista che si conclude col torneo della scamicciata.

Sempre in giugno a Brindisi festa del cavallo parato. Il vescovo su un cavallo bianco bardato a festa, porta in processione un'ostia, a ricordo dell'incontro che nel 1252 ci fu col re di Francia Luigi IX, il santo, il quale tornando da Gerusalemme era stato sorpreso da una tempesta e gettato sulla costa di Brindisi.

In agosto si intensifica il numero dei cortei storici in onore degli Svevi. Oltre quello di Oria di cui ho già parlato, a Casamassima si rievoca l'ingresso in città di Corradino di Svevia e a Torremaggiore si ricostruisce l'arrivo in città dei profughi in fuga da Castel Fiorentino dopo un violento terremoto che rase al suolo il borgo. Il corteo ricostruisce anche l'incontro tra il re Federico II e gli scampati da quel luogo dove l'imperatore trovò più tardi la morte. Del corteo di Lucera e del trionfo degli Angioini contro i residui federiciani abbiamo già parlato.

A metà agosto si celebra la festa del Polso Sano a Pulsano per ricordare il matrimonio tra Ladislao di Durazzo e la regina Maria d'Enghien, a Palo del Colle invece si festeggia l'elevazione del paese a Università autonoma e stessa manifestazione si celebra ad Alberobello. Ancora in agosto si svolgono il corteo storico della Madonna di Corsignano a Giovinazzo, la Giostra della Jaletta a San Marco la Catola e i festeggiamenti in costume di Sant'Oronzo a Turi e Ostuni.

A Giovinazzo in particolare la festività della Madonna è legata al contratto stipulato tra Bona Sforza, duchessa di Bari e regina di Polonia, e la comunità nel 1535. Il corteo si snoda dalle porte del paese alla piazza centrale e ostenta i labari dei quartieri. Davanti alle porte della cattedrale si inscena infine la donazione delle chiavi della città dai monarchi, Sigismondo Jagellone e Bona al sindaco, a segno dell'avvenuto passaggio di poteri e della nascita dell'autonomia gestionale.

Cortei storici si organizzano anche per la Madonna di Valleverde a Bovino per rievocare la rappacificazione tra la chiesa locale e i baroni Guevara e ad Acquaviva delle Fonti, in onore di Santa Maria di Costantinopoli e a Bitetto, in onore del Beato Giacomo. Il corteo rievoca l'ingresso in città di Andrea Matteo Acquaviva nella seconda metà del 500 e l'incontro col futuro Beato. Vi è anche annessa una fiera in costumi medievali.

Dal 18 al 20 ottobre Ceglie del Campo festeggia la Madonna di Buteritto, così detta dal luogo in cui avvenne nell'XI secolo il ritrovamento di una icona basiliana. La processione, nata nel 1837, era costituita un tempo dalle confraternite che portavano per le vie del paese e su un carro trionfale l'icona, partendo dalla chiesa ipogea, posta nel cimitero. A partire dal 1995 si è voluto aggiungere un corteo storico in abiti medievali che simboleggia il ritrovamento dell'icona e un palio cui prendono parte le contrade di Ceglie.

Festa per San Trifone il 9 novembre ad Adelfia. Santo martirizzato in oriente e venerato nei Balcani, gli viene dedicato un corteo singolare, nel quale moltissimi bambini vestono i panni del santo, giovane soldato romano che rifiutò gli dei in nome di Cristo e fu martirizzato. Pare che la devozione al santo risalga tuttavia al 1656 quando avrebbe liberato le campagne baresi dalla peste.

L'anno dei cortei si conclude a Mottola con la festa di San Tommaso Bechet il 29 dicembre. Centinaia di figuranti vestono panni medievali e si aggirano in corteo per una città imbandierata e coperta di drappi. La manifestazione intende rievocare un episodio di cronaca accaduto il 6 gennaio 1102 quando il vescovo Alimento mosse verso le porte della città per frenare i normanni di Boemondo di Taranto intenzionati a saccheggiarla. Una freccia colpì il vescovo e questo ricordò ai crociati inglesi di stanza a Mottola l'assassinio del vescovo di Canterbury Tommaso Beckett che da allora divenne patrono della città.



# Gli ex voto di Salvatore Tomaiuolo

di Francesco Nasuti



**I**l 24 di Agosto del 1949, Salvatore Tomaiuolo, mentre lavora al restauro di una casa antica nei pressi della basilica di San Michele Arcangelo, cade dalle scale a triangolo e batte violentemente la testa a terra fratturandosi gravemente il cranio. Sicuro di aver ricevuto la grazia dal Santo, non appena si ristabilisce, dipinge il suo ex voto e lo espone nel santuario arcangelico, nell'ultimo tratto della grande scalinata angioina dove tutto lo spazio è appunto riservato all'esposizione degli ex voto. Questo luogo incuteva paura a tutti i ragazzi che si recavano nella basilica, compreso il sottoscritto, ed era pieno zeppo di stampelle, parti anatomiche riprodotte in cera colorata, abiti da sposa, cuori in argento e varie centinaia di quadri che occupavano tutta la parete per un'altezza di sei o sette metri. Su questo grande muro privo di intonaco erano rappresentate, in una sequenza caotica e altamente drammatica, tutte le insicurezze e il panico della gente che nei momenti di più grave pericolo si affida, con incrollabile fede, alla tutela della divinità.

L'ex voto di Salvatore Tomaiuolo recita così: "Dichiaro di aver ricevuto la grazia da San Michele Arcangelo. Monte S. Angelo 24 Agosto 1949 via Garibaldi 44. Mentre lavoravo da buon cristiano ad un tratto sono caduto da sopra la scala di tre metri facendomi male al cranio. Dopo quindici giorni di sofferenze San Michele mi ha salvato la vita".

Oltre al suo, Tomaiuolo dipinge, durante tutta la sua vita, un centinaio circa di "quatre meracule" quadri dei miracoli come lui li chiamava.

Nasce a Monte S. Angelo il 21 di Ottobre del 1913 e qui si spagne all'età di ottantacinque anni il 18 di Maggio del 1998. Figlio unico di Raffaele Tomaiuolo e Raffaella Di Iasio resta orfano di madre all'età di sei anni; frequenta le scuole elementari

ma non continua gli studi perché le condizioni economiche della famiglia non glielo consentono. A dieci anni comincia a lavorare col padre che aveva una bottega di falegname e lo aiuta pure nelle sue mansioni di sagrestano presso la chiesa della Madonna della Libera.

Sin dai primissimi giorni di scuola manifesta grande attitudine per il disegno e la pittura e nelle ore di libertà, più che dedicarsi ai giochi, frequentava con passione la bottega di Michele Gatta, artista verace e, per sopperire alla mancanza di carta da disegno, utilizza il cartoncino dei campionari di stoffe che richiede ai negozianti di tutta Monte S. Angelo. Mastro Michele esercitava la professione di fotografo in un piccolo studio nei pressi del santuario di San Michele e, quando le condizioni climatiche lo permettevano, prendeva la sua vecchia macchina fotografica e il cavalletto e ritraeva i pellegrini nelle vicinanze della basilica arcangelica. Inoltre il Gatta era un valente pittore e per incrementare i suoi poveri guadagni di fotografo dipingeva ex voto. In questo genere di arte era considerato un maestro in tutta l'area da uno – garganica e da questi Salvatore Tomaiuolo apprese i canoni per illustrare con colori e pennelli i racconti pieni di meraviglia di quanti ritenevano di essere scampati alla morte grazie all'intervento provvidenziale del Santo. Dopo un lungo periodo di apprendistato, negli anni trenta, mette su bottega e comincia a dipingere ex voto autonomamente per committenti di Monte S. Angelo e dei paesi vicini.

I suoi quadri, man mano che passano gli anni, vengono esposti nei maggiori santuari della Daunia: San Michele Arcangelo, San Matteo, la Madonna dell'Incoronata a Foggia, tanto per citare i più famosi, e sono sempre più presenti e riconoscibili sia per il numero sia per il suo inconfondibile stile che



PER GRAZIA RICEVUTA DA S. MICHELE E S. MATTEO CIUFFREDA NATALIZIA DI MICHELE  
MONTE SANT'ANGELO 11 MAGGIO 1952

lo rende unico ed inimitabile.

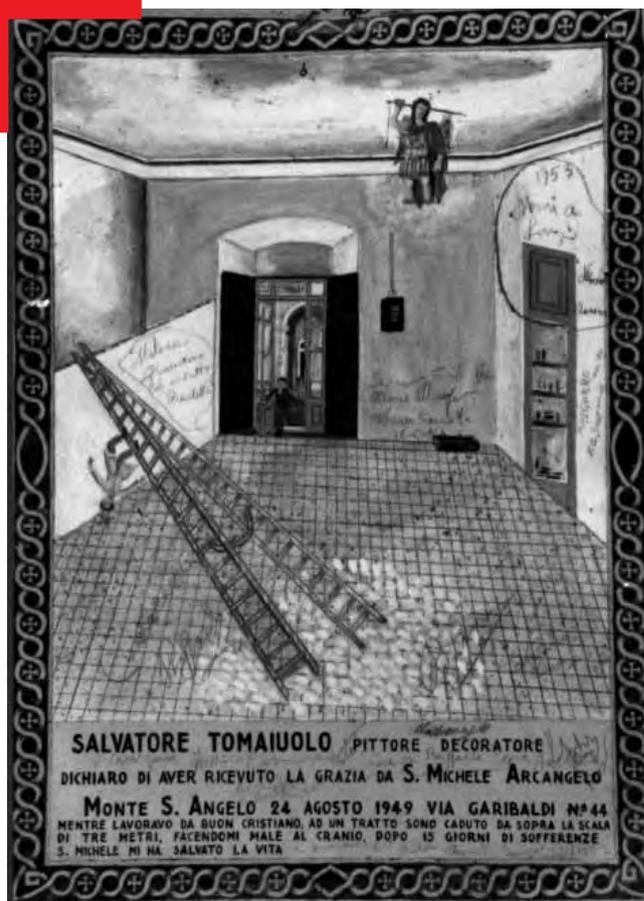
Di ritorno dal servizio militare si sposa ed in poco più di un decennio la sua famiglia cresce notevolmente e viene allietata dalla nascita di otto figli. Si impegna in ogni sorta di lavoro dove è richiesta la sua abilità di pittore. Dipinge e decora soffitti e pareti di molte chiese garganiche ed è fortemente richiesto per il restauro delle volte affrescate di molti palazzi del circondario.

Passa, con grande umiltà, da questi lavori più gratificanti a rinfrescare con calce viva le case più umili del paese. È anche un maestro nel dipingere insegne per ogni sorta di negozio che ravviva con scene di caccia, pesca, osteria ed altro. Il materiale che utilizza per dipingere gli ex voto è il "foglio bandone": una lamina di stagno di cm. 50x60 che compera nei negozi di ferramenta di "Ciccillo Pellegrino" e "Matteo il Rosso" a Monte S. Angelo. Dalle numerose interviste che mi ha rilasciato nel corso degli anni riporto quanto segue: "Utilizzo il foglio bandone perché c'è meno attrito ed il pennello scorre meglio sulla sua superficie. Anche i colori su questo tipo di materiale consentono di produrre effetti particolari e sfumature straordinarie. Prima di dipingere la scena preparo il foglio con due passate di antiruggine su entrambe le facciate dello stagno. Non compro l'antiruggine ma lo preparo personalmente, mescolando olio di lino e terra rossa con pochissimo diluente, così il composto è più denso e resiste negli anni. Successivamente passo una mano di cementite soltanto sulla facciata da dipingere e dopo che si è asciugata, comincio a preparare il disegno che eseguo a matita. La scena da disegnare viene fuori dal racconto dettagliato di colui che ha ricevuto la grazia. Durante il racconto scrivo su un pezzo di carta tutta la storia, poi mi faccio accompagnare sul luogo del miracolo e disegno uno schizzo veloce del paesaggio intorno. Se conosco già i posti li riporto fedelmente sul foglio bandone e aggiungo tutti quei particolari che sfuggono a chi racconta per completare tutto il quadro. Quando finisco il disegno lo lascio stare per un giorno, poi lo riprendo e vedo se sono soddisfatto dell'opera e confronto se ho riportato tutte le parti del racconto. A questo punto comincio a passare i colori che preparo personalmente mescolando delle terre particolari come faceva il mio maestro Michele Gatta. Quando finisco di dipingere tutta la scena, se non ci sono ritocchi da fare, rappresento i Santi dei miracoli in alto sul quadro. Per ulti-

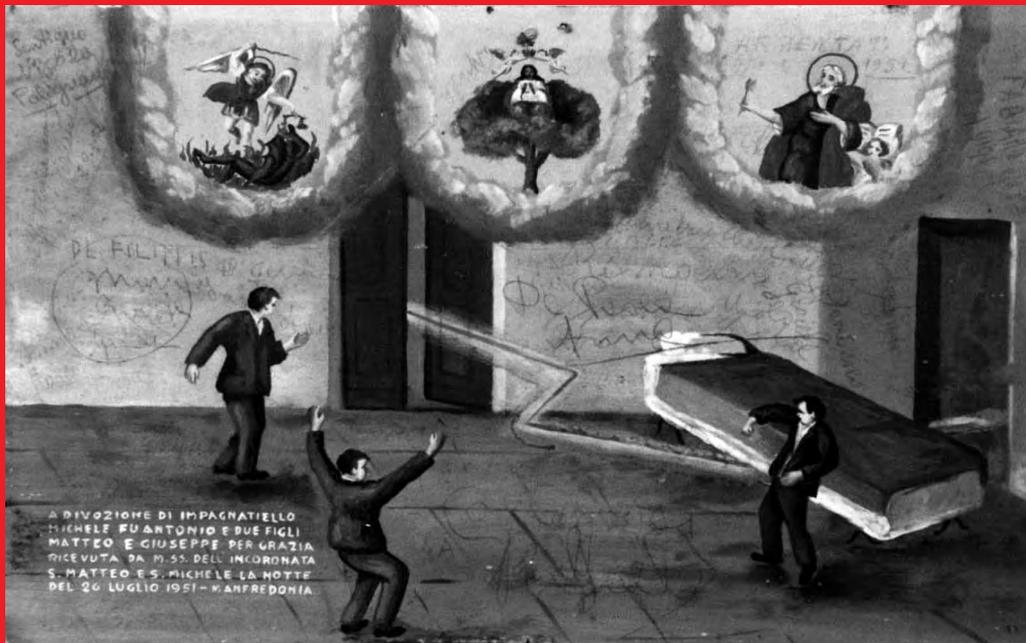
mo dipingo la storia, sulla parte bassa, dove lascio una fascia di colore nero di 7-8 centimetri e per la parte scritta uso il colore bianco così si vede meglio. Non sempre metto la firma sotto il quadro perché le mie opere si riconoscono facilmente. Per finire un quadro impiego tre o quattro giorni e, passato questo tempo, ritorna la persona che mi ha ordinato il quadro e lo porta al santuario. Qualche volta faccio due copie dello stesso quadro perché i Santi che hanno fatto il miracolo sono più di uno e chi ha ricevuto la grazia vuole ringraziare sia San Michele che San Matteo.

Passando ad una veloce descrizione della personalità di Salvatore Tomaiuolo, il punto di partenza quasi obbligato è l'analisi del suo ex voto. La dicitura che possiamo dividere in tre parti, questa volta, è eseguita con caratteri neri, di diverso spessore e altezza e comincia con il suo nome

e cognome molto in evidenza seguito dalla qualifica "pittore decoratore". La sua presentazione è asciutta ed estremamente sintetica e racchiude tutta la consapevolezza di chi, sicuro del suo talento, non teme di affermare con orgoglio la sua arte. Potrebbe sembrare una dichiarazione apodittica e quindi quasi presuntuosa, ma così non è perché, come tutte le persone semplici e, nel nostro caso, dotate di grande indifesa umil-



SALVATORE TOMAIUOLO PITTORE DECORATORE  
DICHIARO DI AVER RICEVUTO LA GRAZIA DA S. MICHELE ARCANGELO  
MONTE S. ANGELO 24 AGOSTO 1949 VIA GARIBALDI N° 44  
MENTRE LAVORAVO DA BUON CRISTIANO, AD UN TRATTO SONO CADUTO DA SOPRA LA SCALA  
DI TRE METRI, FACENDOMI MALE AL CRANIO, DOPO 15 GIORNI DI SOFFERENZE  
S. MICHELE MI HA SALVATO LA VITA



A DIVOZIONE DI IMPAGNATIELLO  
 MICHELE ED ANTONIO E DUE FIGLI  
 MATTEO E GIUSEPPE PER GRAZIA  
 RICEVUTA DA N.SS. DELL'INCORNATA  
 S. MATTEO E S. MICHELE LA NOTTE  
 DEL 26 LUGLIO 1051 - MAFREDONIA

tà, Salvatore chiama le cose col proprio nome senza essere minimamente sfiorato da dubbi di qualsiasi genere. Lui nasce con questa consapevolezza, il suo essere pittore decoratore è scritto nel suo codice genetico e lo afferma in tutta naturalezza. La seconda parte della dicitura corrisponde perfettamente al secondo rigo "dichiaro di aver ricevuto la grazia da San Michele Arcangelo". Ci troviamo, ancora una volta, di fronte ad una affermazione perentoria che non ammette discussioni: San Michele, patrono della città di Monte S. Angelo ha operato il miracolo ed egli ne è sicurissimo e fiero di darne testimonianza. Il beneficiato della grazia è proprio lui che per tutta la sua vita ha sempre dipinto gli ex voto degli altri. Sembra quasi che lui attenda questo prodigio e lo vive quasi come un evento sospeso che prima o poi doveva accadere, adesso che si è consumato lo dichiara con vero orgoglio. La terza parte della dicitura è dedicata alla narrativa dell'accaduto e potrebbe sembrare, ad una veloce verifica, di minore importanza rispetto alle precedenti. Tuttavia anche in questa parte va evidenziata una frase molto significativa "mentre lavoravo da buon cristiano". Finalmente possiamo dare maggiore completezza a questo breve profilo della personalità del Tomaiuolo. Il lavoro, eseguito quasi sempre in totale solitudine, è l'aspetto dominante di tutta la sua vita. La fatica non lo spaventa mai, essa è una componente indispensabile del suo percorso terreno, nessuno tra quanti lo hanno conosciuto ricorda uno scatto di ira o un suo moto di insofferenza. Fino a quando riesce a lavorare è sempre sorretto da un grande entusiasmo e quando finisce un'opera si sofferma parecchio tempo a guardarla, in contemplazione, e prova un'intensa emozione di fronte ad un lavoro ben riuscito. Ma il lavoro, come egli lo intendeva e viveva, non è soltanto il mezzo per mantenere la sua famiglia ed esercitare la sua arte, egli lo vive quotidianamente "da buon cristiano" secondo i più autentici insegnamenti francescani. Non a caso è stato un componente della confraternita di San Francesco nella chiesa omonima a Monte S. Angelo. Lui è davvero un buon cristiano e in tutta pacatezza e soprattutto in umiltà affronta il peso della fatica che dura per molte ore del giorno. Il lavoro per Tomaiuolo è un compagno fidato che non tradisce mai, un suo alter-ego con cui condividere un'esistenza semplice in armonia con le immutabili leggi della natura.

Passando ad analizzare l'opera pittorica del nostro autore è doveroso ricordare che già Giovan Battista Bronzini, nel suo intervento in "Puglia ex voto" del 1977 intitolato "Fenomenologia dell'ex voto", afferma, in accordo con molti altri studiosi, che l'ex voto possiede una sua ineludibile particolarità "un linguaggio specifico, da decifrare con codici extra artistici che contemplino i suoi referenti devozionali". Vero è che lo studio degli ex voto ha dato un rilevante contributo all'approfondimento delle tematiche antropologiche soprattutto in rapporto alla fenomenologia della religiosità popolare, ma è altrettanto vero che, al di là di una speculazione puramente etnologica, si avverte forte l'esigenza di oltrepassare tutti i possibili codici devozionali per dare completezza alla lettura

dei contenuti dei "quatre meracule" di Tomaiuolo. In altre parole bisogna tentare di analizzare i complessi linguaggi che sono presenti nell'ex voto anche attraverso un'analisi di espressività artistica, ove questa sia presente, cercando di leggere e comprendere le modalità pittoriche attraverso le quali l'ex voto prende consistenza e si manifesta. Del resto già Paolo Toschi nel suo volume "Arte popolare italiana" del 1959 aveva evidenziato talune problematiche di natura squisitamente artistica, parlando appunto di arte popolare.

Pur non addentrandoci in questa tematica che vedrebbe coinvolti numerosi argomenti attinenti, per esempio, alla distinzione tra arti maggiori e minori, oppure arte colta e popolare, basti evidenziare che, nella stragrande maggioranza dei casi sono stati analizzati, in modo preminente, i temi che interessano appunto la complessa fenomenologia degli ex voto al di là dei codici propri delle arti figurative. In altre parole l'arte pittorica non è stata considerata alla pari di tutte le altre discipline che vengono attivate nello studio sugli ex voto e, nei pochi casi in cui si parla di espressività artistica, questa occupa sempre un ruolo marginale e subalterno.

