

AEM | Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia



Musiche tradizionali del Salento

Le registrazioni di Diego Carpitella
ed Ernesto de Martino (1959, 1960)

a cura di Maurizio Agamennone

con
2CD

squi[libri]

squi[libri]

Musiche tradizionali del Salento

Le registrazioni di Diego Carpitella
ed Ernesto de Martino (1959,1960)

cura e testi critici di Maurizio Agamennone

Redazione
Roberto Grisley
Elena Salvatorelli

Progetto grafico
Daisy Jacuzzi

Foto di copertina
Diego Carpitella

Realizzazione master audio
Piero Schiavoni, Coltempo, Roma

© 2005 Accademia Nazionale
di Santa Cecilia – Fondazione

© 2005 Squilibri srl
Viale dell'Università, 25 – 00185 Roma
e-mail: info@squilibri.it
sito: www.squilibri.it

IV edizione dicembre 2008
ISBN: 88-89009-12-8

Indice

La musica tradizionale del Salento

nelle ricerche di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino

1. <i>Dieci anni irripetibili</i>	7
2. <i>Le campagne di ricerca nel Salento</i>	13
3. <i>Un breve ritorno</i>	23
4. <i>I suoni</i>	27
5. <i>La musica del tarantismo</i>	32
6. <i>Balli di intrattenimento</i>	51
7. <i>La canzone narrativa</i>	51
8. <i>Ninne nanne</i>	53
9. <i>Lamenti funebri</i>	54
10. <i>Canti dei trainieri</i>	56
11. <i>L'esperienza del gruppo e l'“epopea” del canto contadino</i>	58
Riferimenti bibliografici	76

I documenti sonori

CD 1 RegISTRAZIONI di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1959,1960)	83
<i>Pizziche tarantate, ninne nanne, canzoni narrative e lamenti, polke e valzer</i>	
CD 2 RegISTRAZIONI di Diego Carpitella (1960)	88
<i>Pizziche tarantate, canti dei trainieri e altri canti durante il lavoro</i>	

Appendici

E. Imbriani, <i>La ricerca sul tarantismo di Ernesto de Martino</i>	133
<i>Le fotografie di Diego Carpitella</i>	147

Indice dei nomi

Indice dei nomi	156
Indice dei luoghi	160

La musica tradizionale del Salento nelle ricerche di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino

1. Dieci anni irripetibili

Quando scesero nel Salento, durante la “mitica” estate del 1959, sia Carpitella che Ernesto de Martino avevano già maturato, entrambi, una certa confidenza con la regione. De Martino vi aveva passato qualche tempo nel 1950, per motivi politici: fu, infatti, commissario straordinario della Federazione provinciale del Partito Socialista, a Lecce¹ – in un periodo di grande fibrillazione politica, pochi anni dopo la drammatica scissione socialista di Palazzo Barberini – prima di transitare definitivamente verso il PCI, nel 1951. Carpitella, per suo conto, era già stato nel Salento durante la campagna condotta insieme con Alan Lomax², fra il 12 agosto e il 17 agosto 1954³. E, successivamente, vi sarebbe tornato in avanscoperta, nella primavera del 1959, in preparazione della imminente indagine demartiniana⁴. Pur separati da un certo divario anagrafico⁵, de Martino e Carpitella erano ormai legati da una forte solidarietà e stima reciproche, cementate sul terreno in circostanze diverse. Già nel 1951, insieme con Franco Cagnetta – sodale e allievo demartiniano fin dai tempi baresi ante-guerra – avevano istituito il Centro etnologico italiano; ma la prima, fondativa, occasione in cui i nostri furono attivi insieme sul campo, risale al 1952: dal 1 ottobre (Matera) fino al 28 (Tricarico), percorsero in lungo e in largo la Basilicata realizzando la raccolta 18 del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP)⁶ dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, documentando espressioni musicali assai diverse nei generi e repertori e, con una attenzione crescente, alcune testi-