In questo percorso caratterizzato da disattenzione verso l'ex voto considerato anche come prodotto artistico, si sono distinti anche i critici della storia dell'arte e ciò ha, senza ombra di dubbio, contribuito notevolmente alla distruzione di molte migliaia di ex voto che si andavano accumulando nel corso dei secoli in tanti santuari nazionali ed esteri. Naturalmente qui non si vuole affermare che tutta la produzione di ex voto ancora presenti nelle chiese sia da considerare come produzione artistica, tuttavia esistono molti casi in cui, oltre ai canoni strutturali propri della religione popolare, bisogna anche parlare di espressività d'arte.

Pertanto analizzando i quadri di Salvatore Tomaiuolo anche da un punto di vista artistico, ci sembra di poter affermare che la sua pittura supera gli schemi dell'arte popolare e si attesta in un quadro di espressione artistica generale.

Che cosa spinge Salvatore Tomaiuolo ad affidare al quadro la rappresentazione del suo mondo interiore? Questo è forse il quesito più importante che ci si pone davanti alla sua opera di pittore. Le sue rappresentazioni ci appaiono come una vera e propria finestra aperta sulle emozioni dell'autore e mentre cer-



## Bibliografia

- G. Belli, *Ex Voto, Tavolette votive del Trentino*, editrice Temi, Trento, 1981.  
 Borello, *L'ex voto du sanctuaire de la "Consolata" de Turin et la phisionomie d'une quartier, provenne historique*, 1983.  
 G. B. Bronzini, *Fenomenologia dell'ex voto*, in "Puglia ex voto", Lecce, 1977.  
 A. Ciarocchi, E. Mori, *Le tavolette votive italiane*, Udine 1960.  
 P. Moro, *Gli ex voto della Carnia*, Udine 1970.  
 P. Pinto *Per grazia ricevuta, Più*, anno II 1993.  
 Piovano, *Madonna delle lacrime*, Treviglio, Arte Cristiana, marzo-aprile 1966 e Santuario di Somma Prada- Rovetta, arte cristiana - maggio 1966.  
 A. M. Tripputi, *Le tavolette votive del santuario della Madonna del sabato a Minervino Murge*, Archivio Storico Pugliese, 1972.



chiamo di comprendere l'intensità del suo moto interiore attraverso l'analisi della tecnica usata, dei soggetti rappresentati, delle scelte cromatiche, della profondità e della prospettiva... insomma mentre ci accingiamo a decodificare il linguaggio e tentare una classificazione dell'opera e del suo autore, a questo punto ci capita di scoprire dentro di noi un'intima emozione che tende ad escludere l'autore del quadro e ci fa sentire in sintonia con l'opera che abbiamo davanti: in quel momento iniziamo a parlare di opera d'arte ed inizia il nostro desiderio di contemplarla senza limiti e godere dell'emozione che essa suscita in noi. Il tutto accade in modo estremamente soggettivo e per questo, dove qualcuno vede soltanto una manifestazione di religiosità popolare, giudicando la pittura il mezzo attraverso cui si rappresenta l'accaduto, altri vedono l'opera d'arte. Far vibrare le corde dell'emozione altrui non credo sia la massima aspirazione di Salvatore Tomaiuolo, perché sono convinto che egli dia vita alla sua opera solo per sé e per il suo mondo interiore, al fine di concretizzare il suo personale cammino verso la divinità. D'altro canto, chi è capace di provare un'emozione dinanzi al lavoro di un artista, manifesta nello stesso tempo la propria sensibilità poiché in esso trova un mezzo di elezione utile alla propria crescita. Così tutti possono fruire del divino dono dell'arte per cui l'artista è solo un interprete, un mezzo utile al realizzarsi di una osmosi senza tempo tra il divino e l'umano.

Salvatore Tomaiuolo, a prescindere dai soggetti rappresentati, ha questo dono, questa carica comunicativa nei suoi quadri, per questo le sue opere parlano anche a chi non conosce i luoghi che egli rappresenta, poiché esse suscitano una forte emozione.

# La festa dei Santi Medici a Bitonto L'intorciata

di *Concetta Masciale*

**N**on vi è paese in Puglia in cui non sia venerata una loro immagine, in genere una statua per dar luogo alle numerose e sentite processioni dei santi martiri Cosma e Damiano, a conferma della larghissima venerazione di cui godono.

Tra il V e VI secolo, dopo che il Papa Simmaco introdusse a Roma il culto ai Santi Medici Martiri, esso si estese nel resto dell'Italia, soprattutto nell'Italia meridionale dove fiorirono dovunque per la grande devozione popolare che si è mantenuta inalterata durante i secoli successivi fino ai nostri giorni un grande numero di chiese, santuari, monasteri, ospedali e confraternite a loro dedicate. Specie in Puglia è possibile rintracciare alcuni luoghi di culto che hanno assunto col passare dei secoli una particolare rinomanza.

Tra le tante chiese e santuari, il santuario di Bitonto è il più importante della regione, elevato al rango di Basilica Pontificata, dedicato ai Santi Martiri.

Il culto per Santi tammaturghi rinvia, in Bitonto al XIV secolo, quando le sacre reliquie dei Santi Anargiri giunsero a Bitonto per opera di Papa Paolo III.

La prima chiesa a loro dedicata risale sempre al XIV secolo e oggi non rimane che il ricordo nei registri angioini. Nel 1631 il culto si trasferisce dalla prima dimora nell'antica chiesa di San Giorgio.

Nel 1733 furono realizzate le nuove statue dei Santi da Giuseppe Callo Minuto, artigiano di scuola napoletana.

Di qui il 19 marzo 1963 vengono trasferite nel nuovo santuario voluto da mons. Aurelioarena, luogo di preghiera e di culto, ma amore di testimonianza della carità inaugurato nel marzo 1973, ed eretto a Basilica Pontificia Minore da Paolo VI il 13 febbraio 1975.

Ogni anno la città di Bitonto festeggia i Santi Medici Cosma e Damiano per ben due volte.

La prima coincide con la solennità liturgica del 26 settembre, preparata dalla Novena.

La seconda festa definita "esterna" fu fissata nella terza domenica di ottobre dalla Curia Vescovile di Bitonto nel 1733. Questa data permetteva alle popolazioni rurali di portare a termine tutte le attività legate alla compagnia vinicola.

Alla festa religiosa esterna si affianca la tradizionale "Nazionale sagra e fiera dei SS. Medici" iniziata ufficialmente nel 1881.

L'attenzione della processione è centrata sulle statue miracolose, che diventano il cardine di tutta la manifestazione, seguite dalle statue di S. Lorenzo e dell'Angelo Custode.

La solenne processione, viene denominata "L'intorciata": essa dura dieci ore lungo le vie principali della città (dal mattino alla sera) e vede la partecipazione di oltre 30.000 fedeli provenienti da tutta la Puglia e dalle regioni limitrofe.

Una prima caratteristica: la processione è per i fedeli una tappa d'obbligo per sciogliere un voto, per rinnovare una preghiera, per ringraziare i SS. Medici e per sentirli più vicini.

Una seconda caratteristica è l'incedere dei fedeli a piedi nudi per voto fatto. Di fronte alle due statue miracolose pregano e portano dei grossi ceri, il cui peso può variare da alcuni chilogrammi fino a qualche quintale.

Una terza caratteristica singolare: numerosi fedeli camminano all'indietro per non dare le spalle ai SS. Medici e indossano gli abiti caratteristici dei Santi Anargiri (soprattutto i bambini).

L'ultima caratteristica: tutti i fedeli durante il percorso cantano un inno di lode dedicato ai Santi Cosma e Damiano (canto popolare dialettale bitontino):

"Ewviva i Santi Còseme e Damiàne, beato quel tesoro che avete in mano".

Da quanto detto si evince che i Santi Cosma e Damiano hanno costantemente dimostrato il loro potere taumaturgico verso tutti coloro che hanno implorato la loro assistenza.

Lo documentano testimonianze di persone credibili, lo ricordano i doni votivi, lo celebrano gli artisti.

La cosa più bella consiste nel fatto che non si tratta soltanto di racconti lontani e antichi, che possono sottrarsi alla verifica storica; infatti in ogni tempo vi sono state persone assennate che hanno riconosciuto l'intervento prodigioso dei Santi Cosma e Damiano come "guaritori" nel nome di Cristo.



# L'INCORONATA

## La Madonna nera di Puglia

Ricordi  
devozioni  
tradizioni

di Giuseppe Michele Gala  
(in collaborazione con Savina Saracino)

Fra le grandi religioni monoteiste rivelate quella cristiana presenta un aspetto originalissimo e sincretico allo stesso tempo: la figura di Maria, madre di Gesù, che nella devozione popolare è denominata più spesso e più familiarmente Madonna. Figura umana, donna, madre, gaudente e sofferente, vicina all'esperienza esistenziale d'ogni donna e insieme beneficiata da una dimensione semidivina, che trascina sino a noi quell'antichissima concezione della religione primordiale di tipo matriarcale della Terra generatrice delle cose, della Dea Madre.



I tanti appellativi con cui viene chiamata moltiplicano nell'immaginazione popolare le sue identità, la rendono flessibile ai bisogni degli uomini e alle dimensioni della loro vita quotidiana; luogo metaforico di protezione, figura carismatica, dispensatrice di grazie e di aiuti, la Madonna resta, per la povera gente soprattutto, la destinazione finale di quel anelito che diventa forza di vita, resistenza tenace, assillo di millenni di filosofie alla ricerca del senso di felicità: la speranza di un'esistenza migliore.

Nella cultura popolare meridionale attorno alla figura prestigiosa di Maria la devozione ha costruito una "religione parallela", nella quale affiorano antichi concetti trasferiti da credenze precristiane: le tante Madonne, ad esempio, da alcuni anziani vengono ritenute come sorelle, e sono associate all'antico numero sacro per eccellenza, il sette<sup>1</sup>. È come se ciascuna Madonna di un paese fosse associata, "consorellata" ad altre sei madonne limitrofe. Così tutto il territorio viene coperto da una serie di poste di sette grani di un grande rosario, nel quale la settima sorella diventa punto di congiunzione e funge da settima sorella per un'altra "famiglia" di Madonne. Ogni tanto a fungere da settima sorella vi sono Madonne veneratissime e arcinote. Tra le più rinomate troviamo proprio le Madonne nere, figure nell'immaginario popolare temute e rispettate, terribili e magnanime, inquietanti e dal grande potere taumaturgico e miracoloso. Così la Madonna Incoronata di Foggia va a inserirsi nel ridotto stuolo delle Madonne nere, come quelle di Montevergine, di Viggiano, di Tindari, di Loreto e di Oropa in Italia<sup>2</sup>. C'è chi interpreta tali presenze "oscure" secondo una decodificazione semantica di tipo analogico, come se fossero figure scaramantiche di protezione contro la plurisecolare invadenza del mondo arabo-ottomano verso la cristianità europea; ma c'è chi si spinge verso le mitologie delle antiche religioni mediterranee o chi verso un adattamento della dimensione diabolica dell'ultraterreno e del mondo ctonio<sup>3</sup>.

### La venerazione e il santuario fra leggenda e storia

Anche il culto della Madonna dell'Incoronata di Foggia ha il suo mito di fondazione in un episodio narrativo tramandato oralmente: la genericità dei dati e la tipologia dei personaggi associano la nascita di questa devozione ad altre origini culturali, circondate da un'aura leggendaria, quasi mitica e fiabesca, che meglio soddisfa l'immaginario collettivo. Non di rado è successo che nei racconti leggendari gli storici hanno reperito frammenti di veridicità.

La tradizione vuole che nel 1001 il conte di Ariano nell'attigua Irpinia, di cui non si conosce il nome, fosse andato a caccia nella fitta boscaglia del Tavoliere; al sopraggiungere dell'oscurità serale si rifugiò in un casolare presso il fiume Cervaro. Fu così che durante la notte vide una luce abbagliante attraversare la selva e fermarsi in un punto poco distante. Attratto dal chiarore e dalla curiosità, si diresse verso il punto luminoso, e lì vide seduta sopra un albero una bella e misteriosa signora, avvolta in una grande luce. La signora gli indicava una statua poggiata fra i rami di una quercia lì vicino. Contemporaneamente anche un contadino o pastore, di nome (o soprannome) Strazzacappa, mentre si recava al lavoro con i suoi buoi e attraversava il bosco, fu attratto da quel chiarore, e, alla vista della signora, intuì di trovarsi di fronte alla Vergine Maria. Allora Strazzacappa prese il paiolo con cui usava prepararsi il magro pasto quotidiano e vi versò dentro la riserva d'olio che portava in un corno e che do-

veva bastargli per un mese intero; fatto poi alla meglio un improvvisato stoppino di corda, lo accese in onore della Madonna. L'atto di rispetto di Strazzacappa restò di esempio nei secoli successivi

Il conte di Ariano fece costruire sul luogo una cappella, dove vi pose la statua che riproduce la Madonna con la carnagione scura, e ne affidò la cura ad un romita. Ben presto il santuario diventò meta di numerosi pellegrinaggi perché subito si sparse la voce della grande miracolosità dell'effigie, ma anche perché venne a trovarsi per molte compagnie di devoti sulla strada che portava ad un altro più antico santuario medievale, quello di Monte sul Gargano, dove era venerato nella grotta San Michele Arcangelo. Si rese così necessario un ampliamento del santuario. La nuova chiesa fu affidata ai monaci Basiliani,

che la custodirono sino al 1139. In

quell'anno il sovrano normanno donò la chiesa a San

Guglielmo da Vercelli, che

aveva da poco fondato un

altro santuario per un'altra

Madonna dalla carnagione

scura, quello di Montevergine, sulla

montagna del

Partenio dedicata anticamente

al culto di Minerva. San

Guglielmo rimase all'Incoronata

sino alla morte. Dal XIII sec. sino

agli inizi del XVI sec. il

santuario fu gestito dai monaci

cistercensi. La loro operosità e la

loro buona disponibilità all'accoglienza

dei pellegrini contribuirono a

diffondere la fama del santuario

nelle vicine province meridionali.

Nel secolo XVI, in piena

occupazione aragonese, il conte Guevara di Bovino finanziò la

ricostruzione di un solido santuario e dell'annesso convento.

Nella seconda metà dello stesso secolo l'intero complesso fu

sottratto ai monaci cistercensi e dato in commenda ad Antonio

della nobile famiglia dei Carafa; in seguito la giurisdizione fu tenuta

da altri dignitari ecclesiastici che si succedettero e gestirono la

grande mole di donazioni e beni immobili che la diffusa devozione

apportava. Nel 1808, in seguito alla legge d'ispirazione laica e

napoleonica del 21 febbraio del 1806, i beni del santuario vennero

confiscati. Iniziava un periodo intermedio di incuria e di contrasti

gestionali del santuario, ma la devozione popolare non conosceva

cessivi cali di affluenza; dello stato di semiabbandono si lamentarono

nell'800 alcuni vescovi della diocesi locale. Nel XX secolo le sorti

del santuario migliorarono e nel 1939 la giurisdizione dell'intero

complesso edilizio passò di nuovo alle autorità ecclesiastiche,

sotto l'allora vescovo della Capitanata Fortunato Maria

Farina. Nel 1950 Farina affidò la manutenzione del santuario

alla congregazione dei "Figli di don Orione". Il moltiplicato

afflusso di devoti durante tutto l'anno, ma soprattutto in

coincidenza con la festa primaverile della Madonna, convinse

le autorità a costruire un nuovo edificio di

culto: fu così che nel 1953 si diede il via alla realizzazione della nuova chiesa in stile moderno secondo il progetto dell'ing. Luigi Vagnetti; i lavori andarono avanti a fasi alterne, creando non pochi disagi alla regolare affluenza dei pellegrini, fino a concludersi nel 1965, quando fu inaugurata la nuova chiesa con il vistoso e imponente campanile in stile veneziano, ad assomiglianza di quello di San Marco. Attorno al santuario è rimasta una parte di bosco di querce, la cui ombrosità era il gradito ristoro dei pellegrini soprattutto durante le stagioni calde. Il progetto voleva recintare uno spazio sacro a imitazione dei grandi *stazzi* in cui si radunano le pecore in transumanza dall'Abruzzo durante l'invernata.

Un rituale ecclesiastico abbastanza recente è la "Cavalcata degli Angeli" che si svolge il venerdì successivo alla vestizione della statua, festa ufficiale della Madonna Incoronata, che avviene l'ultimo sabato di aprile. La "Cavalcata" ripropone una sfilata di bambini vestiti da angioletti, ma anche di carri addobbati di drappi bianchi, fiori, corone e personaggi reali che talvolta ripropongono scene bibliche e agiografiche. Tale manifestazione si innesta nella devozione popolare che vedeva il giorno della festa l'arrivo di numerose carovane con traini e cavalli addobbati di piume colorate. Ma la tendenza a piegare alla liturgia ufficiale della Chiesa una paraliturgia "altra" ha impoverito un complesso sistema culturale in vita sino agli anni '60 del secolo scorso.

### Traini e cavalli addobbati, canti, pernottamenti

Per comprendere meglio i contenuti di una profonda religiosità, bisogna analizzarne le espressioni formali; talvolta può tornare utile nello studio antropologico di una tradizione unire l'esperienza diretta a quella di ricerca, abbinare cioè il ruolo di testimone a quello di osservante-decifrate, l'ottica interna partecipativa ed empatica con quella esterna più asettica e obiettiva. Mi affido così ai ricordi dell'infanzia, quando assistevo per le strade di Canosa ai preparativi della partenza delle famiglie e dei gruppi di devoti diretti all'*Engurnètè*: vi era molta cura nel preparare il trasferimento che durava due-tre giorni tra viaggio e sosta nel bosco attorno al santuario. Vi era nelle fasi preparatorie una spartizione di ruoli e di compiti. Fino ai primi anni '60 c'era ancora chi si recava al santuario con i traini e i cavalli: i traini avevano le fiancate rialzate, le arcate di ferro per potervi stendere sopra la *cappottè*, ossia *'na rachènè* (il grande e robusto telo di cotone che si usava stendere sotto gli alberi durante la raccolta delle olive) e far diventare così l'interno del carro una ristretta camera da letto o un buon rifugio in caso di pioggia, non rara nel mese di aprile. I traini erano attrezzati anche con panche di legno su cui si sedevano le persone durante il viaggio. I traini era addobbati con l'immagine della Madonna in vista, qualcuno recuperava qualche penna di pollame o nastro colorato portato dal santuario l'anno prima. Gli uomini si interessavano anche delle scorte dell'acqua dentro i bottiglioni incanestrati o dentro *li cicènè*, anfore o trozzelle di terracotta grezza a due anse, mentre il vino abbondava nella damigiana impagliata. Le donne preparavano da mangiare: la carne veniva già preparata prima della partenza nelle teglie circolari (*li rucèlè*), il piatto tipico canosino era il coniglio al forno cotto con le patate. Il tegame caldo si avvolgeva con un fazzolettone e si faceva *u fagottè*. Frutta, ortaggi di conforto (finocchi, sedani, carote) e frutta secca (nocelle, nocelline, castagne infornate o *du prévètè*) non mancavano mai o si procuravano alla festa, che era so-



litamente assistita da una fiera di bancarelle varie. Talvolta si preparava anche il sugo in abbondanza, mentre la pasta si portava cruda, perché si cucinava lì nel bosco. Sotto il traino penzolavano la *callèrè*, altro pentolame e stoviglie necessarie. Si partiva la sera prima della vigilia, si viaggiava di notte fra canti, racconti, battute e crepitio del pentolame sotto il traino. A noi bambini il compito, appena arrivati nei dintorni del santuario e scelto il posto di soggiorno nel bosco, di andare a cercare rami secchi per accendere il fuoco. I pasti erano molto curati, avevano lunghi preparativi, ma anche la consumazione era arricchita da canti, sfottò, barzellette, racconti di fatti di paese. Le panche, le fiancate, i rami del bosco servivano a impiantare una vera tavolata, con tanto di tovaglie, piatti e posate.

La visita alla Madonna era uno dei primi atti del rituale: i classici tre giri attorno alla chiesa con appositi canti. Oltre ad espletare la visita alla Madonna, assistere alle funzioni religiose e alla processione, oltre ad espletare una commovente visita e contatto con la statua, gran parte del tempo era contrassegnato dalla festa laica: di notte si vegliava, si cantava, si suonava, si ballava, si aggregavano comitive di paesani, si facevano nuove amicizie con famiglie anche di altri paesi, si mescolavano dialetti, i giovani si adocchiavano e tentavano ammiccamenti, all'alba si sonnecchiava. C'era chi andava a pregare in chiesa, ma spesso vi si dormiva anche, soprattutto se capitava una stagione piovosa. Si compravano le piume colorate e le immaginette della Madonna per addobbare i carri, i cavalli, e poi col passare degli anni anche i camion, i motocarri o le motorette. Già, perché la modernità portava a cambiare il mezzo di locomozione, ma mi ricordo che anche i nuovi trasporti erano trattati con la stessa funzione e gli stessi modelli estetici dei mezzi di trasporto più arcaici. Si ostentava l'avvenuto viaggio alla Madonna. Si mettevano anche frasche di alberi, le prime ginestre, erbe alte e fiori di bosco. Il rito richiedeva la sua parte scenografica e di ostentazione, il sacro si sottolineava con l'enfasi cromatica.

I pellegrinaggi all'Incoronata iniziavano la domenica *in albis*; la seconda domenica dopo Pasqua c'era la "cavalcata" con i cavalli veri e i bambini, vestiti da angioletto (si usavano gli abiti

della prima comunione) o da Madonna, erano orgogliosamente e vanitosamente i protagonisti della parata. C'era chi abbinava l'ultimo sabato di aprile alla prima domenica o persino all'otto di maggio e allungava il viaggio religioso dalla festa della Madonna Incoronata a quella di S. Michele Arcangelo sul Gargano (dagli anni '50 si faceva rientrare anche il viaggio a San Giovanni Rotondo per cercare di vedere Padre Pio). Dimensione sacra ed dimensione esistenziale convivevano, la festa era un'occasione di riflessione, ma soprattutto di divertimento, di interruzione della normalità, di incontri, di ricerca per i giovani di possibili sbocchi matrimoniali.

Il ritorno era contrassegnato anch'esso da allegria. Se il vino avanzava, per non pagare il dazio, si *adacquévènè lè rrotè*, si buttava sulle ruote del traino. C'era chi, per rendere meno monotono lo stanco viaggio di ritorno, andava apposta a prendere con le ruote le buche della strada, per scuotere gli addormentati e suscitare scherzose proteste della compagnia.

Ricordo come attendevamo ogni anno l'arrivo dei "murgesi", cioè di una numerosa compagnia di devoti di Minervino Murge che viaggiavano per voto a piedi, talune donne anche scalze per voto. Arrivavano in paese ed era d'obbligo la sosta alla chiesa del Carmine, dove v'era una statua della Madonna dell'Incoronata posta sopra un albero di gesso, con tanto di personaggi e col bue ai piedi. All'uscita della chiesa facevano scoppiare una batteria di fuochi d'artificio, si rifocillavano brevemente e ripartivano con il loro stendardo in prima fila con l'effigie dell'Incoronata sopra.

Chiunque ha una certa età conosce il canto alla Madonna dell'Incoronata, era un motivo noto, con strofe canoniche ed altre suscettibili di adattamenti o di invenzioni estemporanee di distici e quartine.

\* \* \*

Nel 1982 volli tornare alla festa da adulto e nelle vesti di ricercatore. I pellegrinaggi stanziali erano quasi del tutto finiti, non più traini o trasferimenti a piedi, ma pullman e automobili.



Gruppo di persone in costume dell'epoca in procinto di andare in pellegrinaggio ad un santuario. Tratto da Bertacchi Cosimo, *Puglia, in Geografia d'Italia - La patria*, Utet, Torino, 1931.



Una vecchia macchina fotografica e il classico cavallino per effettuare foto-ricordo ai bambini davanti al santuario della Madonna Incoronata a Foggia. [Foto Gala, 1982 - A.D.E. Taranta ©].

I tempi dell'intero pellegrinaggio si erano ridotti ad un'unica giornata, anzi talvolta a mezza giornata. Rari i canti, rari gli espletamenti di atti penitenziali per richiesta di voto o per grazia ricevuta. La liturgia ufficiale si imponeva con una più fitta organizzazione del clero e dell'apparato ecclesiale: canti in italiano, litanie e preghiere imposte con microfono ed amplificazione su tutto il piazzale. Un fitto calendario di messe e confessioni privava la devozione popolare dei tempi e degli spazi per esprimersi. Ad un certo punto, alla fine di una messa una compagnia di anziane devote di Margherita di Savoia (FG) arrivate in autobus, si fa sotto alla statua (allora si giungeva da una ripida e piccola scalinata sottostante) e la priora (o caporalessa) del gruppo intona il tipico canto rituale alla Madonna, mentre il coro delle compaesane intercalava il ritornello dopo ogni strofa. Fu un magnifico e sperato spiraglio di tradizione, una voce energica, questuante e quasi rancorosa sgranava versi tradizionali, manomettendone la struttura per dare più significanza alle parti che si vogliono evidenziare, adoperando la tecnica della ripresa (cioè la ripetizione del secondo verso del distico precedente, come aggancio per lo sviluppo del discorso). Il testo non è rigidamente fisso, ma contiene alcune formule (singoli versi) adattabili a contesti differenti, grazie a soluzioni semplici e diffuse di rima. L'organizzazione del testo è così personalizzata e legata ad una situazione specifica; qui le donne si stavano congedando dalla Madonna prima di iniziare il viaggio di ritorno. Sul piano del ruolo, chi canta assume volutamente una posizione ambigua: usa talvolta il plurale per rappresentare tutto il gruppo, talvolta il singolare, per personalizzare il rapporto con la Madonna. Sul piano semantico il canto è condotto in maniera magistrale, con la creazione di acuti di tensione emotiva, sottolineati dalla voce aspra e decisa: la Madonna è trattata come

madre, come protettrice, come nume benefico, come consolatrice, e soprattutto come porto di speranza. In alcuni casi viene messa di fronte alle sue responsabilità materne, testardamente si pretendono i favori che Lei può e deve fare, in altri versi emergono dedizione, senso di fragilità, cieca fedeltà, dipendenza assoluta, grande speranza che non illude, fiducia totale.

#### Canto alla Madonna dell'Incoronata di Foggia

*Ewiva Maria,  
Maria è sempre viva  
ewiva Maria,  
e Chi la creò*

*La gente ca vënöjë da fuori regnë  
truvuò fruttë e fiorë sopë a nu legnë*

*E mo' ch'arrivë l'orë ca më n'agghja scijë  
a ta jindë a sta cappella t'agghja romanija*

*E noië ammë vënouta non gi ne vulimë andeja  
tant'è ca 'ng'ema stë finë ca grazie 'n ge la fë*

*La grazia te la cerca co' tutto u corë  
ma ji non t'abbandona fine ca morë*

*Fino ca morë e no t'aj' abbandunëja  
ma sempre u nomë touë ji agghja chiamëja*

*Mari' de l'Incoronata bella signora  
benedicë a la campagna perdonë i peccatorë*

*E li malatë ca stannë, ma stannë assëjë  
javënë vënoutë a casa majë a raccomandëja*

*honnë vënoutë a casa majë a raccomandëja  
tu m'aa decia la respëusta ca l'e purteja*

*tu m'aa decia la respëusta ca l'e purteja  
ma tuttë a la mia casa stann'a aspëttejë*

*Marië quandi son dolci il tuoi costume  
e biatë a chi si serve del tuo bel nome*

*Noi siamo i pellegrini e ricorriamo a te  
Marië dell'Incoronata quanto sei bella*

*Marië dell'Incoronata u nomë tojë chiama  
biatë a chi ti onora e chi ti ama*

*Marië dell'Incoronata nu' cë ne dobbiamo andare  
ma nghe ce ne despiacia che të lassama*

*Ji non më stanghë mējë ma e dë candeja  
la forza la Madënna më l'eva deja*

*Marië de l'Incoronata e noi mo' ce ne sciamo  
fin'a stasare e noue të ringraziamë*

*La strada ca no' ama fëje tu c'haj accombagneja  
ma sembë u nomë touë jema chiamëja*

*Sta santa sciurnata e no' stemë a aspëttejë  
ma quanta pellegrinë te vënem'a trouëja*

*Marië de l'Incoronata la forzë tu ci aa dējë  
ma sembë u nomë touë i' agghja chiamëja*

*Marië de l'Incoronata la forza tu ci aa dējë  
finë ca a la nostra casa ama rëturëja*

*E' venoutë da li saleinë, lu Casalë e Cerignola  
u carrë jëv'arrowaitë da Jortanova*

*U carrë jëv'arrowaitë da Jortanova  
cë va a vedë Maria se ne consola*



Trascrizione musicale del canto alla Madonna Incoronata di Foggia  
[Antonio Mario De Carlo e Luca Birigazzi]



Domenico Rinaldi, suonatore di chitarra battente e cantore di S. Giovanni Rotondo. [Foto Gala 1982. A.D.E. Taranta ©]

[Registrazione di G. M. Gala, 1982] Traduzione:

La gente che veniva da fuori regno / trovò frutti e fiori sopra un legno<sup>4</sup> // E adesso che arriva l'ora che me ne devo andare / devo lasciarti in questa cappella // E noi siamo venuti e non ce ne vogliamo andare / qui dobbiamo rimanere tanto finché non ci fai la grazia // La grazia te la cerco con tutto il cuore / ma io non ti abbandonerò finché muoio // E finché muoio io non ti abbandono / e sempre il tuo nome chiamerò // Maria dell'Incoronata bella signora / benedici la campagna e perdona i peccatori // E i malati che ci sono e ne sono tanti / sono venuti a casa mia a raccomandarsi // Sono venuti a casa mia a raccomandarsi / tu devi dirmi che risposta devo dare loro // Tu devi dirmi la risposta che devo portare loro / e son tutti lì a casa mia che aspettano // Maria quanto sono dolci i tuoi atteggiamenti / beato chi si serve del tuo bel nome // Noi siamo pellegrini e ricorriamo a te / Maria dell'Incoronata quanto sei bella // Chiama il nome tuo Maria dell'Incoronata / beato chi ti serve e chi ti ama // Maria dell'Incoronata noi ce ne dobbiamo andare / ma ce ne dispiace di lasciarti // Io non mi stanco mai di cantare / la forza me la deve dare la Madonna // Maria dell'Incoronata e noi ora ce ne andiamo / e non finiamo di ringraziarti fino a stasera // Tu ci devi accompagnare lungo la strada che dobbiamo fare / e sempre il nome tuo dobbiamo chiamare // Questa (è) una santa giornata e noi stiamo aspettando (una grazia) / ma quanti pellegrini ti vengono a trovare // Maria dell'Incoronata tu ci devi dare la forza / e sempre il tuo nome io devo chiamare // Maria dell'Incoronata tu ci devi dare la forza / fino a che noi saremo tornati alle nostre case // Sono venuta dalle saline, dal Casale e da Cerignola / il carro è arrivato da Ortanova // Il carro è arrivato da Ortanova / chi va a vedere Maria trova consolazione.

Fu proprio durante quella festa che ebbi modo di osservare gli ultimi pernottamenti, con baracche di fortuna. Lì, poco distanti dalla facciata della nuova chiesa, c'erano alcune famiglie di pellegrini di San Giovanni Rotondo, che alla mia presenza lamentavano l'agonia delle ricche usanze devozionali di una vol-

ta, l'accorrere delle tante comitive che passavano alcuni giorni attendati attorno al santuario. I discorsi scivolavano fra nostalgia del proprio passato, importanza del ricordo e senso di disgregazione sociale. E poi i suoni, i canti, i balli attorno ai fuochi la notte... Era stato proprio il suono di una chitarra battente e i canti maschili che avevano attirato la mia attenzione verso quelle baracche improvvisate, poste non molto distanti dalla facciata della chiesa. Fu lì che ebbi modo di conoscere una splendida personalità della tradizione sangioannara: Domenico Rinaldi, abile suonatore di chitarra battente e prezioso depositario di una vasta mole di testi canori. L'indagine sulla festa si conclude con effetti positivi, perché gettò le basi per approfondimenti successivi e per creare una stretta amicizia con Domenico, scomparso purtroppo prematuramente di lì a qualche anno.

#### NOTE

<sup>1</sup> La credenza popolare delle sette sorelle ha fatto da filo conduttore all'opera complessa di indagine e studio delle tradizioni musicali campane di Roberto De Simone (*Canti e tradizioni popolari in Campania*, Roma, Lato Side, 1979)

<sup>2</sup> Vale la pena citare qui anche qualche famosissimo santuario estero dedicato alle Madonne scure: Madonna di Monserrat in Catalogna, Madonna di Czestochowa in Polonia e Madonna di Guadalupe in Messico.

<sup>3</sup> Cfr. Sicuteri Roberto, *Lilith la luna nera*, Roma Casa Editrice Astrolabio-Ubaldini Editore, 1980

<sup>4</sup> Si tratta metaforicamente dell'albero di quercia su cui apparve la prima volta la Madonna dell'Incoronata.

La festa di san Donato a Montesano, nel Salento, si svolge nelle giornate del 6-7 agosto, in una cappella all'estrema periferia del paese. La statua del taumaturgo, custodita di solito nella chiesa parrocchiale, per la festività viene trasportata nella cappella dove fin dall'alba del giorno 6 cominciano ad affluire malati di mente provenienti prevalentemente dalla provincia di Lecce. Si tratta di individui, per lo più donne, che accorrono all'appuntamento magico per implorare la grazia. La grazia non definitiva, ma ciclica, analoga a quella che si chiede a san Paolo per il tarantismo, ha la durata di un anno, per cui, trascorso il periodo di validità, il malato si trova di nuovo nella condizione di dover ricorrere al santo.

Il "male di san Donato", comprende epilessia, disturbi nervosi vari, stati di ansia e manifestazioni psicopatologiche in genere, in gran parte determinati da insostenibili condizioni di esistenza. I pellegrini ritengono che il male sia inviato dal santo; collocandola così in una sfera extraumana, si sottraggono alla vergogna di una malattia che altrimenti fatta oggetto di disprezzo.

Sul "male" ecco alcune opinioni registrate durante la festa del 1965.

Venditore ambulante di bandierine abituali (ventagli con immagini di santi, molti diffusi in Puglia e Sicilia): «il male di san Donato è un male che tiene un sacco di cose, attacchi di nervosismo, e poi è il male di san Donato diciamo noi. Il male di san Donato lo manda lui, il santo. Strillano di notte e di giorno. Di san Paolo quella è una taranta che ti pizzica, noi diciamo, quello viene così: una donna la pizzica e poi san Paolo la guarisce. Se ha una camicia rossa, una veste, e una è pizzicata da quello vermine rosso, quella maglia gliela strappano. Io credo che questa malattia la manda san Donato benedetto. ... Tutte le malattie di nervi, tutte, le manda san Donato benedetto. Quelle di taranta san Paolo di Galatina, quelle di orecchia san Marco giorno 25 aprile. Ogni santo manda il suo male e tiene la sua devozione: santa Marina la testa; san Pantaleo i foruncoli; san Rocco è il patrono della peste e di tutti i mali che ci sono. San Giuseppe da Copertino fa anche i miracoli, san Giuseppe che volava, il padre di Gesù Cristo, tutti i santi non hanno niente ma lui (san Giuseppe) ci ha la polvere che la danno ogni anno».

Ragazzo di 12 anni, figlio di una malata di Galatina: «io credo che queste donne sono strane che stanno male veramente. Le malattie glielle manda il Signore».

Uomo di 48 anni, marito di una malata, di Cutrofiano: «il male di san Donato lo manda il nostro santo, lui lo manda e lui lo toglie. Lui vuole così: sceglie uno e gli manda il suo male. Lo manda a noi poveri per farci soffrire in questa terra e ricompensarci poi in Paradiso. Noi siamo poveri, ma siamo anche fortunati».

Se queste risposte dimostrano chiaramente come fra gli individui a basso livello di istruzione non ci siano dubbi sulle origini e la cura del male di san Donato, diverso è l'atteggiamento manifestato dal parroco del paese, don F., un'anziano sacerdote di Montesano, che ha dimorato per lungo tempo in Lombardia. Don F., specializzato in psicologia, parla volentieri, senza reticenze, dicendo che il coraggio gli deriva dal fatto che non c'è provvedimento che la chiesa possa prendere contro di lui, perché «peggio di stare qui dove vuole che mi mandino».

«Qui ci vogliono medicine, un ospedale, scuole, non sanitari. Io, personalmente, ritengo che questo male collettivo non sia il male caduco definito medicamente. Io penso si tratti di un

## Alla festa di S. Donato

di Annabella Rossi

(da *Le feste dei poveri*, Bari, Laterza, 1969)

fenomeno di isterismo collettivo, ma per molti non si può parlare neppure di questo. Da anni avviene che questa gente che viene a trovare il santo, davanti a questa statua, ha delle manifestazioni di vero e proprio isterismo, e perciò non si può parlare di mal caduco. Le caratteristiche del mal caduco sono molte chiare: per esempio, la convulsione, l'emissione di bava, l'insensibilità. Questo noi non si è notato; se li tocchi gridano, saltano, sono come invasati, invasati dalla miseria, dall'ignoranza».

Il giorno 6 agosto 1965 ho assistito all'arrivo dei malati. Fino a qualche anno fa quasi tutti i malati venivano portati alla cappella su carretti trainati da cavalli; ora la maggior parte arriva su macchine prese a nolo. L'abito della cerimonia era bianco: veste lunga, lunghi mutandoni, calze; ora le donne hanno abbandonato l'abito rituale, tranne una, che seguita a vestirsi all'uso antico. L'afflusso degli ammalati prosegue ininterrotto tutto il giorno; scendono dalle macchine aiutati dai parenti o dai compaesani, qualcuno portato a braccia, molti sorretti. Arrivati al momento di varcare la soglia della cappella, avvengono sensibili mutamenti di comportamento: molti cadono a terra, pesantemente, privi di coscienza (almeno apparentemente); altri incominciano ad avanzare freneticamente sulle ginocchia, a rotolarsi per terra.

Alla fine della mattinata a luogo una prima processione che si svolge in un clima disteso, in quanto i malati sostano nella cappella e non vi prendono parte se non eccezionalmente. Nel pomeriggio la statua del santo viene portata di nuovo in pro-



cessione attraverso le strade del paese. Il santo esce dalla chiesa circondato dai malati, da quelli almeno che hanno la forza materiale e psicologica di seguirlo. Di tanto in tanto qualcuno lancia un urlo acuto, a lungo, sempre uguale. La processione giunge fino alla cappella, dove i malati e i loro parenti si preparano ad affrontare la notte. Molti devoti seguitano a buttarsi a terra, a gridare, a invocare la grazia, a percorrere il pavimento sulle ginocchia, strascinano sul ventre e sul dorso.

Nella serata, una donna di 45 anni, proveniente dalla provincia di Brindisi, contadina analfabeta, si abbandona a gesti di disperazione sotto lo sguardo commosso della vecchia madre e quello terrorizzato dei suoi figli di 4 e 7 anni. Un uomo di 60 anni, di Nardò, comincia a "predicare". Verso le undici di sera tutti dormono: chi ha trovato posto all'interno; gli altri appoggiati ai muri esterni della cappella.

All'alba la donna vestita di bianco si arrampica sulla base della statua e vi resta immobile. Poco dopo il parroco celebra la messa.

Seguitano ad arrivare altri malati – ne ho contati 53, dei quali 16 uomini.

Due donne avanzano carponi e latrano come cani. Incominciano a verificarsi presunte guarigioni: i malati finalmente in pace, pregano, baciano la statua e se ne vanno. Ma la maggior parte attende l'ultima processione, quella che, verso le undici, riaccompagna la statua del santo nella parrocchia dove resterà fino all'anno successivo.

Nel pomeriggio del giorno 7, la porta della parrocchia era sprangata; all'interno, come incantata davanti alla statua di san Donato, sedeva una giovane di 25 anni, contadina del Salento, terza elementare, afflitta dal "male" e devota particolarmente al taumaturgo. La donna, che da anni si reca a Montesano, non

può partecipare al culto collettivo nella cappella; il suo attaccamento al santo e la gelosia che nutre per le altre fedeli sono tali che spesso, in passato, ha provocato vere e proprie risse. Così don F. le permette di avere un colloquio privato e solitario con il protettore. La giovane siede a terra, rivolgendosi sorridente alla statua ed emettendo mugolii; il suo volto esprime una grande gioia. Quando mi vede entrare si rivolge sorridente verso di me e, gemendo, mi addita la statua. Poi mugola verso il santo, gli lancia baci, traccia a terra dei cerchi e si irrigidisce, atteggiando le proprie mani nel gesto benedicente della statua. Solo dopo un ora, convinta a fatica dalla madre e dal fratello si allontana piangente.

La carica sessuale presente nei partecipanti al pellegrinaggio è evidente; san Donato – una statua che raffigura un giovane adulto, con i capelli ricci e le gote rosse – piace moltissimo alle donne, le quali, nel corso delle due giornate festive, lo abbracciano, lo baciano, si arrampicano sulla base del simulacro. Alcuni anni fa – il fatto mi è stato raccontato da numerosi malati, che tuttavia non hanno saputo indicare la data esatta – un gruppo di fedeli decise di fare ridipingere gli occhi del santo, perché il suo sguardo era troppo penetrante e loro ne erano turbate. L'episodio potrebbe benissimo non essere mai accaduto, ma anche se si trattasse d'una leggenda, sta ugualmente a testimoniare quali sensazioni suscitino tra le sue fedeli l'effigie di san Donato. L'ondeggiare lento dei corpi delle donne sul pavimento che agitano aritmicamente le gambe, il rotolarsi, e tutti quei gesti ed atteggiamenti del corpo non facile a deciversi, ma che comportano tale scompostezza da rendere necessario munire la malata di lunghe mutande, convalidano la tesi della componente sessuale.

Donne in Chiesa durante la notte



# San Nicola e la festa dei marinai a Bari

di Saverio La Sorsa

(da *Folklore pugliese. Antologia degli scritti di S. La Sorsa*, vol. 1)

Assai simpatica è la festa tradizionale che i marinai baresi fanno al loro protettore S. Nicola.

Da più secoli le ossa del Taumaturgo erano sepolte a Mira, e riverite con grande devozione dai fedeli, quando il 1036 la città fu presa dai maomettani e saccheggiata orribilmente; gli abitanti per sfuggire alla strage, si ritirano su un monte distante tre chilometri, e lasciarono le sacre reliquie alla custodia di tre monaci.