monianze di lamentazione funebre, oggetto di un programma di ricerca più ampio – di cui le frequenti e successive rilevazioni lucane costituivano le premesse etnografiche – poi confluito nel celebre volume⁷ che valse a Ernesto de Martino (1975a, I^a ed. 1958) il Premio Viareggio⁸. Successivamente, nell'aprile 1954, gli stessi studiosi erano ancora insieme sul terreno, in Calabria e Basilicata, per documentare la musica delle comunità arbëreshe (albanofone) locali, un'esperienza che può essere intesa come una fra le prime testimonianze di interesse esplicito per le espressioni musicali di comunità alloglotte italiane (raccolta 22 del CNSMP: particolarmente interessanti appaiono i documenti sonori concernenti il rituale di nozze)⁹. Nell'autunno del 1954 e nell'estate del 1956 de Martino torna di nuovo in Basilicata, alla ricerca di ulteriori testimonianze (danze, lamenti funebri, ninne nanne: raccolte 25 e 32)¹⁰; l'anno dopo è ancora in terra lucana, con un gruppo assai nutrito di collaboratori¹¹, per osservare l'opera dei guaritori e le sopravvivenze di magia cerimoniale nella vita delle contadinanze meridionali, rilevazione elaborata successivamente in un volume specifico (1959).

Per parte sua, appena rientrato dalla Calabria con de Martino, nella primavera del 1954 Carpitella è nuovamente sul terreno, in Molise (raccolta 23): insieme con Alberto Mario Cirese raccoglie altre espressioni alloglotte (comunità arbëreshe di Ururi e Portocannone) e di Fossalto (il luogo di provenienza dei Cirese: Eugenio, il padre, poeta e appassionato ricercatore, e lo stesso Alberto)¹². Quindi intraprende il lungo viaggio con Lomax, che lo terrà occupato per tutta l'estate e l'autunno. L'anno dopo è con Franco Cagnetta in Barbagia, nella Sardegna centrale (raccolta 26: prevalentemente canto "a tenore", canto "a chitarra" e alcuni esempi di *attittu*, lamento funebre). Nel 1956 con Giorgio Nataletti e lo stesso Cagnetta è impegnato nella rilevazione di alcune espressioni rom presso la comunità romana del Mandrione (raccolta 29: una precoce testimonianza di interesse per la cultura rom, altrimenti ampiamente negletta e repressa). Ancora nel 1956 e nel 1958 è ripetutamente in Umbria, con Tullio Seppilli (raccolte 33, 37 e 39), dove raccoglie – oltre canti di questua, danze, diafonie – alcune preziose testi-

monianze di rappresentazioni drammatiche del periodo quaresimale. Nell'estate del 1958 Carpitella e de Martino sono di nuovo insieme sul terreno, nel Gargano: la documentazione acquisita (racc. 43) comprende alcune testimonianze di canto accompagnato con la chitarra battente (a Ischitella, Vico Garganico, Cagnano), già messe in risalto, in località vicine (Carpino e Monte Sant'Angelo), nella precedente rilevazione condotta da Lomax e dallo stesso Carpitella (1954)¹³.

Come si vede, si tratta di un'attività particolarmente intensa¹⁴, realizzata nell'arco di pochi anni¹⁵, nella quale i nostri due protagonisti parteciparono a un programma che si sarebbe rivelato determinante per la conoscenza delle forme culturali tradizionali delle regioni italiane. Con loro pochi altri ricercatori, che ricordo ancora: Giorgio Nataletti, Luigi Colacicchi, Franco Cagnetta, Alberto Mario Cirese, Ottavio Tiby, Tullio Seppilli, Sergio Liberovici, lo stesso Alan Lomax, Andreas Fridolin Weis Bentzon. A questi studiosi si deve un contributo sostanziale per la costruzione di una più consapevole percezione dell'articolata, complessa e stratificata identità che caratterizza la storia culturale italiana.

Tutto era cominciato appena qualche anno addietro. Nel settembre del 1948 il musicologo e compositore Giorgio Nataletti aveva promosso la costituzione del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP), presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Roma; si trattava del primo vero archivio sonoro italiano interamente dedicato alla documentazione musicale, realizzato quasi cinquanta anni dopo analoghe esperienze europee e nord-americane (i celebri archivi sonori di Berlino, Vienna, Parigi, San Pietroburgo, Washington¹⁶), con grave e clamoroso ritardo. Provvidenziale fu il supporto tecnico della RAI (Radio italiana: allora la televisione non c'era) alle attività di ricerca del CNSMP: tecnici (con tuta e cappellino: era l'abito da lavoro delle "radio-squadre" di allora) e attrezzature (automobili, nastri magnetici, registratori portatili, aste, microfoni, accumulatori) erano messi a disposizione degli studiosi per le registrazioni sul terreno¹⁷. Le tecnologie di ripresa sonora utilizzate, benché la registrazione fosse ancora monofonica, erano quanto di meglio si potesse avere all'epoca, sia per quanto concerne i micro-