Nel 1087 alcuni baresi con tre navi cariche di frumento e d'altre merci veleggiarono verso Antiochia per commerciare, e ispirati dal cielo, decisero di involare le ossa del santo, che erano inonorate dai musulmani; giunti a Mira seppero che v'erano molti infedeli per i funerali del loro governatore, e non stimarono propizio il momento, se ne tornarono ad Antiochia. Quivi incontratisi con alcuni veneziani loro amici e congiunti, conobbero che questi avevano lo stesso loro disegno. Per non essere prevenuti, si affrettarono ad attuare il loro pensiero, e superate molte difficoltà, vinta con la violenza e l'astuzia l'ostinata resistenza dei monaci che non volevano perdere un sì prezioso tesoro, riuscirono a spezzare con colpi di martello la tomba, donde esalava un soave odore, e misero le vivide ossa in una cotta del sacerdote Grimoaldo, che insieme con l'altro sacerdote

Lupo faceva parte della comitiva.

Compiuta l'audace impresa, portarono alle navi il sacro involto, e rivestitolo di altro candido panno lo collocarono in una botticella, perché vi si potesse conservare la manna che gocciolava continuamente. Come gli abitanti furono avvertiti del fatto, corsero disperati alle navi dei baresi, e con urli e pianti cercano di impietosirli perché non li privassero di un santo così miracoloso; avvennero scene commoventi di fanatismo religioso, alcuni si strapparono la barba ed i capelli, ma i nostri, pur piangendo dinanzi a tanta fede non vollero desistere dal loro divisamento, e protetti dal vento, come fosse presagio che il Santo volesse essere riverito in una città cristiana, veleggiarono verso l'occidente.

Lungo il movimentato cammino ebbero vari prodigi dal Taumaturgo, fra cui l'apparizione in sogno ad un marinaio a nome Disigio, al quale Egli profetizzò che le navi sarebbero entrate nel porto di Bari dopo ventun giorni dalla traslazione.

Giunsero ad una rada, detta S. Giorgio, distante dalla città un otto o nove chilometri ed invitarono alcuni compagni a dare la lieta novella ai concittadini.

\* \* \*

Il fausto ed inaspettato annuncio rallegrò immensamente i baresi, e uomini, donne, vecchi e fanciulli trassero festanti e solleciti al lido per scoprire i primi le avventurate navi, e salutare il famoso Taumaturgo.

I parenti di marinai corsero immediatamente sopra alcune barchette ad incontrare le navi, ed assicurati della verità della novella, col loro pronto ritorno e le festevoli grida fecero accrescere la letizia ed il concorso dei concittadini.

L'Arcivescovo Ursone era a Trani per imbarcarsi verso i luoghi santi; il clero mandò Nunzi ad avvisarlo, e onorato di vesti sacre, si condusse al porto per ricevere con venerazione il sacro corpo. Mentre esso attendeva lo sbarco, i marinai fecero sapere che nell'involare le sante reliquie s'erano impegnati di edificare nella corte del catapano una nuova chiesa, che fosse degna del Taumaturgo. Ciò dispicque all'Arcivescovo, che tornato in fretta andò con sommo gaudio a venerarlo nella chiesa di S. Benedetto, dove per consiglio dell'abate Elia era stato momentaneamente collocato. Nacquero dispute e conflitti tra i partigiani di Ursone, che voleva trasferirlo al Duomo, e quelli dei nocchieri, che volevano portarlo nel nuovo Tempio, appena fosse terminato; corse sangue dall'una e dall'altra parte, e durante il tumulto alcuni marinai presero la benedetta spoglia, e seguiti da popolo devoto, fra il canto di inni e di laudi la trasportarono nella chiesa di Eustazio martire situata nella corte del catapano.

Quetatisi gli animi, l'Arcivescovo lasciò liberi i baresi di erigere la nuova basilica, e con gli altri arcivescovi e vescovi della



S. NICOLA DA BARI

regione, col clero ed il popolo a piedi scalzi, si recò a riverire il Santo.

Innumerevoli furono i miracoli operati in pochi giorni, ed allora una folla di credenti accorse da ogni parte per avere guarigioni e grazie. Ottenuto dal duca Ruggieri il palazzo dei Catapani nel luglio 1087 si cominciarono a creare le fondamenta della nuova chiesa, ed in pochi mesi fu terminato il corpo e consacrato da papa Urbano II il quale collocò il sacro corpo nella tomba marmorea preparata da Elia, e lo chiuse con due coperchi formati nel mezzo, affinché, come si praticava in Mira, si potesse con una spugna estrarre la manna. Allora furono istituite in onore del Santo due feste, una il 6 dicembre in onore della sua morte, e l'altra il 9 maggio, che ricorda il giorno dell'arrivo a Bari.

\* \* \*

Da quel tempo cominciarono le feste in onore del Taumaturgo, ed ogni anno nei primi giorni di maggio torme di pellegrini vengono dal Molise, dall'Abruzzo, dalla Campania ed altre regioni del Mezzogiorno ad onorarlo.

Sono molte migliaia di contadini, pastori, artigiani, marinai che accorrono dai monti e dai piani a rendere omaggio al loro Protettore e invocare il suo patrocinio, preceduti dal parroco o da un porta Crocifisso.

Il giorno 7 ha luogo una processione singolare, che vuol riprodurre la scena della traslazione delle ossa del Santo. Precede un paggio a cavallo guidato da palafranchieri in costume medievale con la croce al petto, e segue un corteo di pescatori e marinai, che portano trionfalmente una barca, alla foggia di quella che venne da Mira col prezioso tesoro; in essa che è poggiata su di un carretto, ed è illuminata da fiaccole e bengali, prendono posto alcuni marinai in costume dell'epoca, e chi fa l'atto di remare, chi di ammainare la vela, chi di guidare il timone. Il popolo accompagna festosamente il pittoresco corteo, e le donne espongono lumi ai balconi, e lanciano fiori, come fecero le loro antenate nel fatidico anno 1087.

Il giorno 8 all'alba la statua del Taumaturgo è presa dal Tempio e portata a spalle dai marinai, che si affollano attorno ad essa; ognuno vuol toccarne la bara, e quando l'ha baciata, si fa il segno della croce. Essi si ritengono i padroni del loro Protettore, e lo portano gelosamente fino alla Piazza Mercantile, dove su di un artistico altare si celebra la messa all'aperto.

Migliaia di forestieri accorsi dai più remoti angoli della provincia si assiepano in quel luogo, e fra tutti spiccano gli stuoli

dei pellegrini nei loro caratteristici e pittoreschi vestiti, che inneggiano al gran Santo. È una scena commovente: i devoti piangono e pregano, e al momento della comunione molti si avvicinano all'altare per avere l'ostia benedetta. Quelli che non hanno dato le offerte in chiesa le danno in strada, e speciali componenti del comitato della festa le consegnano ai sacerdoti della Basilica. Indi fra il rombo del cannone, il lancio di bombe, le litanie dei pellegrini, e le aree dei concerti bandistici, il Santo, sempre portato dai marinai, si avvia verso l'antico porticciuolo di Bari, dove approdano i fortunati rapitori, passando in mezzo ad una folla variopinta di popolo, che mormora preci e invoca grazie.

Le barche, le paranze, i motoscafi sono parati a festa, e sventolano centinaia di bandiere dalle poppe e dagli alberi; i marinai gridano: urrà, ed i vecchi ricordando i pericoli superati con la protezione del Santo, piangono di gratitudine.

Quando la sacra icona giunge alla spiaggia, è posta sull'altare, che troneggia nel mezzo delle due paranze, cui è toccata la sorte di trasportarlo, le quali sono ornate di bandiere e di luoghi pavesi dal colore rosso e bianco, com'è l'emblema di Bari.

La riva è gremita di migliaia di persone, accorse dalla città e dalla regione per ammirare il pittoresco spettacolo; centinaia di barchette seguono la paranza privilegiata, ed in esse si affollano cittadini e forestieri, che accompagnano il Santo sino alla spiaggia del Filoscene.

Quando la singolare processione arriva al punto designato, si gettano le ancore, e l'imbarcazione rimane ferma per l'intera giornata; allora si sparano le batterie, urlano le sirene, si lanciano razzi e palloni.

Tutto il giorno forestieri e paesani, pellegrini e devoti di ogni gradazione sociale noleggiavano delle barchette, e si recano a visitare il Santo in mezzo al mare; sicché è un via vai continuo di gente che gode di una passeggiata *sui generis*. Verso sera la statua è riportata in città fra una miriade di lumi e il lampeggiare nell'oscuro cielo di razzi policromi; giunto a terra si compone la processione, formata dai marinai, dai pellegrini e dalle confraternite, che lo portano per tutte le vie, mentre dai balconi piovono fiori lanciati dalle donne e dai fanciulli.

A notte alta, quando tutta la città è immersa nel sonno, è commovente la vista di questa processione particolare; al suo passaggio i balconi si aprono, s'illuminano all'improvviso le vie, suonano a festa le campane delle chiese, e S. Nicola maestoso e benedicente indice tra un ondeggiar di lumi, ed un bisbigliare sommesso di preci.

Questa processione dura sino al mattino seguente, quando il Santo è rimesso sull'altare in Piazza Mercantile.



Tipi di pellegrini. Tratto da Bertacchi Cosimo, *Puglia, in Geografia d'Italia - La patria*, Utet, Torino, 1931.

# Passatelle in cantina Il consumo del vino nella Puglia meridionale

di Patrizia Resta

E dopo una giornata di lavoro in campagna, la sera si andava in cantina.

La cantina nella memoria delle donne era un luogo oscuro, fumoso e pericoloso; nella memoria degli uomini, invece, era un luogo magico, di piacere e di libertà; per la borghesia era luogo di contaminazione e più in generale, e per tutti, era un luogo di peccato.

Un luogo dove si mangiava e si beveva. Cibi poveri, *faloppa fritta*, *ampasciuni*, *bracirole de carne de cavaddu*, e *gnemma-rieddi*, si accompagnavano al vino locale. Un vino doppio, vino da taglio, di quel vino che si mandava al nord ed in Francia e di lì tornava, irriconoscibile, in bottiglie raffinate o in blister di cartone. Tornava a raccontare che in Puglia non si sapeva produrre vino buono. Il Chianti, il Barbera, il Pinot erano vini di cui gli italiani andavano fieri e che potevano competere persino con lo Champagne. Gli altri erano vini poveri, da cantina, per palati rozzi; vini rossi come la terra di Puglia e pesanti come il caldo e la fatica.

“In tutte le società il sistema alimentare si organizza come codice linguistico portatore di valori ‘aggiunti’ ha scritto Montanari, capace di “definire un universo simbolico” al punto che la tavola si configura “come metafora della vita” (2004: 130). Mangiare alla stessa mensa significa appartenersi, far parte della stessa famiglia, ma anche e forse soprattutto condividere la stessa cultura. Il gusto, i sapori, gli odori dipendono dal significato che viene loro collettivamente attribuito, perché se l'alimentazione è una necessità biologica che nasce dall'esigenza di soddisfare lo stimolo della fame, ciò che induce una comunità a mangiare la carne di maiale ed un'altra a vietarla, appartiene all'ordine del simbolico e del culturale, ed è in grado di rivelare molto circa le credenze religiose e le pratiche sociali del gruppo.

Ma il cibo è anche un marcatore sociale che spiega perché nella stessa cultura c'è chi mangia le rane e chi ne ha repulsione, chi considera la carne un cibo quotidiano e la verdura un lusso e chi, al contrario, era abituato a considerare la carne un privilegio del tempo della festa e gli ortaggi il cibo quotidiano. Infine, è anche un elemento di distinzione sessuale, da sempre

simbolo della sudditanza femminile, e non solo perché la donna era l'ultima ad essere servita nella mensa domestica, ma anche perché qualsiasi forma di eccesso alimentare, consentita agli uomini, era giudicata sconveniente per le donne.

È per questa via che la cantina compare nel ricordo come uno “spazio da uomini”, interdetto alle donne. La cantina rappresentava, nell'immaginario collettivo, il contrario della casa, dello spazio dell'intimità e della sicurezza, degli affetti e della domesticità. Uno spazio in cui scorreva il vino e la licenziosità era ammessa e ricercata; i giochi di carte che ivi si praticavano una scommessa la cui ricompensa raramente era il denaro e più spesso era il riconoscimento dell'abilità e della destrezza, legate alla furbizia del mondo contadino. Il luogo in cui il gioco delle carte rappresentava un rischio economico era un altro, era il circolo cittadino, dove i nobili, o i signorotti locali, potevano mettere in palio in una notte, e sulla parola, una masseria e perderla, un luogo dove, come scrive Lombardi Satriani i signori si dedicavano all'*otium* (L.M.Lombardi Satriani, 2006: 295). La cantina invece era il luogo in cui vinceva il *negotium*; un “fare” che aveva il potere di trasformare. Un luogo in cui gli uomini con i loro giochi inventavano un tempo che per ciò diventava sacro, il tempo sospeso di una giocata, nel quale era possibile invertire se non l'ordine cosmico, almeno l'ordine delle regole.



Cantatori in una cantina a Matinata.  
[Foto Gala-Biagi, 1988 - A.D.E. - Taranta ©].

Nulla o quasi è sopravvissuto al tempo delle cantine. Lo sviluppo economico che cambiò i connotati dell'Italia dopo la seconda guerra mondiale ne ha cancellato, impietosamente, ogni traccia. I circoli sociali, i club dei tifosi ne sono forse un pallido sostituto: una stanza dove gli uomini si riuniscono per giocare e per bere. Le cantine erano molto di più. Erano lo spazio in cui, dopo una dura giornata di lavoro, i contadini reinventavano il mondo e, nel breve spazio di una *passatella*, inauguravano una gerarchia invertita fra il *patrunu* ed il suo vice, che avevano il potere di elargire il vino, e coloro che, " perdendo ", erano " costretti ad ubriacarsi " .

Sulla base di una breve ricerca svolta nel brindisino, in particolare nei comuni di San Michele Salentino, di Francavilla Fontana e di San Pietro Vernotico proveremo a descrivere gli ambienti dei primi del '900 nei quali si beveva il vino, concentrando le nostre riflessioni sui giochi di cantina, sul modello di socialità che essi inauguravano e la dimensione comunitaria che evocavano.

D'altra parte l'esigenza di indagare i modelli di consumo propri del passato a noi prossimo, si sposa con l'istanza promossa di recente dagli economisti che si sono preoccupati di esaminare i saperi locali, nell'intento di stimolare la produttività di settori di nicchia, nei quali è possibile sfruttare il valore aggiunto di prodotti ricchi di storia e che hanno finito per connotare l'identità di una zona (A Sassu, S. Lodde, 2003). Tuttavia la riscoperta dei sistemi produttivi legati al sapere locale raramente si accompagna alla conoscenza del mondo nel quale essi erano ancora funzionali. Fioriscono così le fiere dedicate a questo o quel prodotto tipico, in una girandola di marchi DOC, DOP, IGT, etc. senza che nessuno abbia cura di tracciare il percorso della memoria, di scoprire come e quando quel tipo di sapere è stato trasmesso, come e quando, invece, si è perso. La parola

magica è " tradizione " . Si

può migliorare la commercializzazione di un qualsiasi prodotto giocando sul fascino che possiede ciò che nelle forme, nei colori e negli odori risveglia la memoria collettiva, un ricordo o un sentimento.

Tradizione appartiene però a quella schiera di concetti che si definiscono sulla base di un codice semantico ambiguo. In generale si può definire la tradizione come il sapere che si sedimenta nel ricordo (P. Resta, 2006). Ciò significa che la forza della tradizione è speculare alla sua durata. La catena di trasmissione attraverso la quale essa passa, ne determina l'importanza. Più lungo è il percorso che attraversa, più è considerata prescrittiva e diventa criterio giustificativo sia dei comportamenti che dei valori e dei simboli che ad essa si ispirano, imprimendo un aspetto determinato ad una cultura. Forse è per questo che è diventato consueto, negli ultimi anni, promuovere luoghi e cibi richiamandosi alla purezza di tradizioni originali, proposte attraverso un susseguirsi di palii e tornei medievali, quasi che solo il fruscio delle sete dai colori sgargianti ed il morbido rosso del velluto siano capaci di evocare passate nobiltà.

Tuttavia la durata non deve essere necessariamente intesa come un arco di tempo contato in anni o in generazioni, piuttosto va considerata per lo spessore con il quale le credenze, i valori e i comportamenti vengono assunti nella catena della trasmissione orale. Qui si determina una inversione. Quando un uso ha origine in un passato recente, la tradizione da cui deriva diventa trascurabile e gli elementi che la caratterizzano vengono definiti in termini di folklore, intendendo con ciò sminuirne il significato. E questo, nonostante che la letteratura specialistica abbia introdotto già da tempo un modello interpretativo nel quale il folklore compare quale semantica capace di restituire contezza dei dislivelli culturali presenti in società complesse, fortemente stratificate e caratterizzate da un sistema di potere articolato (L.M.Lombardi Satriani, 1968; A. Cirese, 1971; P. Clemente, M.L.Meoni, M Squillacciotti, 1976).

*Cantatori in una cantina a Matinata. [Foto Gala-Biagi, 1988 - A.D.E. - Taranta ©]*



Il *discrimen* sta nell'assunzione di un uso, all'interno della categoria del senso comune. Il senso comune si forma sulla base di esperienze condivise e, dunque, di prassi ancora funzionali; quando un comportamento non è più funzionale rispetto al nuovo modello di società che si è affermato nel frattempo, ciò che era di senso comune mentre si "fondava" una memoria, viene rapidamente dimenticato, talvolta omissso, spesso cancellato.

Scavando nella memoria di un buon numero di anziani e confrontando il ricordo con ciò che del loro mondo si è trasferito nella contemporaneità accetteremo la sfida, ci presteremo al gioco di ricomporre i deboli fili della memoria sopravvissuta, per consentire la ricostruzione di quegli aspetti della vita dei nostri paesi alla metà del novecento, che sono stati cancellati dal senso comune.

### Il mondo dimenticato o della memoria che manca

Secondo Mery Duglas (1996) per scoprire cosa spinge a consumare un prodotto è necessario scoprire perché, a volte, si cambia gusto.

Nonostante la produzione dell'uva e la sua trasformazione in vino possa vantare in Puglia una tradizione millenaria, dopo la seconda guerra mondiale la consuetudine di bere vino è quasi scomparsa.

I tre comuni nei quali è stato effettuato il sondaggio non fanno eccezione e confermano che anche nel brindisino a partire dal secondo dopoguerra l'uso di bere il vino è diventato un consumo di tipo alimentare e domestico, mentre si è persa l'abitudine di bere il vino nei locali pubblici e fuori dal pasto. Il sondaggio è stato effettuato coinvolgendo un campione casuale di popolazione, diviso per sesso e classi di età. Le risposte alle interviste libere costituiscono la trama su cui abbiamo ordito le nostre riflessioni.

Quasi nessuno è stato disposto ad ammettere di avere frequentato, anche occasionalmente, una cantina, in passato. A partire dagli attuali sessantenni, tutti hanno dichiarato che nella loro infanzia le cantine erano già state chiuse e il loro posto era stato occupato dai Bar, che all'epoca si chiamavano ancora "Caffè". I più giovani, invece, pensano alla cantina esclusivamente nei termini del luogo di produzione del vino e ignorano che sia stato anche il luogo della vendita e del consumo. Per gli anziani la situazione è più complessa. Settantenni e ottantenni hanno assunto un atteggiamento diverso. Nelle loro parole vi è una chiara presa di distanza che prelude ad un giudizio apertamente negativo per coloro che, pur provenendo dal mondo contadino, hanno completato il ciclo dell'istruzione superiore e magari hanno raggiunto la laurea; nel ricordo di costoro le cantine sono luoghi da evitare, frequentati da individui pericolosi, alcolizzati e violenti e soprattutto da gente ignorante. Per gli altri, le cantine rimangono il luogo magico della gioventù, sepolte insieme al ricordo di una età felice, ed a quel mondo che è scomparso, trascinando con sé il senso dell'amicizia e della solidarietà maschile che lo caratterizzava.

La considerazione in cui era tenuto il vino deve essere però estrapolata tenendo conto anche di altri fattori. Il pane ed il vino sono elementi essenziali nell'universo simbolico della cristianità. Il vino in particolare si collega alla rappresentazione del sangue (L.M.Lombardi Satriani, 1991:93). Deve essere quindi ritenuto, al pari del pane, come un alimento carico di senso. Tuttavia ha attributi ambigui. È bevanda nutriente: *il vino fa buon sangue*, recita la sapienza popolare ma è anche una bevanda pericolosa, alcolica, la cui assunzione libera i freni inibi-



Beltramelli A., *Il Gargano*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo, 1907. "Vieste - Portatrici d'acqua".

tori: *in vino veritas*, affermavano i romani. Per questa sua qualità è stato sempre collegato alla violenza ed alla lascivia. La mancanza di freni genera sregolatezza e questa mina al fondo la possibilità di una vita civile. Non a caso nella mitologia greca e in quella latina l'uva e il vino erano appannaggio di Dioniso e di Bacco, entrambe divinità che rappresentano l'inversione, il tempo senza freni e senza regole, in sintesi l'ebbrezza della vita.

D'altra parte il vino nella tradizione popolare non sembra possedere attributi scaramantici. Mentre si è pronti a rigirare una forma di pane che per avventura si rovesci sul dorso, o la si bacia e la si segna con la Croce prima di essere costretti a buttarla via, nella convinzione che rappresenti il volto di Gesù, nulla accade se si versa il vino; e se lo spargimento dell'olio è indice di malasorte, il vino che si rovescia sulla tavola è, al contrario, presagio di benessere e di allegria. Il vino doveva sempre scorrere copiosamente e soprattutto doveva essere bevuto in compagnia.

Il gusto del vino, e l'ebbrezza che induce, era, fino a non molto tempo fa, la ricompensa che spettava a chi, reduce da una dura giornata di lavoro e dopo un pasto frugale in casa, era libero di trascorrere qualche ora nella cantina; luogo simbolo, in cui le convenzioni erano ignorate e la trasgressione ammessa. Per questo le cantine erano considerate cose da uomini, e l'accesso alle donne era interdetto. Esisteva un chiaro rapporto fra le qualità morali riconosciute ad una donna e la sua disponibilità a frequentare la cantina. Eppure, dal punto di vista delle donne la cantina era soprattutto sinonimo di violenza. L'ubriaco, che non infastidiva certo i compagni di bevuta, tornato a casa poteva sfogare rabbia e frustrazione picchiando la moglie e se per strada incontrava una donna sola, libero dai propri freni inibitori, non lesinava complimenti e offerte oscene. Le cantine rappresentavano tutto quello dal quale le donne *per bene* erano protette, e per questo, come hanno testimoniato tutte le in-

tervistate fra i settanta e gli ottanta anni, alle più giovani veniva insegnato che non era prudente uscire da sole oppure, qualora fossero state costrette ad attraversare una strada in cui era aperta una cantina, bisognava procedere rasentando il muro e con grande celerità.

Gli uomini invece raccontano un'altra storia, di cui le vere protagoniste sono la povertà e l'ignoranza. I braccianti erano infatti gli avventori più fedeli delle cantine. Sempre alla ricerca di una giornata di lavoro, la sera si riunivano in piazza in attesa di una buona proposta e, al caporale che prometteva loro un ingaggio, erano ben lieti di offrire in cambio un bicchiere di buon vino. Nel ricordo degli anziani le cantine parevano funzionare piuttosto come agenzie di collocamento.

La ninna nanna registrata quest'anno a San Pietro Vernotico da Valentina Pennetta e cantata da una donna di circa ottanta anni, tratteggia un quadro affatto diverso. Le ninne nanne erano in genere dolci nel suono e nelle parole, tese a procurare l'incantamento del sonno per aiutare il bimbo ad attraversare il *limen* pericoloso fra sonno e veglia ma, come aveva già dimostrato De Martino (1953-54), potevano anche affrontare temi di interesse più generalmente sociale nella misura in cui erano specchio della vita della comunità.

L'informatrice ricordava solo tre quartine di un componimento che probabilmente sarà stato più lungo. Ogni quartina sembra composta da due endecasillabi e due ottonari, nella prima quartina gli endecasillabi sono a rima baciata, nella seconda alternata, nella terza nuovamente baciata.

Hannu rriati li tempi scuntienti	è arrivato il tempo dell'allegria
Lu vagnone ha cacciati li tienti	al bimbo sono spuntati i dentini
Tutta la notti ngui e nga	tutta la notte gni e gna
L'anima toa e de mammata	all'anima tua e di tua madre

Me nde vau intra a la cantina	me ne vado alla cantina
Cu me fazzu nu scopone	a giocare una partita a scopone
E mugghierima te retu:	e mia moglie da dietro:
"tane pane allu vagnone"	"procura il pane per il bambino"

E mannaggia a la muggchiere	maledetta mia moglie
E ci me l'ha fatta fa	e chi me l'ha fatta fare
E mannaggia a la muggchiere	maledetta mia moglie
E ci me l'ha fatta fa	e chi me l'ha fatta fare

Il significato delle strofe è fin troppo esplicito, mettono in versi le doglianze della moglie il cui marito *spreca* il tempo destinato al lavoro a giocare in cantina. Quadretto di sintesi splendido, dal forte contenuto pedagogico. Teso, già nella culla, ad insegnare ai bambini i loro ruoli: la donna destinata a rincorrere l'uomo per ricordargli le sue responsabilità di padre e marito e l'uomo insensibile arbitro di un destino nel quale le esigenze delle donne e dei figli erano fardello che impediva l'arrivo dei *tempi cuntienti*, quei tempi in cui l'uomo era libero di scegliere per sé solo.

Pochi versi che sono testimonianza chiara del fatto che nella cantina gli uomini andavano soprattutto a bere ed a giocare.

### Passatelle o giochi di cantina

Da sempre, cantina e giochi, hanno formato un binomio inseparabile. Giochi da uomini, giochi poveri tratti dal più vasto patrimonio di giochi di carte, scherzi e passatempi, che conservano una chiara valenza semantica.

Per la maggior parte si trattava di giochi per i quali si adoperava un mazzo di carte napoletane. Si giocavano la *scopa*, la *stuppa*, la *briscola* e il *tressette*, a cui si aggiungevano i giochi

di destrezza, come la *morra* e il *gioco del 21*, nei quali di adoperavano le mani. Giochi, questi ultimi, di antica tradizione, citati già in Primitive Culture da Taylor e diffusi in tutto il mondo. Ma che si trattasse di giochi di carte o di giochi d'azzardo, nelle cantine del Salento settentrionale erano tutti giochi propedeutici al gioco del *Patrunu e Sutta* o della sua variante detta *Leggia o Liggia*. Ogni singolo gioco, di carte o di abilità, era infatti parte di un ciclo che nel suo insieme si chiamava *passatella*. Un gioco a dispetto, il cui fine era quello di bere in compagnia, ma che si considerava ben riuscito solo quando qualcuno restava "all'urmu", cioè a secco, senza poter bere un bicchiere di vino per tutta la serata.

### Patrunu e sutta

Nel gioco del *Patrunu e sutta*, prima di tutto si metteva in palio una certa quantità di vino. Le spese potevano essere ripartite equamente fra tutti i giocatori oppure addebitate a chi aveva perso la precedente *briscola*, *scopa* o *tressette*. Subito dopo bisognava scegliere chi avrebbe disposto del vino messo in palio per la partita. Se non era la sorte a decretarlo con il tocco della conta, ci pensava la *Primer*. La *Primer* era una specie di poker, si giocava generalmente con le carte napoletane e prevedeva la partecipazione di un buon numero di giocatori, sempre in numero pari: quattro, sei, otto; ancor meglio se organizzati in squadre.

Veniva distribuito un certo numero di carte a seconda del numero dei partecipanti, lo scopo di ogni giocatore era quello di fare *primera*, ovvero racimolare il punto superiore con quattro carte di seme differente: bastoni, coppe, denari, o spade, oppure fare *fruscio*: combinare quattro carte di seme uguale.

Nel caso in cui più giocatori avessero avuto la *primera* "in mano", vinceva chi aveva più punti.

In caso di mancata *primera*, vinceva chi aveva il *fruscio*.

Nel caso in cui più giocatori avessero il *fruscio* "in mano", vinceva chi aveva più punti.

In caso di mancata *primera* e mancato *fruscio*, vinceva la mano chi aveva più punti di *fruscio* di livello minore, ovvero composto al minimo con due o più carte di segno uguale.

L'*Asso* valeva sedici punti, il *Due* ne valeva dodici, il *Tre* valeva tredici punti, il *Quattro* quattordici, il *Cinque* quindici punti, il *Sei* diciotto punti, il *Sette* ventuno, le *figure* dieci punti. Di conseguenza, quattro sette garantivano la *primera* più alta in assoluto.

Chi si aggiudicava il maggior punteggio alla prima mano, era *lu patrunu*; allo stesso modo, il secondo giro, *la siconna data*, di carte, avrebbe designato *lu sutta*, ossia il "vice padrone".

*Lu patrunu* proponeva chi far bere e *lu sutta* poteva o meno essere d'accordo. Il conduttore del gioco ed il suo vice gestivano così le sorti del gioco, decidendo di volta in volta chi far bere, in che modo farlo bere: lentamente o tutto d'un fiato e quanto farlo bere, poiché i bicchieri non sempre si riempivano sino all'orlo.

Se *patrunu e sutta* non raggiungevano l'accordo, allora la bevuta spettava al giocatore che faceva da *patrunu*, ma, più spesso, le divisioni erano decise sin dall'inizio, quando, fra una parte dei giocatori, si concordava chi, nella serata, sarebbe rimasto *all'urmu*, ovvero a chi sarebbe stato impedito di bere e, al contrario, chi sarebbe dovuto tornare a casa ubriaco. D'altra parte lo scopo era proprio quello di poter bere fino ad ubriacarsi, testimoniato dal proverbio *ci all'urmu rumane, 'mbriacu se 'nde vae*, presente, nelle varianti locali, in tutti i paesi. Letteralmente il detto significa che chi era rimasto a secco, ovvero era stato "costretto" *ti lu patrunu* a non bere, avrebbe co-

munque trovato il modo di tornare a casa ubriaco. Infatti, se la regola non scritta dell'onore maschile impediva al perdente, ovvero a chi era stato lasciato *all'urmu*, di rivolgersi all'oste per iniziare una nuova partita mentre la precedente era in corso, per assicurarsi qualche bicchiere di vino, altre strade erano concesse. Ogni sera si giocavano più cicli di *passatelle* e chi in un ciclo rimaneva all'*urmu* poteva rifarsi se, in un giro fortunato, gli capitava di fare *primiera*. Allora, diventato egli stesso *patrunu*, poteva infine vendicarsi bevendosi tutto il vino e finendo così ugualmente col tornare a casa ubriaco.

L'eccesso era regola e ricompensa: svuotate le bottiglie sul tavolo, se ne ordinavano delle altre e si ricominciava un nuovo giro.

### Leggia

Una variante un po' semplificata del *patrunu e sutta*, era il gioco della *Leggia* tuttora praticato in qualche bar, ma con la birra che ha sostituito il vino. Nella *leggia* non era previsto il giro di *Primera* e il *capo* e il *sottocapo*, che in questa versione sostituiscono *lu patrunu e lu sutta*, si decidono utilizzando tre figure delle carte napoletane:

il Re è il capo che propone chi far bere;

il Cavallo è il sottocapo che può decidere, con un "alt", di spostare il bicchiere, togliendolo a tutti tranne che al Re;

la Donna è chi, bussando sul tavolo, può togliere la bevuta a chiunque.

Nella variante detta della *fimmina prena* ovvero della donna incinta, chi ha in sorte la carta che rappresenta la donna, anziché bussare sul tavolo, emette un gemito, un lamento che simbolicamente esprime la sua "voglia" di bere che non può esserle negata. Il *cartaro*, come è detto chi distribuisce le carte, fa tagliare il mazzo alla persona alla sua sinistra. Si sceglie così il seme con cui giocare; quindi, distribuite le carte, chi ha il Re o il Cavallo li mostra subito, chi invece ha la Donna scoprirà la carta solo se e quando deciderà di togliere la bevuta a qualcuno.

### La Stuppa

Ancora le carte napoletane erano le protagoniste della *Stuppa*, un gioco non propriamente finalizzato alla bevuta in compagnia, ma piuttosto al raggio del malcapitato di turno che, ormai brillo, se non addirittura già ubriaco, a metà serata

accettava di partecipare ad un gioco d'azzardo, in cui la posta era denaro sonante, non necessariamente convertito in vino.

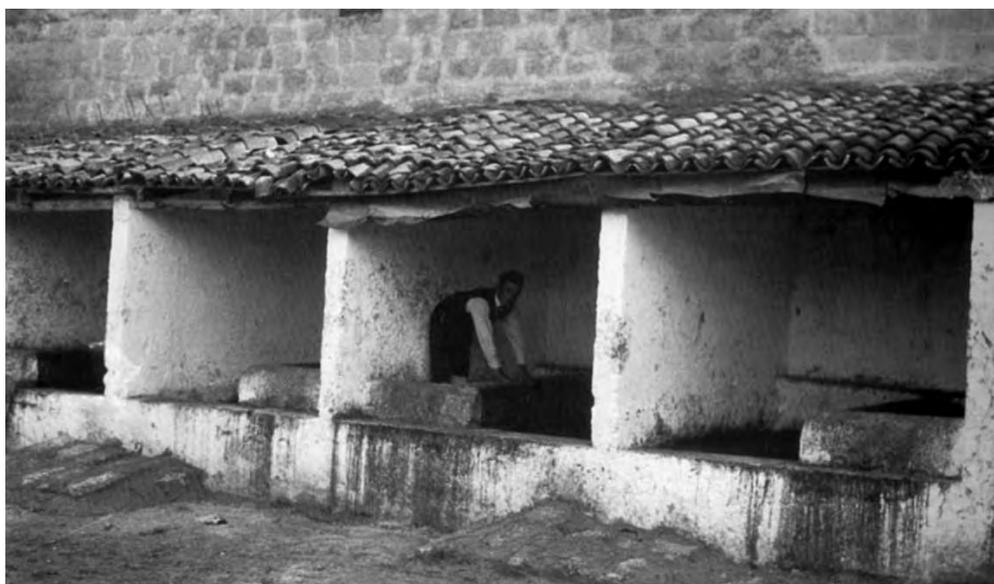
Ancora in uso in alcuni luoghi e, per certi aspetti, molto simile al poker, la *stoppa* richiedeva un mazzo di 40 carte, completo o incompleto a seconda del numero di giocatori, che potevano variare dai tre ai sei. In particolare giocando in tre giocatori andava eliminato dal mazzo un re a scelta tra i semi, tutti i re andavano invece eliminati giocando in sei giocatori; la partita ideale si svolgeva fra quattro o cinque avversari.

Il gioco incominciava ponendo ogni giocatore al centro del tavolo, nel *piatto*, una sorta di tassa obbligatoria concordata in precedenza, la cosiddetta *posta*. A questo punto il *cartaro*, dopo aver mescolato e *tagliato* il mazzo, distribuiva tre carte coperte ad ognuno dei giocatori che, presane visione e verificato il punteggio dato dalla somma delle sole carte dello stesso seme, potevano aprire il gioco oppure di passare la parola al giocatore successivo. I punti si calcolavano come nel gioco della *Primiera*. In questa maniera il punteggio poteva variare da un minimo di dieci, nel caso di tre figure di segno diverso, ad un massimo di cinquantacinque nel caso in cui il Sette, il Sei e l'Asso fossero dello stesso seme. Non c'era una regola ben precisa circa il punto necessario per l'apertura, molto spesso, infatti, poteva bastare, "bluffando", far credere agli avversari di possedere un punto alto, per indurli a ritirarsi.

Se tutti i giocatori "passavano", allora era il mazzierino a vincere il piatto; se al contrario uno dei giocatori "scendeva", quindi apriva il gioco, ognuno dei giocatori poteva "vedere" e versare lo stesso ammontare dell'apertura o, eventualmente, anche "rilanciare", costringendo chi voleva rimanere in gioco, a versare la sua stessa somma. Non volendo accettare il rilancio, gli altri giocatori potevano ritirarsi, pronunciando le parole *pi me basti!* e nella variante di San Pietro Vernotico *pe mie basti!* che significa per me il numero che hai in mano è sufficiente per vincere, oppure "si *buenu!*": hai un punto superiore al mio. Vinceva chi, tra i giocatori rimasti in gioco, aveva il punto più alto.

Terminata questa prima fase, si distribuivano le rimanenti carte del mazzo tra tutti i giocatori, che, scelte le migliori tre dello stesso seme, potevano tentare il "punto grosso" (massimo 55 punti) con le stesse modalità della prima fase del gioco.

Concluso anche questo "giro", si passava alla fase finale: il primo per diritto, chi cioè era di mano, gettava sul tavolo una carta e, ad una ad una, continuava a metterne sopra delle altre, dando una logica numerica, in ordine crescente e indipenden-



Scheurmeier P., *Il lavoro dei contadini*. Vol. I, Milano, Longanesi & C., 1943. Canosa, vasche di pigiatura in muratura nel cortile di una azienda agricola, u tènèlè.

temente dal seme, fino ad arrivare al Re (se, per esempio, iniziava con il Sette, doveva continuare con l'Otto, il Nove, il Dieci e quindi poi con l'Asso, il Due e così via). Esaurite le carte da eliminare, il turno passava al giocatore successivo che doveva continuare la sequenza già iniziata fino a cercare, a sua volta, di chiuderla con un Re. In questa maniera, chi per primo riusciva a sbarazzarsi di tutte le carte, faceva *stuppa*, quindi vinceva e, contate le carte ancora in possesso degli avversari, esigeva da questi il corrispettivo in denaro stabilito in precedenza per ogni carta. Finito il gioco, si ricominciava da capo, fino a terminare il giro dei "cartari".

Niente carte, ma solo le dita di una mano, insieme a tanta concentrazione e abilità, erano invece richieste nel *Gioco del 21* e nel gioco nella *Morra*, nei quali il tono alto della voce e la velocità di esecuzione erano le armi più importanti per confondere e innervosire l'avversario.

Nella *Morra* i due giocatori, ai quali erano richiesti riflessi rapidi e grande destrezza soprattutto per barare, tendevano simultaneamente il braccio, e mostravano il pugno oppure stendevano un numero di dita a scelta, mentre gridavano un numero non superiore a dieci, vale a dire il risultato che, secondo loro, avrebbe dato la somma delle due cifre indicate dalle due mani. Sommati i numeri delle dita stese, segnava un punto chi aveva indovinato il totale; se indovinavano entrambi o, al contrario, nessuno dei due, il turno si considerava nullo. Nel caso di gioco a squadre, il vincitore del turno manteneva la mano per misurarsi con un altro giocatore della squadra concorrente e così si procedeva fino al raggiungimento di un numero di punti deciso a priori.

Dai toni un po' più pacati rispetto a quelli utilizzati nella *Morra*, il *Gioco del 21*, richiedeva l'abilità di far superare il numero 21 all'avversario. Volta per volta, come nel gioco precedente, entrambi i giocatori tendevano il pugno per indicare lo zero, un dito per indicare l'uno, due dita per il due e così via fino a cinque. Il giocatore per il quale si giocava il primo giro, doveva fare in modo che la somma delle varie battute non superasse il numero 21; il fine contrario perseguiva il suo avversario. Il giocatore poteva decidere se continuare o fermarsi, *stare*, e questo si ripeteva fino al raggiungimento del numero stabilito o di un'altro quanto più possibile vicino. Ovviamente, se, ad esempio, il primo giocatore al suo giro raggiungeva diciassette punti, era costretto a fermarsi. Tra i due vinceva chi, generalmente per cinque volte, si avvicinava di più a 21 senza "sballare".

## Conclusioni

Come ha dimostrato la vasta letteratura che si è occupata dei giochi, i giochi d'azzardo "sono fra i più grandi produttori di senso, individuale e di gruppo" (P. de Sanctis Ricciardone, 1994:7). Questa è la ragione per cui girovagando fra le *passatelle*, abbiamo adoperato il *Patrone e sutta*, la *leggia*, la *stuppa*, i *giochi da poveri* per spiegare, in senso metaforico, la condizione in cui versava la relazione sociale in un'epoca a noi prossima e, pure, regolata da un modello sociale affatto diverso da quello attuale.

Nella modernità si usava il gioco come pretesto per avviare o mantenere in vita relazioni in cui era predominante la categoria della *φιλία*. Bere insieme era la regola, una regola che consentiva a tutti di diventare, a turno padroni. La cantina, l'antro pericoloso, era infatti il cuore della "communitas", nel quale l'azzardo non era nel gioco, che non arricchiva né impoveriva nessuno, l'azzardo era nella speranza di una sorte diversa. Nel luogo della *φιλία* si tornava sempre, gli avventori più che

clienti affezionati erano amanti fedeli; ciascuno aveva la propria cantina preferita, dove poteva acquistare a credito e brindare con il caporale alla sicurezza di una nuova giornata di lavoro. Al contrario della casa, la cantina era il prolungamento della piazza e insieme alla piazza era luogo simbolo di una società che opponeva lo spazio pubblico a quello privato, inconsapevole che l'uno e l'altra componevano quella *res publica* che fondeva lo spazio nel quale l'identità collettiva dilagava e metteva radici.

## Bibliografia

- Bindi, L., Lombardi Satriani, L.M. (a cura di) *Ernesto De Martino Panorami e Spedizioni. Le trasmissioni radiofoniche del 1953-54*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
- Clemente, P., Meoni, M.L., Squillacciotti, M. *Il dibattito sul folklore in Italia*, Edizioni di cultura popolare, Milano, 1976
- Cirese, M. *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palumbo, Palermo, 1971
- de Santis Ricciardone, P., *Antropologia e gioco* Liguori, Napoli, 1994.
- Douglas, M., *Questioni di gusto*, il Mulino, Bologna, 1999(ed. or. 1996).
- Lombardi Satriani, L.M., *Analisi marxista e folklore come cultura di contestazione*, Critica marxista, 6, 1968, pp.64-87
- Lombardi Satriani, L.M., *Un po' per celia e un po' per non morire*, in D. Scafoglio, (a cura di) *La vita in gioco Antropologia Letteratura, Filosofia dell'Azzardo*, Marlin, Cava dei Tirreni, 2006, pp.293-297.
- Lombardi Satriani, L.M., *Un Itinéraire du vin: Via - Verità - Vite*, in *Lu ferment Divin*, D. Founier e S. D'Onofrio (a cura di) Édition de la Maison des Sciences de l'homme, Paris, 1991, pp.93-99
- Montanari, M., *Il cibo come cultura*, Laterza, Roma-Bari, 2004
- P. Resta, *Tracce, Elementi di antropologia culturale*, ed. del Rosone, Foggia, 2006
- Sassu, A., Lodde, S., (a cura di) *Saperi locali, innovazione e sviluppo economico, l'esperienza del Mezzogiorno*, Franco Angeli editore, Milano, 2003



Scheuermeier P., *Il lavoro dei contadini*. Vol. I, Milano, Longanesi & C., 1943. S. Giovanni Rotondo, L'uva viene versata in una cassetta di pigiatura lu cangeddè, dove una ragazza la pesatrice, la pigia con i piedi.