fonni, che per i registratori, dapprima a filo metallico, quindi, ben presto, a nastro magnetico, con doppia alimentazione (meccanica, “a manovella”, per il motore; elettrica, per le testine)¹⁸. I nastri incisi venivano poi conservati presso la sede del CNSMP, in alcuni locali dell’Accademia di Santa Cecilia, e presso la Rai¹⁹, che se ne servì altresì per la realizzazione di numerose trasmissioni radiofoniche, alcune addirittura a scansione quotidiana, e per diversi anni, come il programma denominato *Chiara fontana*, andato in onda regolarmente dal 1955 fino al 1972, l’anno della scomparsa di Giorgio Nataletti, suo ideatore e instancabile conduttore, nonché fondatore del CNSMP.

Gli accordi fra i due enti – l’Accademia Nazionale di Santa Cecilia e la Rai – furono caratterizzati, fin dall’inizio, da una chiara separazione di compiti e responsabilità:

Nella seduta del 13 ottobre 1948 il Consiglio dell’Accademia di Santa Cecilia approvò gli accordi intercorsi con la Rai – nella persona del direttore generale, Salvino Sernesi – per la costituzione del nuovo organismo: l’ente radiofonico avrebbe fornito, oltre a un contributo finanziario, i supporti tecnici necessari alla realizzazione delle campagne di registrazione, riservandosi il diritto di utilizzazione radiofonica dei materiali raccolti; l’Accademia avrebbe assicurato la supervisione scientifica nella programmazione e nella conduzione dei rilevamenti oltre a mettere a disposizione la sede ed i servizi per il funzionamento del Centro. L’Istituto assunse, su proposta del presidente dell’Accademia, Ildebrando Pizzetti, la denominazione di Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (in sostituzione di quella provvisoria di Gabinetto Nazionale per la Musica Popolare); in tale occasione la direzione del centro venne affidata a Nataletti, affiancato, a partire dal 1954, da Carpitella (Ferretti 1993/a: 19 e 20).

Definita la cornice normativa, le operazioni di ricerca si avviarono rapidamente in un clima di grande entusiasmo, unitamente a una virtuosa disponibilità verso un deciso impegno di volontariato²⁰. Fra i diversi obiettivi del CNSMP emergeva soprattutto la necessità di documentare le

musiche tradizionali delle regioni italiane a partire dalle stesse fonti originali: la registrazione sonora risulta perciò determinante e, ancor prima di tentare qualsiasi operazione analitica, costituisce un requisito irrinunciabile perché una valutazione critica dei repertori rilevati possa avere effettivo valore scientifico. Prima di questa frenetica fase di raccolta, si può dire che la ricerca etnomusicologica fosse affidata esclusivamente alla memoria degli studiosi, alla loro lealtà e abilità, non essendo le rare trascrizioni musicali disponibili corredate dai relativi documenti sonori. Certo, a distanza di cinquanta anni è facile – e forse ingeneroso – avanzare alcuni rilievi critici: la permanenza sul terreno appare compressa in tempi ristretti; il rapporto con gli informatori può risultare approssimativo e superficiale; l’esecuzione (da parte dei vocalisti e strumentisti incontrati) è talvolta realizzata “artificialmente”, su richiesta dei ricercatori; la raccolta dei documenti sembra subordinata a una prospettiva prevalentemente antologica che conduce, non raramente, ad accogliere tutto ciò che viene proposto dagli stessi informatori; il contesto culturale della performance musicale non è sempre tenuto in debita considerazione²¹; alcune raccolte rivelano intenti ancora superficialmente esplorativi. E, peraltro, la consapevolezza di queste condizioni non era affatto estranea agli studiosi; così lo stesso Carpitella commentava la ricognizione effettuata insieme con Lomax, che pure produsse una delle raccolte più ampie e fortunate:

è solo nel 1954, con un viaggio durato circa otto mesi in quasi tutte le regioni italiane [...] che si ebbe una panoramica ampia. Naturalmente trattandosi di un viaggio esplorativo-panoramico si configurò con tutti i suoi aspetti positivi e negativi [...]. Nel senso che alla fine di questo viaggio di documentazione etnico-musicale si erano raccolti circa 3.000 documenti, dei quali quasi la totalità del tutto inediti e sconosciuti ma privi spesso di informazioni e note correlative (ad esempio i testi verbali, il mestiere, l’età o il grado di alfabetizzazione degli informatori) e soprattutto con una discontinua conoscenza dell’ambiente umano, nel senso di saper misurare esattamente la presenza effettiva del patrimonio di tradizione orale-musicale. (Carpitella 1973/a: 18).

In verità, nell'azione dei ricercatori protagonisti delle attività del CNSMP prevaleva, senz'altro, l'esigenza primaria di far emergere – e quindi documentare su nastro magnetico – ciò che, praticamente, non si conosceva: quasi nessuno, negli anni cinquanta del secolo scorso, aveva ancora la consapevolezza di quanto diverse, peculiari e vive fossero le musiche tradizionali nelle regioni italiane²². E, in fondo, anche il profilo antologico di molte raccolte si fondava sull'assunto che – non essendo disponibili documenti di sorta – qualsiasi espressione musicale (e anche non musicale: recitata, narrata) fosse emersa sul terreno avrebbe comunque manifestato un suo interesse intrinseco, come testimonianza rappresentativa di comportamenti performativi che, altrimenti, avrebbero rischiato malinconicamente di rimanere nell'oblio o di perdersi, irreversibilmente, nel mutare delle condizioni sociali che ne assicuravano la pertinenza culturale (un processo considerato ormai, all'epoca, incombente e inarrestabile). D'altra parte, numerosi anni dopo – confermando come l'informazione concernente le musiche tradizionali della Penisola fosse, allora, assai modesta, se non nulla – lo stesso Carpitella, avrebbe così ricordato lo stupore e l'emozione che la scoperta di certe musiche indusse nel giovane ricercatore, durante il "viaggio etnografico" intrapreso con Lomax:

Fu proprio un viaggio di scoperta. C'era allora una conoscenza localistica della tradizione musicale popolare [...], ma il documento sonoro [...] costituiva ancora una rarità. Si può dire che sia stata la prima grande esplorazione sonora, e per molto tempo il profilo della musica tradizionale italiana fu dato proprio da quel corpus sonoro. [...] Per me fu un'avventura l'esplorazione di un mondo che forse avrebbe dovuto essermi più noto di quanto non fosse a Lomax. [...] Spesso certi dialetti erano incomprensibili anche per me, anzi lo erano senz'altro: il bergamasco, il ligure, non li comprendevo per l'80%. La musica mostra determinati vantaggi nella documentazione: non ha la complicazione della parola che concettualizza con contenuti e significati. La sintonizzazione della fascia, senza la puntualizzazione concettuale, già consente di cogliere l'alea del documento" (Agamennone 1989: 24-28).

Questa situazione – che si sarebbe tentati di definire caratterizzata da obiettivi di individuazione delle fonti e "accumulazione originaria" dei documenti – si avvia a trasformarsi radicalmente a cavallo di decennio. Proprio all'inizio degli anni sessanta, quindi, si conclude un periodo straordinario, dal 1951-52 al 1961, in cui la ricerca etnomusicologica italiana – anche grazie all'opera di studiosi che musicologi non erano affatto, de Martino e Cirese in primis, acquisendo, in questo modo, un debito che ne marcherà a lungo gli sviluppi futuri²³ – da attività para-amatoriale e solitaria quale era, assurge finalmente a uno statuto scientifico sicuro e acquisisce una base documentaria soddisfacente, colmando, con una rapidissima accelerazione, il divario che la divideva da altre esperienze di studio europee e nord-americane: un lungo e intenso – irripetibile! – decennio, dunque, durante il quale Carpitella si è quasi identificato con il magnetofono, divenuto un'appendice del suo corpo²⁴, con delega assoluta al reperimento e trattamento dei suoni da parte dello stesso de Martino; un'attività frenetica che, all'inizio del nuovo decennio, aveva ormai consentito l'acquisizione di repertori specifici, presso comunità e aree circoscritte, con una più sicura specializzazione della indagine sul terreno:

se guardiamo tutte le raccolte del CNSMP, dal n. 17 [1951-52] al 76 [1962], ci troveremo dinanzi ad una ricca documentazione, impossibile da ricordare per intero, nella quale spiccano: la musica dei pastori della Barbagia, una sistematica raccolta in Umbria, la musica religiosa popolare della Sardegna, i canti delle comunità ebraiche-italiane, le canzoni narrative in Piemonte, le terapie coreutico-musicali del Salento (Carpitella 1973/a: 19).

2. Le campagne di ricerca nel Salento

Lo scenario in cui questa trasformazione sembra perfezionarsi ulteriormente può essere individuato proprio nel Salento, ancora a cavallo di decennio. È infatti in occasione della prima raccolta salentina, e nelle successive, che alcuni processi e concetti innovativi vengono

perseguiti con maggiore consapevolezza e determinazione; cerco di indicizzarli come segue:

- a. individuazione di un oggetto di indagine sicuramente definito e circoscritto, in una cornice monografica, pur considerato nella complessità dei suoi numerosi tratti e processi costitutivi;
- b. composizione di un gruppo di ricerca fortemente articolato, in base alle competenze individuali, e alle molteplici necessità di approfondimento concernenti l'oggetto d'indagine;
- c. preparazione della rilevazione sul terreno, attraverso un'ampia ricognizione bibliografica e documentaria preliminare;
- d. predisposizione e attivazione di distinte procedure di rilevazione e documentazione (registrazione sonora, ripresa fotografica, ripresa cinematografica);
- e. individuazione e osservazione dei processi e comportamenti all'interno dello scenario performativo, e nelle occasioni in cui essi risultano effettivamente attivi;
- f. coscienza della profondità storica dei processi osservabili sul terreno;
- g. consapevolezza della necessità di valutare e incrociare fonti storiche e fonti etnografiche, al fine di una più profonda interpretazione critica dei fenomeni e processi osservati;
- h. valutazione della storia personale degli informatori, delle relazioni familiari e sociali degli stessi;
- i. individuazione e analisi del più ampio contesto sociale e culturale cui afferiscono gli specifici processi e fenomeni osservati sul terreno.

Come si vede, molte delle difficoltà e incongruenze sottolineate dallo stesso Carpitella – a proposito della campagna con Lomax – e prima ricordate, sembrano avviarsi verso un efficace superamento. E recentemente, a tal proposito, è stato osservato:

Era la prima volta, comunque, che de Martino e il suo gruppo di collaboratori si trovavano a osservare dal vivo e senza “ricostruzioni” una serie complessa di pratiche cerimoniali tra loro collegate, ma distinte secondo tempi e luoghi: cioè le rispettive “terapie domiciliari” di alcune singole

tarantate, particolarmente in Nardò, e infine le varie rappresentazioni di sofferenza, preghiera, ringraziamento che si attivavano davanti e dentro la cappella di san Paolo in Galatina, nei giorni della sua festa, il 28 e il 29 giugno (Gallini e Faeta 1999: 289).

E, forse, quelle ormai remote esperienze salentine possono essere altresì intese come il punto più alto e il momento più intenso di integrazione intra-disciplinare e aggregazione di gruppo, tra studiosi provenienti da – e appartenenti a – campi disciplinari distinti, ma piegati e orientati a convergere verso programmi di ricerca comuni, anche grazie al prestigio, all'autorevolezza e capacità di persuasione di una personalità carismatica, quale de Martino, effettivamente era. Diversi anni dopo, così Carpitella ebbe a ragionare, a tal proposito, ricordando de Martino in una conversazione occasionale, poi trascritta e pubblicata:

L'interdisciplinarietà di de Martino, per quel che mi riguarda, cioè per la musica, derivava proprio dal fatto che lui ne coglieva l'importanza ma se alcuni dati li sapeva interpretare per altri si sentiva impreparato [...] Dopo i dieci anni che vanno più o meno dal '52 al '62 [...] in Italia non ci sono state più esperienze di ricerca in équipe. È un dato di fatto, fosse allora dipeso da una certa atmosfera che aleggiava sugli interessi culturali del nostro paese o effettivamente dagli interessi storico-religiosi suoi, che facevano un po' asse su questa équipe ed erano tali da provocare queste associazioni [...] E non saprei dire se si è trattato di un insieme di coincidenze o di meriti organizzativi personali. Il suo rapporto con la psicologia e psichiatria era lo stesso che con la musica. Vedevo certi fenomeni e capiva che decisamente appartenevano a un livello di carattere psichiatrico. Difatti credo che se lui avesse fatto altri lavori dopo, avrebbe intensificato la sua collaborazione con gli psichiatri e socio-psichiatri [...] Però non credeva – ma mi sembra che questo si possa condividere – che l'interdisciplinarietà significasse ognuno con i suoi occhiali e le sue lenti: doveva fare un asse e un centro. Le sue ricerche avevano un asse fondamentale storico-religioso, se vogliamo dirlo in senso tradizionale (Bermani 1996/b: 168-171).

Dopo una lunga preparazione condotta con incontri settimanali presso la casa romana dello studioso, Ernesto de Martino e i suoi collaboratori²⁵ arrivano finalmente nel Salento, per osservare direttamente sul terreno il tarantismo pugliese: vi trascorrono un periodo compreso fra il 20 giugno e il 10 luglio del 1959, alloggiando presso il piccolo albergo “Il cavallino bianco” nella città di Galatina, da loro considerata il centro rituale e il cuore ancora pulsante del fenomeno; svolgono le loro operazioni di ripresa e documentazione fra le località di Galatina, soprattutto, come s’è visto, intorno e dentro la cappellina dedicata a san Paolo, a Nardò e Muro Leccese. Pur se limitata nel tempo²⁶ e sottoposta a valutazioni complesse e controverse²⁷, questa prima esperienza salentina ha avuto senz’altro un carattere fondativo per gli studi etnologici, storico-religiosi e musicologici. Intanto, per il volume che ne scaturì (de Martino 1961), considerato – ancora oggi, dopo oltre quaranta anni – il punto di partenza e il testo di riferimento²⁸ per qualsiasi riflessione o aggiornamento di studi e interpretazione critica sul tarantismo, nella ricostruzione storico-religiosa, nell’osservazione etnografica e nei preziosi contributi dei più giovani collaboratori²⁹. E, ancora, per la documentazione prodotta, che appare assolutamente unica, priva di precedenti e non altrimenti attingibile; quindi, per le proiezioni e prospettive di ricerca che, successivamente, ne derivarono. Su questi ultimi due aspetti ritengo opportuno soffermarmi ancora. Intanto, nella “mitica” estate del 1959, a Galatina e Nardò, per “[...] la prima volta, in Italia, [...] si tentava una registrazione fonofotografica sincrona nell’ambito di un’indagine interdisciplinare [...] e quella documentazione fonofotografica [...] non fu superata dai successivi, commerciali servizi fotografici, cinematografici e televisivi che si ebbero, in seguito, sulla cerimonia” (Carpitella 1973/b: 191). Così lo studioso, orgogliosamente, valutava la campagna del 1959, ricordando altresì le circostanze avventurose delle riprese realizzate nella piccola cappella di san Paolo di Galatina, all’alba del 29 giugno 1959 e, durante i giorni successivi, nelle case dove si svolgeva la terapia:

sulla balastra del ballatoio, in alto, di fronte all’altare fu stesa una coperta. Lasciammo quindi i microfoni aperti, mentre il lavoro più difficile fu per il fotografo che doveva, rapidamente, fare “uscire” l’obiettivo e scomparire. [...] Successivamente [...] a questa registrazione-di-base, ve ne furono delle altre supplementari, nel corso dei giorni successivi: ad esempio, nel corso delle cure domiciliari, furono fotografate immagini di suonatori-terapeuti inchinati sulle pazienti, ai fini delle guarigioni (particolare più volte affiorato nella letteratura sull’argomento, ma che ancora non avevamo scorto), così come furono registrati vari tipi di pizziche-tarantate, facenti parte dell’esplorazione musicale prima dell’inizio della terapia, dai caratteri nuovi ed inusitati (anche essi più volte accennati nella letteratura sul tarantismo, almeno dal Medio Evo fino al ‘600) [Carpitella 1973/b: 191 e 192].