**N**el 1782 fu organizzata per volere di Ferdinando IV di Borbone una singolare missione con lo scopo di illustrare i diversi modi di vestire delle popolazioni che abitavano il Regno di Napoli e di Sicilia.

La missione ebbe inizio con un concorso indetto all'interno della Real Repubblica della Porcellana di Napoli, per l'assegnazione a due pittori dell'incarico di documentare con i loro pennelli i vari modi di vestire degli abitanti del Regno. Sua Maestà Ferdinando IV in persona scelse come migliori i disegni di Alessandro D'Anna e di Saverio Della Gatta, due artisti già esperti nel settore della riproduzione di costume. Per motivi sconosciuti il Della Gatta rinunciò all'incarico e fu sostituito da Antonio Berotti. La prima provincia ad essere visitata nel 1783 fu la vicina Terra di Lavoro; conclusa la sua ricognizione (e perciò proprio al nascer del progetto) la missione venne interrotta per due anni e mezzo. Riprese solo nel 1786 dalla provincia di Salerno e il D'Anna risultò sostituito da Stefano Santucci.

La coppia ormai fissa di Berotti e Santucci percorrerà negli anni successivi la Terra di Bari (1787), l'Abruzzo Ulteriore (1789), la Calabria (Dicembre 1794 - Settembre 1795) e infine la Sicilia (1796 - 1797). Queste sono le tappe documentate dai dispacci ma i due pittori si recarono anche in province non menzionate, perché il loro passaggio è confermato dal fiorire di immagini, che trovavano una giustificata collocazione solo nella missione reale.

Si trattò dunque di una ricognizione capillare che durò nel suo insieme, ben 15 anni.

I disegni realizzati con la tecnica della tempera a gouaches furono donati da Ferdinando IV di Borbone e Maria Carolina d'Asburgo ai parenti fiorentini Pietro Leopoldo e Ferdinando III di Lorena, in occasione delle visite compiute nel 1785 e nel 1791, ed oggi ben custodite a Palazzo Pitti.

L'interesse per i costumi popolari è un fenomeno schiettamente settecentesco. La curiosità illuministica per l'inedito e il nuovo portò ad un rinnovato interesse per questo settore che si andò ampliando e coinvolse anche la sfera dei costumi popolari, fino ad allora così poco conosciuti e documentati, quanto piacevoli e di sicura presa su un pubblico ben disposto verso questo genere. Nel Regno di Napoli questo interesse, genericamente diffuso in Europa, coinvolse una realtà particolarmente ricca, che presentava una straordinaria varietà di abbigliamento. Ogni più piccolo e sperduto paese poteva vantare un suo costume nel quale la comunità si riconosceva e che rappresentava il simbolo palese di una identità locale orgogliosamente indossata.

La presenza di una realtà così varia sul territorio che nell'abbigliamento del giorno festivo si arricchisce di elaborate fatture e smaglianti colori, fece sì che nei riguardi dell'abito popolare si rivolgesse quello stesso interesse tra lo scientifico e il pittoresco che in quegli anni si rivolgeva anche ad altri aspetti dell'ambiente locale.

Gli intenti documentari che erano all'origine della missione ordinata da Federico IV di Borbone trovavano poi la loro applicazione in campo artistico nella decorazione su porcellane e nella realizzazione di incisioni e di piccoli dipinti a tempera, operazioni che erano affidate ai pittori interni della Real Fabbrica del Porcellana, il cui direttore, cav. Domenico Venuti, intuì da subito che le rappresentazioni dei costumi del Regno avrebbero suscitato un eccezionale interesse anche al di fuori del mondo dell'aristocrazia. Queste produzioni artistiche, oltre ai pregi della qualità avevano anche una fondamentale funzione didattica, che stava molto a cuore a Venuti: rappresentavano il modo per

divulgare le vere immagini del costume del Regno.

Fino a qualche anno prima infatti si erano tenute in considerazione soltanto le diverse forme di abbigliamento dei personaggi della nobiltà e dell'alta borghesia, tutti ripresi con atteggiamenti aulici e alteri, e paludati in ricchi abiti, ma nella seconda metà del '700 l'attenzione dell'Europa si catalizzò esclusivamente sulle usanze della gente più umile, sul mondo dei contadini, dei piccoli artigiani, dei pescatori, dei venditori ambulanti, sui giochi e sulle feste popolari. E' altresì comprensibile che l'attenzione generale non poteva fissarsi sull'abbigliamento della gente-



t e  
p i ù  
umile, se  
appena si  
pensa alle con-  
dizioni di estrema  
miseria in cui quella  
gente viveva in quei  
tempi, né sugli abiti in-  
dossati nei giorni lavorativi  
dalla piccola borghesia dal  
momento che non avevano ca-  
ratteristiche particolari e costanti  
nel tempo; i costumi riprodotti in di-  
pinti e stampe furono in effetti, quelli in-  
dossati dalla piccola e media borghesia sol-  
tanto nei giorni festivi, in occasione di fiere e  
sagre paesane o durante particolari cerimonie  
civili o religiose.

Il contrasto apparentemente insanabile tra la ricchezza dell'abbigliamento e le condizioni generali di miseria trova una spiegazione nel significato profondo che è legato al concetto di costume popolare, simbolo di identi-



*Bitonto*

tà locale e orgoglio di una comunità per la quale esso rappresentava la propria dignità e storia. Non bisogna dimenticare inoltre che in una generica realtà economica difficile, esistevano situazioni profondamente diverse: dal discreto benessere di alcune classi lavoratrici, che si potevano permettere un costume sfarzoso, a situazioni intermedie in cui l'abito, mantenendo alcune sue caratteristiche, era privo degli elementi di maggior prestigio, fino a condizioni di grave indigenza per le quali il "co-

ricchezza della dote ricevuta o promessa, portata addosso con ostentazione, e nello specifico collane, orecchini, bracciali, gonne di broccato e corpetti di amoero, ognuno per fare più bella la persona e allo stesso tempo per aggiungere valore a un corpo che è espressione di forza produttiva, di lavoro, speranza o attesa di ricchezza.

I materiali con cui era realizzato il costume per il basso ceto era la lana e il cotone con cui si realizzavano camicie, corpetti o gilet, saraca, camiciole, calzoni, calze e berretti che per la campagna venivano realizzati in ruvido feltro. In



*San Giovanni Rotondo*

stume" rappresentava un lusso importante.

Questa ricognizione generale portò a risultati di grande rilievo giacché, per la prima volta, andò a formarsi un vero e proprio corpus documentario nella storia della moda, del gusto e dell'ornamento della persona. Le stampe ci mostrano un'aristocrazia contadina vestita a festa, atteggiata in disteso colloquio, liberata dall'espressione del lavoro, levigata nei tratti del volto, delle mani, nell'incarnato nelle scollature femminili, eleganti nell'andatura, come certe donne ritratte nel gesto signorile di chi si dispone ad accogliere un ospite importante.

E' la "vestitura" la vera protagonista di questa serie di dipinti. Essa rappresenta ciò che per il cavaliere è l'armatura e per il re è il mantello regale. Abito simbolo fatto a pezzi omologati, costituito per le donne da camicia, giacca a falda corta fiorata con corpetto, gonnella, grembiule, paramani e risvolti galonati propri dell'abbigliamento settecentesco; per l'uomo invece era costituito da camicia, camiciole o lungo gilet, giamberga, braghe e cappello, ma il tutto era personalizzato nella scelta dei tessuti, dei colori, dei particolari accessori e dai gioielli. Non c'è donna adulta o bambina che non mostri orgogliosa la



*Gallipoli*

inverno si aggiungevano inoltre calzettoni di grossa lana che servivano come stivali e un cappotto di ruvida lana nera o color castagno.

Le donne invece indossavano, sopra la giubba, una o due gonnelle una sopra l'altra, e quando era particolarmente freddo un soprapanni, il grembiule, calze, un fazzoletto al collo e spesso un altro fazzoletto sul capo. All'interno dello stesso basso ceto sociale appaiono diverse foggie nel vestire, a seconda delle classi che lo compongono. L'artiere veste in modo differente dal contadino, dal pastore o dal marinaio, e altrettanto diversamente veste la donna rispetto all'uomo. E' la categoria degli artieri che veste più similmente alle persone agiate. In inverno usa una giamberga e un giamberghino di panno, un calzone talvolta a braghe, il cappotto, il cappello, le calze di lana o di cotone e scarpe di cordovana. In estate indossano gli stessi abiti tranne il cappotto, ma in tessuti diversi, perlopiù seta o cotone.

I campagnoli invece si vestono con abiti grossolani, chiamati zoccana e pannello, che in realtà ha una trama più sottile. I colori più frequenti sono il bianco, turchese, rosso, grigio e nero, e anche loro vestono con giamberga, corpet-

to e calzoni, calze di lana, grosse scarpe e cappello ruvido. Le camicie e i sottocalzoni sono in tela di canapa o lino. Anch'essi in inverno usano indossare il cappotto.

I pastori vestono allo stesso modo dei campagnoli, solo utilizzando un cappotto fatto con pelli di animali.

Le donne degli artigiani vestono con lunghi abiti di panno di seta e cotone che usano a seconda delle stagioni. Indossano una gonnella, corpetto, un fazzoletto che copre il seno, calze di filo, di cotone o di seta, camicia e scarpe delicate.

Le donne appartenenti alle altre classi lavorative vestono quasi alla stessa maniera: giacca in tessuto sottile, corpetto, una o due gonnelle, fazzoletto, calze di lana o di filo, camicia in stoffa o lino, scarpe di pelle piuttosto grossolane. Nei mesi estivi non indossano la giacca ma solo un corpetto senza maniche.

Le vestiture pugliesi si propongono come modelli emblematici di una concezione del mondo in cui l'abito cerimoniale scandisce ed apporta significato ai grandi appuntamenti dell'esistenza umana, dal suo inizio sino alla fine.

### Bibliografia

G. Gelao (a cura di), "Scene di vita popolare napoletana nei disegni, acquerelli, gouaches e litografie dell'archivio Congedo", Mario Congedo Editore, Bari, Dicembre 2006. pagg 17-40.

M.C.Masolea, A. Carola – Pernotti (a cura di), "Napoli, Firenze e ritorno, costumi popolari del Regno di Napoli nelle collezioni Borboniche e Lorenesi", Guida Editori, Napoli, Settembre 1991. pagg 41-60.



Bari



Cutrofiano



Barletta



Bari



Barletta

Calimera Molfetta





Brindisi



Castronuovo

Copertino

Martano





Costumi della Puglia

Incisione ottocentesca con figure in costume tradizionale di centri non precisati della Puglia



Costumi del Regno di Napoli  
Costumes du Royaume de Naples

Cartolina raffigurante i costumi pugliesi, 1950 circa



Uomo e Donna del Paese di Chiante Albanesi  
Province Lucane di Puglia

Incisione del Pinelli ritraente: Uomo e donna del Paese di Chiante Albanesi



G. Fiorino, Napoli, 1824: Donna di Monteglitoni e uomo di Ferrazzano. Provincia Capitanata.



Uomo di Montemesola



G. Fiorino, Napoli, 1824: Uomo di Bari e donna di Trani

La medicina popolare italiana ed in modo particolare quella pugliese, ha origini antiche, affonda le sue radici nella notte dei tempi e rappresenta, non solamente un pezzo della Storia degli umani accadimenti ma, soprattutto, un vero e proprio patrimonio della sapienza popolare.

Una Summa di precetti, credenze, magie, sortilegi, che hanno accompagnato il cammino di civiltà dei vari popoli.

Tutto un universo, in cui le varie classi subalterne manifestavano nelle varie pratiche empiriche, misteriche e magiche, le loro miserevoli condizioni di vita, di povertà, a difesa della salute.

Pratiche e costumanze varie che trovano nella loro *trasmisione orale*, il veicolo principale, fino a farsi tradizione e che entrano a pieno titolo nella storia demologico-folklorica dei popoli stessi.

*Oralità* che si fa, quindi, racconto, ove le varie voci narranti hanno codificato, nello scorrere del tempo, contenuti e norme.

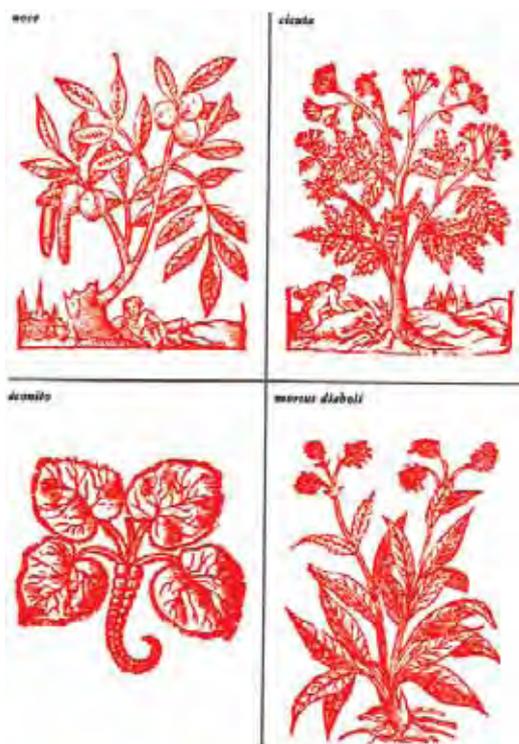
Già Omero aveva riconosciuto alle " *parole alate*" una importante e fondamentale valenza e lo stesso Sant' Agostino ne ratificava l'importanza, con la famosa massima: *verba volant, scripta manent, exempla trahunt*.

In *primis*, nella storia della medicina il popolo e le donne sono i veri protagonisti, mentre le classi egemoni prendono subito le distanze e si affidano alla cosiddetta medicina ufficiale.

Da considerare, poi, che in pieno Medioevo ( sec. XIII-XIV) i medici non godevano proprio una buona salute e una certa *iatrofobia* vi era nei loro confronti: "... non v'è strada più corta a risanare che tenersi lontano dal medico, ... solo al medico è concesso di dar morte agli uomini impunemente, ... *Mecanico!*

Io ripeto volentieri questo nome, *mecanico* perchè niun'altra villania più t'adiri, ... (Petrarca).

Comunque, l'arte della salute appare in modo autonomo solamente nel XV secolo, periodo in cui comincia ad essere pra-



# La medicina popolare in Puglia

di Salvatore Antonio Grifa

ticata con una certa ocularità, coscienza e misura.

Non per niente, lo stesso etimo di *medicina* trae le sue origini da *Medietas-modus*: far bene con giustizia, equità, giusta misura (Isidoro di Siviglia, 560-636).

Notizie sulla medicina popolare si leggono in particolare nelle documentazioni afferenti i vari processi di stregoneria, ove *la salus corporis* viene collegata a pratiche e costumanze esoteriche e magiche.

Nella *demoiatria*, in particolare, l'elemento magico e simbolico è presente nelle condizioni patologiche (*fatture, fascinazioni, malocchi, sortilegi vari*), si afferma come stigma prevalente nelle stesse pratiche terapeutiche, fondate, spesso, su concetti di *magia, di simpatia e di contatto*, non escludendo strumenti terapeutici collegati a rimedi vegetali: *infusi, decotti, intrugli vari*.

Il collegamento stretto tra medicina e magia, viene tenacemente osteggiato, specialmente durante gli anni della *Controriforma*, con vere e proprie persecuzioni, che miravano a sradicare e distruggere superstizioni e riti magici legati all'arte medica popolare, praticata soprattutto dalle donne (*le mediche*).

Severe erano le norme contenute nelle *Costitutiones* e gravissime le pene e multe contro coloro che le violavano.

Le pratiche approvate dai vari Sinodi delle Diocesi (dopo il *Concilio di Trento*) per l'esercizio della medicina e dell'erboristeria sanitaria, gestite dal popolo, vennero bollate e rubricate come *Superstitiones*.

In tal modo, si cercava di dare voce, presenza giuridica e morale, alla cosiddetta medicina accademica.

Infatti, i medici accademici dovevano prestare giuramento e professione di fede, conoscere tutti i libri proibiti e messi all'*Indice* e dovevano essere assistiti, nei casi gravi, da un religioso Confessore, entro i primi due giorni dall'insorgere della malattia del paziente.

La stessa arte medica, poi, era vietata ai Chierici, agli Ebrei e alle donne. Una vera e propria persecuzione fu messa in atto contro *streghe, fattucchiere, guaritrici popolari, strizza o concaossa (medichesse), levatrici non patentate (le varie mammane)* e coloro, specialmente donne, che praticavano filtri e bevande varie (*le botaniche*).

Le donne, che nelle campagne portavano aiuto e soccorso



in casi di malattie, specialmente nei *parti* delle povere e disgraziate contadine, venivano incatenate, condannate e, molto spesso, senza un processo regolare, bruciate vive, accusate di stregoneria e di alleanza con le forze del male e con il diavolo in particolare.

Situazioni che certamente non giovarono alla causa della salute e per le classi popolari e subalterne, le pratiche mediche, tramandate oralmente di generazione in generazione, costituivano, purtroppo, la sola ancora di salvezza per la loro salute.

Incantesimi, magie, sortilegi, erbe, decotti, cataplasmi, arrivavano come un fiume in piena, là dove non poteva certamente giungere il medico ufficiale.

La cultura medica popolare si esprimeva con un linguaggio semplice (dialetto-vernacolo), in cui trionfavano e si mescolavano i due elementi che da sempre avevano nutrito la stessa arte medica: *l'empirismo e la magia*.

La medicina popolare (intesa come antropologia della medicina stessa), occupa, quindi, un posto rilevante nella Storia dei vari popoli e, storicizzandosi, diventa una cellula importante nella stessa cultura folklorica, assieme alla poesia, alle fiabe, ai canti, ai balli e alle costumanze varie.

Tutto un mondo entra nella casa della memoria di un popolo, affonda le sue radici nel passato e, rigenerandosi, vive e respira nel presente.

In Puglia, la medicina popolare presenta tutte le caratteristiche e le forme in precedenza rilevate, sia dal punto di vista storico che antropologico in particolare.

Il tessuto storico, sociale, economico, culturale, ha fortemente condizionato il cammino di civiltà del popolo pugliese e non solo.

Infatti, le popolazioni della Puglia, Campania, Basilicata, Calabria, Sicilia, con l'Abruzzo e il Molise, rivelano nelle varie

forme culturali molte affinità, specialmente nell'universo folklorico, con particolare riferimento, per l'appunto, alla medicina popolare, ove le varie pratiche sono molto simili nella sostanza, con alcune varianti nelle espressioni lessicali (dialetti o parlate varie).

Situazioni, queste, determinate essenzialmente dalle stesse vicende storiche che hanno accomunato, nello scorrere dei secoli, le varie popolazioni del Sud-Mezzogiorno d'Italia, fino all'Unità.

Romani, Longobardi, Bizantini, Normanni, Svevi, Angioini, Spagnoli, Francesi, Borboni, hanno governato queste terre e fortemente condizionato, in modo non sempre positivo, queste popolazioni.

Re, tirannie e vessazioni varie hanno stretto in una morsa dolorosa menti, cuori e coscienze di questi uomini, che spesso hanno lottato per affermare la loro ansia di giustizia, di libertà, di uguaglianza.

Nella cultura popolare pugliese, dal Gargano al Salento, la medicina presenta contenuti, caratteristiche e motivazioni quasi simili. La malattia viene intesa come espressione del Male, visto come morbo subdolo, misterioso, maligno e doloroso, che affligge soprattutto la povera gente.

Di fronte al mistero del male e del dolore, la cultura popolare elabora una sorta di spiegazione simbolica che si riferisce, in particolare, all'universo chiuso della magia (*la sorella bastarda della scienza*) che si fa carico del senso del dolore e della crisi, proponendo, così, una parvenza di riscatto.

E' chiaro, quindi, che tale mondo di credenze risulta impenetrabile all'esperienza. E la stessa realtà culturale subalterna si presenta simbolicamente più varia e ricca del mondo culturale egemone *razionalista*. Alle soglie del mistero, là dove il pensiero scientifico tace, l'universo fantastico della magia tenta, quasi sempre, una spiegazione.

E bene diceva Spinoza che " *...per comprendere tali manifestazioni e fenomeni, non bisogna né deridere né compiangere alcunché, ma considerare che cose e uomini vanno visti con la miseria di quel tempo e non con la superbia di adesso*".

Nell'universo popolare delle varie credenze, al primo manifestarsi della malattia, di qualsiasi natura essa sia, si va alla ricerca del " *perché, come e quando*".

Ed ecco, che l'immaginario collettivo popolare si scatena nell'evidenziare i rimedi, costruendo una vera e propria pseudoscienza.

In quasi tutti i paesi della Puglia si registrano elementi che formano strutture, archetipi comuni e simili.

Nella patologia popolare, gli agenti esterni scatenanti le varie malattie, sono sempre gli stessi: *l'aria, il sole, la luna, l'arcobaleno, animali vari, forze diaboliche, streghe, maghi e fattucchieri*.

Ed ecco che *l'aria* esercita una funzione morbosa: *il colpo d'aria*, con malanni agli occhi, orecchie, denti, febbre puerperale (*l'aria* entra nell'utero).

*Il sole*, con un colpo o raggio può provocare malattie cerebrali e al tramonto può infliggere la puntura solare detta anche *chiodo di sole*.

*La luna* acceca i dormienti, fa crescere tumefazioni (*bubbuloni*), tumori vari e quando è in fase crescente, si diverte a far insorgere le malattie della pelle.

Gli influssi lunari, poi, sono responsabili della pazzia, nelle varie forme: schizofrenia, licantropia (il male di *Licaone*, eroe greco), l'epilessia (il mal di luna, il male sacro, detto anche moto di San Donato).

Lo stesso *arcobaleno* causa l'itterizia, detto *male dell'arco* e già *Esiodo* raccomandava di non guardarlo.

Tanti, poi, *gli animali* che scatenano fenomeni morbosi. Ad esempio, *il cuculo* (*herpes* o *fuoco di Sant'Antonio*); *il rospo* (pustole e foruncoli vari, cecità, incubi o sciagure), *la serpe* (incantesimi vari, nascendo dal midollo della spina dorsale dei cadaveri degli uomini malvagi); *la lucertola* con doppia coda, reca fortuna per coloro che la incontrano e la vedono, poiché rappresenta l'anima di un defunto che vuole rivedere la sua famiglia, per cui non può essere uccisa, altrimenti apporterebbe sciagure e lutti. Quando *il gallo* canta da gallina, sciagure e malattie in vista. *Il corvo*, in generale, è indice di lutti, a memoria della morte di *Giuda* che, spirando, emanò la sua anima dalla bocca in forma di un uccello nero. Il *corvo*, poi, è il simbolo delle anime maledette. In fila sulla grondaia, essi rappresentano i becchini dei funerali, pronti ad intervenire.

I *pipistrelli* sarebbero addirittura i figli del diavolo stesso ed i bambini, quando li catturano, li maledicono e li buttano vivi nel fuoco, per distruggere il male stesso, veicolo di malattie misteriose. *Il gatto* nero, apportatore di disgrazie varie e presagio di morte. Uccidere un gatto nero (che possiede sette spiriti o forze malefiche) si rivela un'azione tremenda: sette anni di disgrazie o una morte dopo una lunga e dolorosa agonia. Gettato in mare, *il gatto nero* può provocare tempeste e allagamenti. Per non parlare poi, di *civette*, *barbagianni* e *gufi*, portatori di malaugurio e di febbri incurabili. Già *Apuleio* scriveva che i gufi venivano catturati nei campi ed inchiodati alle porte delle case per distruggere le forze malefiche che causavano malattie varie per le famiglie ivi dimoranti. Guai ad uccidere un *topo rossastro*, (morbi, lutti e sciagure), mentre un *topo bianco* reca fortuna e benessere corporale.

La *tarantola*, poi, alimenta nella Puglia e nella cultura medica popolare una vera e propria pseudoscienza (*tarantismo, co-reomania*).

Come fenomeno folklorico e manifestazione morbosa e convulsiva, *il tarantismo* è presente nelle varie località rurali pugliesi, fin dal XVI secolo e dalle credenze popolari era attribuito al morso della *tarantola* o *tarantella*, da cui il nome stesso della danza o ballo che riveste anche motivazioni e finalità terapeutiche.

La *taranta-tarantola*, in realtà è un ragno che con il suo morso provoca forti dolori all'addome, con sudorazioni, convulsioni, unitamente a stati di ansia, noia, spossatezza, depressione.

Nel *Salento*, tale fenomeno era presente in modo particolare.

I *tarantati*, però, non sempre erano morsi dal ragno malefico ed il morso, cui essi facevano riferimento, spesso era solamente un fenomeno o episodio del tutto immaginato, fantastico, con riflessi espressamente psicotici, fino ad assumere caratteri del tutto simbolici. La stessa terapia magico-religiosa della sindrome del *tarantismo-cori-bantismo*, si avvale di una ritualità specifica, con la presenza di elementi quali la musica, la danza, i colori. Il malato balla al suono del violino, della fisarmonica e, dei tamburelli ed il male, esorcizzato, scompare.

L'abbondante sudorazione, poi, faceva espellere il veleno.

Il *rito coreutico-musicale* della danza assume, così, un valore catartico e liberatorio e nel suo scenario cerimoniale, non mancano profumi e aromi vegetali, tratti da piante mediterranee, quali *il basilico*, *la cedrina*, *la menta* e *la ruta*.

Nell'universo simbolico del tarantismo si evidenziano presenze collegate a riti e danze dionisiache, culti pagani, religioni misteriche del mondo antico.

I tarantati si affidavano a San Paolo, loro patrono e

a Galatina, nella cappella omonima, si recavano per pregare, salutare, ringraziare il Santo e chiedere salute e protezione.

Il tarantismo, è presente anche nella cultura folklorica di altre regioni del Sud: Sicilia, Campania, Calabria, Basilicata.

Nella medicina popolare pugliese, grande rilievo ed importanza, soprattutto nella fase terapeutica, hanno le cosiddette *erbe magiche*, spesso nate spontaneamente.

Esse venivano usate da praticoni, mediche, fattucchiere, maghi vari, per preparare infusi, decotti, filtri, creme ed intrugli di ogni genere.

I cosiddetti *guaritori di campagna* praticavano consuetudini terapeutiche antichissime, probabilmente risalenti all'epoca pagana, cui nel tempo si sono sovrapposti nomi e ritualità cristiani. Essi, infatti, utilizzavano una gestualità di tipo magico e contemporaneamente invocavano i Santi cattolici, facendo uso spesso del *segno di Croce*, caratteristica costante del loro intervento terapeutico (*la segnatura*, quasi sempre con tre segni di Croce, numero magico - *omne trinum perfectum est- Trinità*).

Un universo, nel quale la fantasia si esprime nelle forme e nei modi più creativi ed impensati, è costituito dalle cosiddette *Superstizioni*: *fatture*, *malocchi*, *amuleti*, *sortilegi*, *malefici*, *filtri di amore o di morte*, *incantesimi vari*, *esorcismi*, *presagi e divinazioni*, *sogni*, *astrologia*, *Santi*, *reliquie*, *usi magici del corpo umano e delle sue parti*.

Nella pratica delle fatture e dei malocchi, come anche nella guarigione di particolari malattie, non mancano recitazioni di formule, versetti in rima, giaculatorie e cantilene varie (*historiolae*), ove la parola celebra i suoi trionfi.

Nasce un vero e proprio *culto o magia della parola* che incanta, affascina, sublima.

Un esempio contro fatture-affascinature e malocchio :

*Chi t'ave affascinate?*

*Tre jochiera sò state.*

*Tre jochiera t'anna sfascina:*

*Padre, figghie e Spirite Sante.*

Seguono segni di Croce sulla fronte e su varie parti del corpo del malato.

Nella parola stessa *affascinatura*, si rinvengono radici e residui etimologici greci e latini :

*baskani*, *baskanos*, malanimo, invidia, calunnia, malocchio, affascinatore, stregone, maliardo (*Plutarco*, *Democrito*, *Callimaco*, *Filone*); *fascinum*, malia, fascino, incantesimo, calunnia, malasorte, stregoneria, malocchio (*Festo*, *Orazio*, *Plinio il Vecchio*, *Varrone*). In modo particolare per il malocchio si usa questa formula :



*Jocchie malocchie  
curniciedde all'occhie  
crapa l'ammidia  
e scekatta lu malocchie.*

La persona 'ncantata viene segnata con tre croci sulla fronte ed in un piatto, contenente acqua e di già consacrato e segnato con altre tre croci, si fanno lentamente cadere delle gocce di olio. In un'altra pratica molto usata, gli elementi base sono l'acqua ed il grano.

Oltremodo interessante ed affascinante, la pratica concernente *la cura dell'ernia dei bambini (li uagliuli crepate)*. Questa pratica magico-terapeutica è attestata in varie aree pugliesi, dal Gargano al Salento, con particolare riferimento ad alcune zone del barese. Rito molto in uso anche nella Basilicata ed in Calabria.

Nel giorno dedicato *alla festa dell'Annunziata*, Madre e protettrice di tutti gli infanti (25 marzo), i bambini affetti da ernie inguinali venivano sottoposti al cosiddetto *rito del passaggio* attraverso un cerchio (ventre o pancia degli umani), ottenuto tagliando, intrecciando, incurvando rami di querce, di olmi, di olivo, di rovi vari, con recita anche di formule o versi :

*Adda fà la grazia Santa Nunziata  
custe uagliole adda jasse sanate.*

Il rito, già praticato nel 1700, era conosciuto anche con il nome di *benedictio puerorum* - benedizione dei fanciulli - e molto spesso serviva anche a prevenire il male stesso.

A *Noci*, invece, tale rito si celebrava il 3 maggio, durante la festività dell'*Invenzione della Santa Croce*, presso una chiesetta poco distante dal paese.

Lo stesso meccanismo magico del rito riguardante i bambini erniosi, diffuso anche in molte regioni d'Europa, trova i suoi principi ispiratori nella cosiddetta *transplantatio ramicis*, per cui, secondo la concezione animistica dell'antropologia inglese dell'Ottocento, si attuerebbe il trasferimento per contatto della malattia, dal bambino alla pianta.

Ed ancora, *l'ernia*, concepita come rottura o crepatura del ramo intestinale, riceve la sua guarigione o risanamento, per magia di similarità con le varie fenditure praticate nei rami degli alberi.

La magia, poi, del passaggio stretto che rigenera (per forza simpatica) l'organismo umano, dà al rito stesso un valore protettivo e vale come forma di attesa propiziatoria e gli alberi, assumono caratteri animistici, veri e propri, degli esseri viventi.

I bambini erniosi guariscono unitamente agli alberi, le cui ferite lentamente nel tempo, si chiudevano ed i rami spezzati, unendosi, nascevano a nuova vita (*similia similibus curentur*).

Non è facile distinguere nella medicina popolare l'aspetto magico da quello empirico. Per il modo di pensare delle classi subalterne, il cosmo è un luogo di corrispondenze e di rapporti, ove l'uomo è solamente un microcosmo, legato alla natura da invisibili e misteriose relazioni, unitamente alla materia e allo spirito.

La malattia è spesso male morale, malocchio o malvento (*malevente*), cattiveria, vera e propria, aggressività e invidia inconscia (psicologia dinamica).

Agli occhi del popolo il male è sempre una entità confusa e polimorfa, comprese le stesse ed eterogenee cure per guarirne, provenienti quasi sempre da un sapere in cui confluiscono apporti di ogni tipo e di ogni epoca.

In particolare, nelle ricette, sono presenti in modo simbolico i quattro elementi già rilevati da *Empedocle* : *acqua, fuoco, terra ed aria*. *L'acqua* entra in tutti i decotti, infusi ed intrugli di ogni genere.

*Il fuoco* è presente nei vari medicinali che si scaldano e si fanno bollire. *La terra* è rappresentata dalle varie erbe, in quanto "...*l'Altissimo produsse sulla terra i rimedi medicamentosi*" (*Ecclesiaste*). *L'aria*, infine, è presente in quasi tutte le ricette, perché i vari infusi-intrugli devono essere esposti per una notte intera alla *serena*, cioè all'aria notturna e all'influsso della luna e delle stelle.

Empiria e magia, inoltre, sono molto presenti nelle cure legate *alla gravidanza, al parto, all'allevamento del bambini*. Ad esempio, *una donna incinta* non deve bere direttamente alla bottiglia altrimenti il bambino avrà per tutta la vita una voce rauca; non deve mangiare anguille o il neonato morirà annegato; non deve assistere al parto di un'altra donna, altrimenti ella stessa abortirà.

*La prima fasciatura del bambino* è oggetto di cure particolari. Sulle fasce si traccia un segno di croce e dentro i panni si colloca un abito raffigurante *Gesù Bambino* o molto spesso contenente un piccolo ciuffo di pelo di cane rosso contro i malfici *delle streghe*, che appetivano in modo particolare i neonati. *Il cordone ombelicale* viene custodito sacralmente, poiché deve proteggere il bambino lungo tutto il suo percorso esistenziale.

Terribili, poi, le cosiddette *Voglie o desideri non soddisfatti* delle partorienti, che si palesano con macchie e tracce sul corpo del neonato, nel punto stesso in cui la futura mamma si era toccata. La donna incinta, poi, deve guardare-osservare cose belle, volti di persone piacenti e non brutte (*facce torte*), altrimenti il nascituro ne porterà i segni. Per evitare che i bambini fossero affetti dal *labbro leporino*, la futura mamma doveva baciare la coda di una lepre. *Per le ragadi* al seno, infusi di gusci di uova ben tritati e seccati.

Dopo il parto la donna si recava in Chiesa per la purificazione, accendeva una candela a *Sant'Anna o alla Madonna*.

*L'epistassi* viene curata con la polvere di una pietra rotta e applicata nelle narici. Il bambino, poi, deve piangere e gridare, in tal modo si dilata il torace e si fortificano i polmoni ed in futuro la sua voce sarà bella e forte.

In modo particolare, la farmacopea popolare pugliese offre tanti altri esempi.

*Nella pratica dell'aborto* le foglie di ruta, fatte bollire, erano ricercatissime. Per *l'alito cattivo*, mangiare a digiuno al mattino punte di foglie di fico. Per *l'artrite*, frizionare l'arto dolente con il succo di peperoncini forti. Per ogni tipo di avvelenamenti, bere bianchi d'uovo sbattuti.

Per far morire i *vermi intestinali*, mangiare aglio pesto, unito ad aceto e mentuccia. Per *l'insonnia o attacco di nervi* (specialmente nei bambini inquieti), infuso di ruta o di *papavero* con miele e zucchero (*la papagna*).

Per *le bronchiti*, bere decotti caldi di vino misto a miele. Per il *mal di pancia*, bere infusi di lauro o una spremuta di succo di cipolla o di aglio con olio, per far morire i *vermi* presenti nella *trippa*, il tutto accompagnato da giaculatorie varie.

*Il lardo di porco maschio*, strofinato sulle reni, fa scomparire coliche e dolori vari. Ai *tripponi* (le persone obese) si fa bere a digiuno un bicchiere di aceto. Per il *male d'orecchi*, far colare nel condotto uditivo latte caldo di donne che allattano.

Guardare un campo di fave fiorite provoca la malattia delle fave (*favismo*). Per *la flatulenza*, masticare semi di finocchio o bere decotto di prezzemolo. *I foruncoli* si curano con le cipolle grattugiate o con impacchi di foglie di ortica unite con lo sterco dei colombi. *Contro verruche, porri e calli*, usare il latte di fico. Il *mal di testa* viene curato con due pezzi di fico d'India sulle tempie (*ficura d'igne*) o tagliarsi i capelli il primo venerdì di Marzo. *Il morso delle serpi* viene evitato portando con sé la *pie-*

tra magica di San Paolo, venduta dai serpari ambulanti.

Il decotto per eccellenza, poi, è costituito dalla foglie di *malva*: mal di stomaco, di petto (espettorante), di fegato, foruncoli, male agli occhi (collutorio), in applicazioni locali (suppurante). Le foglie di *menta* contro le punture di insetti. *Le rose bollite* per curare la crosta latteata. Il decotto di foglie di noci per il fuoco di Sant'Antonio (*erpis zoster*).

La zucca, mangiata nel mese di maggio, guariva dalla scabbia.

Per l'*isteria*, strofinare la testa del malato con lardo di porco maschio e giovane. Contro il male di San Donato (*epilessia o male sacro*), mettere una chiave mascolina nella mano destra dello sventurato malato. I *geloni* vengono curati con pediluvi, con foglie bollite di ulivo. Per l'impotenza sessuale, decotti di sedano, salvia, prezzemolo, rosmarino.

Interessante la cura del mal di denti: bisogna incantarlo-scekattarlo, con cantilene e giaculatorie varie:

*prejame Giase Criste e la Madonna  
e lu male di dente adda scekattà,  
lu verme adda muri.*

Sulle piaghe o scottature varie, applicazioni con foglie di cavolo, bietola o tuorli di uova sbattuti con olio.

Per il singhiozzo bere sette sorsi d'acqua senza mai respirare e ad ogni sorso dire "Sedduzze sedduzze vattinne inte lu puzze".

Fenomeni, manifestazioni e cure ove spesso il profano si mescola con il sacro, con risultati spesso discutibili e fuori da ogni razionalità e realtà. Ma il popolo si immergeva ugualmente in questo mondo, nutrivava la sua fantasia, il suo cuore, la sua mente e pagava il suo prezzo per vivere.

Le classi subalterne ricevevano, così, risposte al dolore e alla sofferenza, alle ansie e paure che accompagnavano la loro miserevole vita, quando gli stessi contadini, erano delle cose, senza voce, nome, volto, solamente un tremante segno di croce tracciato su un pezzo di carta a ricordare che anche loro, in fin dei conti, erano creature di Dio.

"La povertà e l'ignoranza sono le mie streghe", così dicevano tante mamme del Mezzogiorno d'Italia!

Ed i poveri contadini del Sud, nel loro immaginario collettivo, affidarono la loro vita a presenze particolari e divine, simili agli antichi uomini che cercavano certezze e risposte nelle stelle e nel sole e che in fumose e oscure caverne innalzavano canti e preghiere di vita e di speranza, onde esorcizzare ansie e paure.

E tanti sono i Santi guaritori: San Cataldo, Cosma e Damiano, San Biagio, Sant'Antonio Abate, San Matteo, San Michele, San Paolo, San Giovanni Battista, San Donato, San Nicola, Sant'Agata, Sant'Anna, San Vito ed altri.

San Rocco, poi, assume una valenza particolare e molte località pugliesi si onorano di averlo come patrono. In particolare, nel Gargano il suo culto è collegato specialmente alla protezione che il Santo assicurava contro il funesto male della peste (*peius*, la peggiore fra le malattie, *atra mors*).

Nella storia della Puglia, infatti, ci sono dolorose pagine in cui si raccontano sofferenze e lutti riferiti a questo triste fenomeno.

Ed i voti fatti dalle popolazioni a San Rocco erano l'unico rimedio per sfuggire alla morte.

Nel 1656, un quarto della popolazione del Regno di Napoli veniva stroncato da questo morbo (quasi un milione di morti).

Malaria, colera e peste erano le tre falci che la morte usava per mieterle le sue vittime nelle povere e desolate terre del Sud d'Italia. E non bastarono fiumi di lacrime a lavare lutti e sofferenze

di queste popolazioni!

Tanti, poi, di luoghi di culto e di pellegrinaggio. Il viaggio verso un luogo santo, assumeva il valore simbolico di espiazione-penitenza, un venir fuori da se stesso, per recarsi e proiettarsi in un altro luogo, ricco di potenza o virtù benefiche.

Il pellegrinaggio rappresentava una vera e propria esperienza di iniziazione, un viatico verso una *salus corporis o salvezza* del tutto speciale.

D'altronde, già in età classica, il viaggio verso il Santuario di un Dio era organizzato e fatto per chiedere ed ottenere qualcosa.

A Cuma, i pellegrini si recavano per chiedere alla famosa Sibilla (sacerdotessa di Apollo) anche consigli per curare le malattie, oltre a vaticini e oracoli vari, come fece Enea, nell'intento di visitare il regno dei morti, l'Averno (Virgilio).

E sulla Montagna del sole (il vetusto monte Drion, detto poi anche Orione-Gargaron-Gargarus-Gargano), nei pressi della grotta, ove in seguito apparirà San Michele, il principe degli angeli (*psychopompos*), nel tempio dedicato a Calcante, con il famoso rito dell'*incubatio*, gli oranti pellegrini ponevano domande per conoscere il futuro e il loro stesso stato di salute, mentre in quello dedicato a Podalirio, figlio del dio Asclepio, ubicato a non più di un centinaio di metri di distanza, essi chiedevano, specificatamente, notizie sulle malattie e sulle cure da attuare per guarirne (Strabone, Licofrone).

Ed ancora: nel II secolo d.C., Elio Aristide, per un mal di denti, d'orecchio, asma e febbre, si recava, penitente e orante a Pergamo, nel grande Santuario di Asclepio, dio della salute.

Da considerare, infine, che molte notizie, norme, pratiche



varie presenti nella medicina popolare pugliese e non solo, venivano riprese da Plinio (*Naturalis Historia*), dal *Regimen Sanitatis Salernitanum-Flos Medicinæ Salerni* (Regola sanitaria della scuola salernitana, sec.XI-XII) e dalle ricette dell'antica farmacia dei monaci della *Certosa di Trisulti*.

Veramente benemerita fu l'opera svolta nel campo della medicina dai monaci dei vari monasteri, specialmente nella preparazione di decotti e creme varie. I religiosi, inoltre, spesso si servivano dei contadini nella raccolta delle varie erbe medicamentose, sanguisughe, serpenti e insetti vari.

Nello scorrere del tempo, molte pratiche e costumanze terapeutiche della medicina popolare (*parola, contatto, sguardo*), influenzeranno in gran parte la stessa medicina ufficiale ed accademica: *Psichiatria, Psicoterapia-Psicoanalisi, Logoterapia, Pranoterapia*.

Le stesse tecniche di persuasione e incantamento di pratici e medichesse, trovarono terreno fertile in alcuni rappresentanti della medicina ufficiale, come nella teoria della famosa *pillula panis* di ottocentesca memoria. Una pallottolina di mollica di pane, cosparsa di zucchero, che nel 1890 veniva consigliata, in un editoriale del *Medical Pres*, come terapia e aiuto (*Placebo*) alle donne affette da isteria.

La *Tanatologia* (radice greca *Thanatos*, genio alato della morte *Omero, Esiodo*), affonda le sue radici nelle antiche credenze e pratiche magico-religiose riguardanti il rapporto tra la vita e la morte e le stesse modificazioni del corpo *post mortem*, nella visione che la cultura della salute va coniugata consapevolmente e responsabilmente alla cultura dell'uomo che vive e muore, anche in serenità ed in pace (*Eutanasia*).

Già in età classica questo problema era presente: *Dio, portami dove vuoi, io ti seguirò con animo lieto* (*Epitteto, Manuale*).

*Quando verrà la tua ora vè in pace, poiché pace vi è presso colui che ti chiama* (*Marco Aurelio, Ricordi, XII, 36*).

E l'uomo, visto come corpo, anima e mente, *psiche - soma*, cercherà, con l'aiuto dei dottori del corpo (*Doctores*), della mente (*Philosophi*) e dell'anima (*Sacerdotes*), di vivere serenamente ed in pace, in quella meravigliosa avventura che è la vita stessa.

*" Non temo di morire, perché abbiamo un Dio buono ".*

Con queste parole Sant'Agostino si addormentava nel dolce sonno della morte (*Possidio, Vita di Agostino, 27, 2*).



## Bibliografia

- AA.VV., *Puglia. Autori vari*, Milano 1966. AA.VV., *Storia della Puglia*, voll. I-II, Bari 1979.
- AA.VV., *Mal di luna*, Roma 1982.
- AA. VV., *Il fuoco sacro, Demologia fra dibattito e ricerca*, Atti del Convegno, San Marco in Lamis, 24-26 settembre 1981, San Marco in Lamis 1982.
- AA.VV., *Tradizione, arte e società nella montagna garganica*. Atti III Convegno storico e IV Convegno demologico. Rodi Garganico, 9-10 maggio 1981, Rodi Garganico 1985.
- O. BORDIGA, *Malattie dei contadini. Medici*, Novara 1882.
- G.B.BRONZINI, *Malattie dei bambini e metodi di cura*, in *Lares*, VII, Firenze 1951, pp.45-51.
- IDEM, *Folklore e cultura tradizionale*, Bari 1972.
- IDEM, *Cultura contadina e idea meridionalistica*, Bari 1982.
- F.CANISTRO, *Parole e medicina nella vita del popolo sangiovannese*, San Giovanni Rotondo 1998.
- R. CANTONI, *Il pensiero dei primitivi*, Milano 1966.
- F. CARDINI, *Magia, stregoneria, superstizioni nell' Occidente medievale*, Firenze 1979.
- IDEM, *San Michele, l'arcangelo armato*, Fasano 2007.
- M.CASTIGLIONE, *Magia, medicina e religione nelle campagne pugliesi*, in *I Professionisti dei sogni*, Napoli 1981.
- R.CORSO, *Come si cura in campagna l'ernia dei bambini*, in *Reviviscenze, Studi di tradizioni popolari italiane*, Catania 1927.
- G. COSMAGINI, *Storia della medicina e della sanità in Italia*, Bari 2005.
- E. DE MARTINO, *Sud e magia*, Milano 1966.
- IDEM, *Magia e civiltà*, Milano 1977.
- IDEM, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano 1961.
- IDEM, *Taranta pugliese e argia sarda*, Atti del Convegno di studi religiosi sardi, Padova 1963, pp.213-221.
- G. DE ROSA, *Vescovi, popolo e magia del Sud*, Napoli 1971.
- IDEM, *Chiesa e religione popolare nel Mezzogiorno*, Bari 1978.
- G. L. DI MITRI, *Storia medica del tarantismo nel XVIII secolo*, Firenze 2006.
- J. G. FRAZER, *Il culto degli alberi, in Il ramo d'oro*, Torino 1990, pp.137-150.
- S. LA SORSA, *Alberi, piante ed erbe medicinali nella medicina popolare italiana*, in *Lares*, XX, fasc. 2, Firenze 1941, pp.99-129.
- A. M. DI NOLA, *Lo specchio e l'olio*, Bari 1993.
- IDEM, *Aspetti magico-religiosi di una cultura subal-terna*, Torino 1976.
- T. FIORE, *Il cafone all'inferno*, Torino 1956.
- IDEM, *Un popolo di formiche*, Bari 1968.
- G. GATTO TROCCHI, *Magia e medicina popolare in Italia*, Roma 1983.
- G. GIGLI, *Superstizioni, pregiudizi e tradizioni in terra d'Otranto*, Firenze 1993.
- C. GINZBURG, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, I, Torino 1972.
- P. GIOVETTI, *I guaritori di campagna tra magia e medicina*, Roma 1986.
- A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1953.
- S.A.GRIFA, *Magia, superstizioni e tradizioni nella Medicina popolare in Puglia*, San Giovanni Rotondo 2006.
- H. JENMAIRE, *Dyonisos*, Paris 1951.
- G. LEOPARDI, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in *Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma 1997.
- P. LOMBARDI, *Il filosofo e la strega. La ragione e il mondo magico*, Milano 1997.
- P. MANULI, *Medicina e antropologia nella tradizione antica*, Genova 1980.
- F. MARZOLO, *I pregiudizi in Medicina*, Milano 1879. A. PAZZINI, *I Santi nella medicina popolare*, Roma 1937.
- IDEM, *La medicina popolare in Italia. Storie, tradizioni, leggende*, Trieste 1946.
- G. PEPE, *Pane e terra nel Sud*, Firenze 1954.
- G. PITRE', *Amuleti antichi e contemporanei*, Palermo 1940.
- A. KARUSIO, *Pregiudizi popolari putignanesi*, in *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, XVII, Bari 1877.
- B. RIPOLI, *Il Tarantismo*, in *Antologia di canti, balli e tradizioni popolari nella terra di San Giovanni Rotondo*, San Giovanni Rotondo 2004, pp.196-203.
- V.A. SIRAGO, *Santuari antichi sul Gargano*, in *Il Gargano e il mare a cura di P. CORSI*, Foggia 1998, pp. 81-87.
- A. SPALLICCI, *I medici e la medicina di Plinio, il Naturalista*, Milano 1936.
- G. TANCREDI, *Folklore garganico*, Manfredonia 1936.
- A. RIGOLI, *Magia e etnostoria*, Torino 1978. A. ROSSI, *Lettere di una tarantata*, Bari 1970.
- A. ZONETTI, *La medicina delle nostre donne*, Foligno 1978.

# Il teatro dei pupi in Puglia

di Daniele Giancane (testo del 1985)

## Da Gennaro Balzano a Lorenzo Dell'Aquila

Attorno alla metà del 1800 la situazione culturale della popolazione italiana, e in particolar modo delle genti meridionali, era disastrosa: rivela un censimento del 1872 che l'analfabetismo era attorno al 90% ed ancora nel 1901, sebbene diminuito, si attestava mediamente attorno all'80% nel Sud, mentre la media del Regno era del 48%.

[...] in periodi speciali che erano attesi come una grande e meravigliosa festa, c'era il teatro delle marionette, l'unico mas media esistente, l'unica forma di partecipazione artistica dei cafoni.

Le Compagnie, quasi sempre pezzenti, che arraffavano il giusto per non morire di fame, montavano il castelletto tra una turba vaciante di ragazzi e di adulti, eccitati da quello che stava per accadere.

Uno della Compagnia, il banditore, se ne andava per i vicoli intanto ad annunciare che quella sera sarebbero cominciate le rappresentazioni che, tutti lo sapevano ormai, sarebbero durate due, tre, quattro mesi e più, perché le storie finivano una sera e riprendevano la sera seguente dal punto in cui s'erano fermate, come un odierno teleromanzo a puntate.

Il teatro, per quegli uomini, era tutto: svago, istruzione, possibilità di sorridere e di riposarsi dopo una durissima giornata di fatica. Ed è così che ancora il teatro di marionette si ricorda con nostalgia nei paesi, da Cerignola ad Andria, da Molfetta alla stessa Bari, come grandi sagre della fantasia popolare che s'identificava con quei personaggi protagonisti e riviveva poi le gesta e gli amori della scena nel quotidiano della vita.

Ma chi furono i primi a portare in Puglia le marionette? Quali furono le prime Compagnie di giro dei marionettisti?

Pare, interrogando qualche marionettista ancora in azione che, a sua volta, a sentito dire da altri più vecchi, che il primo a portare le marionette in Puglia fu un certo Gennaro Balzano di Napoli, il quale lasciò la sua città e se ne venne a Foggia a vedere se anche qui le marionette avrebbero acceso i cuori della gente.

Balzano aveva operato a Fuorigrotta, ma Napoli era ormai invasa dai marionettisti, mentre nelle provincie ancora nessuno aveva tentato l'avventura.

Gennaro Balzano arrivò a Foggia verso il 1874 e propose subito il suo repertorio di guapperia, che incontrò un successo notevolissimo, tanto che il marionettista decise di stabilirsi da queste parti. La sua più nota commedia fu *Peppeniello 'o Sparatore*, ossia *Nannina a Castagnata*, in cui si alternavano scene truculente e fucilate a salve, con espedienti scenici abbastanza scoperti e che pure sorprendevo i cafoni. I dialoghi di questa rappresentazione erano tutti tra Pulcinella e Tartaglia, che se ne dicevano di cotte e di crude, tentando di ingannarsi a vicenda, con l'immane trionfo finale di Pulcinella.

Ma il teatro non era solo questo. Balzano pensò di affiancare al fatto scenico i trucchi da circo, tant'è che gli spettatori assistevano dapprima alla vicenda teatrale e poi ai vari mangiafuoco, i forzuti e la donna tagliata in due pezzi, che pare fosse

il clou della serata.

Se Balzano fu il capostipite, in parecchi lo seguirono, attirati dal successo delle marionette; ad un certo punto, furono tanti in Puglia che si divisero le zone di lavoro: un altro napoletano, Giovanni Abbonati, si prese il tarantino; Luigi Luigino, pescarese, operò per anni a San Ferdinando di Puglia e a Trinitapoli, mentre Nicola Sette, un altro mitico marionettista di tanti anni fa, nacque e fece teatro prevalentemente a Cerignola.

Anche Pasquale Iacovetti era famoso, ma soprattutto a Ruvo, Bisceglie e Molfetta, dove folle immense seguivano i suoi spettacoli nelle piazze in religioso silenzio.

Quando Gennaro Balzano se ne andò, subito Achille Parisi prese il suo posto a Foggia, Manfredonia e Margherita di Savoia; per anni e anni, non c'era paese pugliese che non avesse il suo "padrino" marionettista e che non instaurasse con lui un rapporto di profonda stima.



Quei marionettisti recitavano, com'è proprio della scuola napoletana, su copione scritta, ma di quei copioni non c'è più traccia, perché temendo la concorrenza, i marionettisti prima o poi li bruciavano per evitare che cadessero in mano agli altri: il copione era una specie di tesoro che, ben utilizzato, poteva sfamare decine di persone. Privati del manoscritto, ben presto una Compagnia si scioglieva, perché non era abituata ad andare a braccio come in Sicilia.

In quegli stessi anni, e più precisamente nel 1882, cominciò la sua attività la Compagnia "Aurora" di Canosa di Puglia, che si può dire sia stata la prima in assoluto a proporre al pubblico pugliese quella marionetta speciale che è il pupo; se Balzano aveva puntato essenzialmente su personaggi da guapperia, Lorenzo Dell'Aquila fu attirato da armature luccicanti, dagli occhi di cristallo, dagli amori e dai duelli dei paladini della corte di Re Artù e dette vita a una Compagnia che è tuttora sulla scena.

### **Pupi canosini (o napoletani), palermitani e catanesi: le differenze**

In Campania, in Puglia e in Sicilia il successo dell'opera dei pupi è durato fino agli anni cinquanta. Poi, in seguito all'avvento del cinema e dei mezzi di comunicazione di massa, allo sconvolgimento urbanistico delle città, alla conseguente disgregazione del tessuto sociale dei vicoli e dei quartieri dove i teatrini prosperavano, l'opera dei pupi ha attraversato un periodo di grave crisi. Molti pupari hanno venduto i loro pupi; altri hanno cambiato mestiere; pochi hanno continuato tra mille difficoltà.

I soggetti caratteristici dell'opera dei pupi sono lunghe vicende rappresentate a puntate, che risalgono generalmente alla letteratura medioevale francese: le "Chansons de Geste" che narrano le avventure di Carlomagno e dei suoi paladini. Le trame dei poemi francesi subirono molte trasformazioni in Italia, in opere alcune delle quali famose come: il "Morante" del Pulci, l'"Orlando innamorato" del Boiardo, l'"Orlando Furioso" dell'Ariosto.

A metà dell'Ottocento Giusto Lodico, un maestro elementare siciliano, riunì le trame di un gran numero di poemi in un unico romanzo: "*Storia dei paladini di Francia*".

Fin dal Medioevo, oltre ad essere trasmesse da libri, queste storie venivano cantate per le strade e per le piazze dai cantastorie, detti a Napoli "rinaldi". Fin dal Medioevo, inoltre, esse furono spesso rappresentate in teatro da attori, da burattini e da marionette. Nel Settecento spettacoli di marionette molto elaborati si diffusero a livello popolare. L'opera dei pupi comincia nella prima metà dell'Ottocento, quando in Italia meridionale, a Roma, a Napoli, a Palermo, a Catania, il repertorio cavalleresco ottenne un successo così strepitoso da soppiantare tutti gli altri. Ciò avviene probabilmente per effetto ritardato della moda preromanica e romanica del Medioevo, ma è anche conseguenza di geniali innovazioni tecniche: le armature metalliche lucenti e fragorose e una meccanica che permette di dare una straordinaria efficacia al combattimento, che diventa così una danza esaltante, ritmata, in crescendo, che sollecita l'intensa partecipazione psicomotoria del pubblico.

I pupi "napoletani", alti circa un metro, non hanno una bacchetta di ferro alla mano destra, che risulta aperta, ma un filo; la spada si fissa alla palma della mano, le gambe fanno il giuoco snodato come i pupi palermitani e vengono azionati da un ponte di manovra, come i pupi catanesi.

I pupi palermitani misurano ottanta centimetri circa di altezza ed hanno il ginocchio articolato; oltre al ferro principale che si aggancia al busto passando attraverso la testa, ne hanno uno

per il movimento del braccio destro, cui è assicurato un filo che, passando attraverso la mano chiusa a pugno, permette di sguainare la spada e di rifoderarla. Gli animatori che muovono dai lati del palcoscenico, stando sullo stesso piano sul quale camminano i pupi.

I pupi catanesi, al contrario, sono di dimensioni maggiori, un metro e venti di altezza circa, hanno il ginocchio rigido e oltre al ferro principale ne hanno uno per il movimento del braccio destro la cui mano chiusa a pugno brandisce sempre la spada. Vengono animati dall'alto di un ponte di manovra posto dietro il fondale.

Nei teatri di stile "napoletano", i manovratori che stanno sul ponte di manovra, recitano leggendo da copioni posati su un apposito leggio dei testi teatrali veri e propri, completi di dialogo. Nei teatri palermitani, invece, la recitazione è improvvisata dai manovratori, o da uno solo di essi, sulla traccia di scenari schematici, come quelli della commedia dell'Arte. Nei teatri catanesi i parlatori stanno alla destra del palcoscenico, sullo stesso piano dei pupi, non sul ponte di manovra, e, di solito, improvvisano come i palermitani.

Nei suoi tratti essenziali l'opera dei pupi è un rito di passione, di morte e di vendetta. Una sera dopo l'altra gli eroi positivi accumulavano titoli per l'amore del pubblico, gli eroi negativi per l'odio e il disprezzo; la morte degli uni attesa e temuta, la morte degli altri, attesa e desiderata, costituiscono per gli spettatori un bilancio senza fine di dolore e di gioia.



# Sistemi di difesa agro-pastorali della valle ofantina pugliese e Murgia nord barese

di Domenico Mancino

## Proemio

*Pensare che il sapersi difendere attraverso metodologie complesse sviluppando sublimemente forme d'arte, in tal caso marziale, sia una prerogativa appartenente soltanto ad un determinato ceto sociale, è un'analisi poco profonda. Tale analisi superficiale, ha creato stereotipi e errate interpretazioni sulla dimensione della difesa personale agro-pastorale, spesso negando a priori la capacità d'inventiva nel sapersi difendere, ai cosiddetti "cafoni", molti delegano la capacità di ideare metodologie di difesa solo alle classi sociali aristocratiche e alto-borghesi, o alle figure militari secondarie, il cliché di depositari dell'arte marziale, o alle consorterie malavitose (è luogo comune che fosse il carcere la palestra per apprendere l'arte di difesa). Ma se partiamo dal presupposto che la capacità di sapersi difendere è una costante universale, da ciò si prende atto ed è palese, che tutte le popolazioni della terra, sono stati capaci di difendersi, creando metodi e idee strategiche legate a quest'arte chiamata genericamente arte marziale. Perché? Perché è la storia di un popolo che c'è lo dice.*

## La genesi del fine

Il mondo, in cui è nato e si è evoluto il nostro metodo di difesa, è il mondo agro-pastorale. La zona geografica, comprendente la valle ofantina pugliese e la Murgia nord barese, è sempre stata una zona, proprio per le sue caratteristiche geo-morfologiche, storicamente dedite alla pastorizia, ed in misura minore alle attività agricole, ciò era dovuto al problema delle scarse risorse idriche, sempre molto sentito nella nostra regione, in particolare in passato, dove erano modeste le conoscenze tecniche per il prelevamento e la distribuzione dell'acqua nei vari terreni. Oggi con le moderne tecniche d'irrigazione si è sovvertita la tendenza, in pratica da tessuto sociale marcatamente pastorale si è passati a quello agricolo, facendo fare all'agricoltura passi da gigante nell'ultimo secolo. Questo ha incrementato la coltivazione d'uliveti, che in passato erano modesti e meno produttivi, e di vigneti, affiancando all'uva da vino una più vasta produzione d'uva da tavola. In tempi più recenti si è sviluppato l'impianto di frutteti (in modo particolare pescheti, con una varietà detta "pescà percoca", d'origine Californiana, importata nel dopo guerra) e ortaggi.

In questo contesto socio-economico è nato il nostro metodo di difesa: le genti facenti parte di tale tessuto sociale



hanno sempre sentito il bisogno di difendere i propri averi, spesso miseri, creando dei metodi di difesa poveri di mezzi ma ricchi d'inventiva, avvalendosi di strumenti di lavoro come il bastone, che serviva per governare le greggi, e il coltello, che era parte integrante della vita di tutti i giorni, molto usato sia in attività domestiche sia in quelle lavorative. Detto questo, vanno menzionate alcune importanti categorie sociali, che sono quelle che mantengono ancora viva la nostra tradizione di scherma di coltello e di bastone: i pastori e i frantoiani (*il pîcurĒll, crapĒrĭ, e trappĭtĒrĭ*). Questi ultimi hanno sviluppato in particolar modo un metodo di difesa autoctono che utilizza il coltello con lo spago, e talvolta con l'ausilio della pietra come metodo di difesa. Ma vi erano altre figure sociali che detenevano tali metodi di difesa, quali gli acquaioli (*l'acquaiull*, quelli che un tempo vendevano l'acqua casa per casa), i carrettieri o trainieri (*il trainirĭ*), i carbonai (*il carvĭnrĭ*, persone molto abili nella creazione e nella vendita del carbone) e alcuni contadini. Il mondo agro-pastorale è stato uno dei pochi tessuti sociali a mantenere viva tale tradizione di difesa, essa ha saputo mantenere viva l'arte

schermistica di coltello e bastone attraverso un lascito vivo ed attivo di generazione in generazione, da padre in figlio, da parente a parente, da amico fidato ad amico fidato. Quasi sempre tali soggetti popolari non hanno lasciato testi scritti o adoperato manuali, supportati magari da disegni tecnici, per apprendere e per affidare come lascito alle generazioni future, affidando ad esse l'ingrato compito di dover interpretare "sperando bene" il pensiero dell'autore. Aver continuato ad usare tali oggetti per la propria difesa "il coltello e il bastone" è dipeso da un fatto puramente pratico; infatti non potevano permettersi le armi da fuoco, visto la povertà alla quale essi erano relegati, dovevano affidarsi ad "armi" rudimentali, anche per non avere controlli e persecuzioni dalle forze dell'ordine.



*Alcune metodiche di autodifesa agro-pastorale delle Murge settentrionali.*