Dunque, il senso della innovazione, nell’orizzonte della ricerca etnografica in Italia, si può riassumere così: precedentemente alla indagine operata nell’estate del 1959, e alle altre rilevazioni già indicate, alcuni eventi e comportamenti risultavano descritti – e documentati – soprattutto, o soltanto, nei rapporti etnografici o nei racconti di viaggiatori: la validazione relativa, pertanto, era affidata esclusivamente alla intenzionalità e lealtà degli stessi osservatori e narratori, quindi alla loro credibilità; nel corso di quella rilevazione, invece, tali eventi e comportamenti, e altri, furono rilevati e fissati stabilmente in fonti esterne all’osservatore (il fotografo-etnografo) e all’ascoltatore (l’etnomusicologo); fonti così prodotte conservano l’evento stesso, e risultano fruibili ripetutamente nella visione e nell’ascolto, mantenendo potenzialmente inalterata, nel tempo e nella iterazione della fruizione, la propria coerenza, congruenza e stabilità documentaria. Certo, è pur vero che dietro a tali fonti e documenti si celano – condizionandone comunque l’assetto – l’occhio e l’orecchio dello studioso e del rilevatore: gli etnomusicologi e antropologi attivi sul terreno si trovano frequentemente nella condizione di dover/poter documentare, per primi, eventi e comportamenti precedentemente sconosciuti o non rilevati direttamente: perciò, loro stessi producono le proprie fonti, con azioni e opzioni intenzionali e discreziona-

li che possono condizionare profondamente la stessa rappresentatività documentaria delle fonti prodotte; si pensi alle diverse modalità di microfonatura di un evento musicale (qualsiasi scelta di posizionamento finisce per privilegiare alcuni processi, e alcune fonti sonore, relegandone altri sullo sfondo) e alle numerose possibilità di inquadratura (tutte filtrano, dell'evento, ciò che successivamente si farà vedere ad altri osservatori, non presenti all'evento stesso). E si pone altresì una occasionalità e discrezionalità, una frequente non sistematicità, nell'imbattersi in alcuni informatori, privilegiandoli quali fonti, piuttosto che non in altri. Tuttavia, queste stesse fonti, e gli stessi documenti, pur così prodotti, non sono più strettamente subordinati alla sola credibilità validante dell'osservatore: il testimone dell'evento, dunque, non è più solo nella mente e nei sensi di chi ascolta e guarda, nel farsi dell'evento stesso, ma anche nei supporti fissi così realizzati, la pellicola e il nastro magnetico; la fruizione di tali fonti, perciò, risulta condivisibile da parte di più studiosi, e gli stessi documenti sonori/visuali, conservati su tali supporti fissi, possono essere interpretati e valutati con prospettive e procedure diverse, relativamente alla intelligenza e capacità di osservazione e intuizione di chi, in tempi e con intenti diversi, ne fruisce.

Quanto vado scrivendo oggi, quarantacinque anni dopo, potrebbe apparire come una "scoperta dell'Acqua Paola"³⁰, o porsi come una sottolineatura inutile ed enfatica. Non credo che sia così: prima di quella remota esperienza salentina certe procedure di ricerca e documentazione erano, in Italia, semplicemente sconosciute; l'energia emotiva e l'impegno produttivo (fabrile e operativo, sul terreno, ma anche teorico, rivolto verso una riflessione critica sui dati acquisiti) che caratterizzarono l'opera di quegli studiosi (quasi tutti molto giovani, allora) furono tali da marcare profondamente l'azione, nei decenni successivi: il profondo interesse per la corporeità dell'agire musicale – la "somatizzazione del suono", come spesso preferiva dire – che ha ininterrottamente caratterizzato l'opera scientifica di Carpitella fino alla sua scomparsa, e il ricorso costante a procedure di documentazione sonora e visuale (fino a essere considerato uno dei fondatori dell'antropologia visiva, e dive-

nirne uno dei teorici), credo si sia consolidato definitivamente e irreversibilmente proprio nella prima campagna salentina, quella a guida demartiniana, e nelle successive, che per Carpitella si protrassero negli anni seguenti. E proprio sulla maturazione dei processi di indagine nell'opera di Carpitella, mi pare utile riportare l'efficace puntualizzazione di Francesco Giannattasio:

I rituali musicali, cinetici e verbali della lamentazione funebre e, soprattutto, del tarantismo pugliese lo convinsero della necessità di inquadrare l'analisi dei fenomeni musicali in uno studio a tutto campo sulle forme e sui comportamenti verbali e non verbali, le cui interazioni e contiguità apparivano ora particolarmente evidenti in ambiti culturali di tradizione orale. Inoltre, le sostanziali "alterità" delle forme musicali folkloriche rispetto a quelle della musica eurocolta, che emersero da quelle ricerche [...], indirizzarono l'etnomusicologia italiana verso un'"analisi differenziale" del nostro folklore musicale, in relazione non solo ai diversi *strata* socio-culturali, linguistici, storici, geo-economici compresenti nel paese, ma anche rispetto alla intricata rete di rapporti fra tradizioni musicali orali e scritte, colte e popolari, continentali e mediterranee, conservative e dinamiche, che tuttora fanno dell'Italia un laboratorio del tutto particolare per lo studio della musica (Giannattasio 1993: 251 e 252).

Il calendario, le azioni individuali e gli esiti documentari che hanno caratterizzato queste attività, in area salentina, si possono rappresentare come segue, nei pochissimi anni a cavallo di decennio:

1959

a. Raccolta 48 del CNSMP, realizzata dal 26 giugno al 3 luglio, nelle località di Nardò, Galatina e Muro Leccese; 33 documenti sonori registrati; rilevazione in équipe, condotta da Ernesto de Martino; Carpitella è il responsabile della documentazione sonora; Franco Pinna scatta le sue immagini: le fasi della terapia domiciliare per il tarantismo sono sicuramente rilevate e documentate, così come l'azione dei musicisti-

terapeuti, l'ambiente familiare e gli interni in cui ha luogo la terapia, le procedure devozionali perseguite in occasione del pellegrinaggio a Galatina, all'interno della cappella di san Paolo (cfr. le fotografie di Franco Pinna in Gallini e Faeta 1999).

b. Annabella Rossi, che partecipa alla rilevazione sul terreno con una qualificazione problematica, avvia, invece, una lunga e complessa corrispondenza con Anna, una donna tarantata, afflitta anche da crisi epilettiche, incontrata nella cappella di san Paolo a Galatina: con lei instaura un profondo rapporto di confidenza, solidarietà e amicizia; la corrispondenza intercorsa tra il 1959 e il 1965 viene pubblicata successivamente in un volume assai singolare – e per certi versi clamoroso, se si pensa alla profonda integrazione relazionale che si determina tra l'informatrice (Anna) e la studiosa – anch'esso senza precedenti nell'indagine etnografica in Italia (Rossi 1994; I^a ed. 1970).

1960

a. Raccolta 53 del CNSMP, realizzata dal 6 al 16 giugno, nelle località di Bari (sede Rai: con musicisti terapeuti di Nardò), Giuggianello, Sanarica, Muro Leccese, Matino, Taviano, Ruffano, Avetrana (TA); 55 documenti sonori registrati; Carpitella agisce sul terreno da solo; realizza, inoltre, alcune riprese cinematografiche (circa 100 metri di pellicola a 16 mm), senza sonoro, con una Paillard³¹: a) durante una terapia domiciliare a Nardò; b) durante una "ricostruzione artificiale", effettuata a Muro Leccese, su sua sollecitazione. Il filmato viene montato e, insieme con l'elaborazione dei risultati acquisiti durante le rilevazioni precedenti, presentato nella cornice di una relazione dal titolo *Documenti coreutico-musicali sul "tarantismo" ancora oggi esistente in Puglia*, proposta al "VI Congresso internazionale di scienze antropologiche ed etnologiche" tenutosi a Parigi, dal 30 luglio al 6 agosto; con la denominazione *Meloterapia del tarantismo*, il filmato – restaurato e sonorizzato nel 1996, a cura del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma – costituisce la prima documentazione cinematografica del tarantismo. Carpitella predispone il suo testo (rapporto etno-

grafico e ricognizione storico-musicale), che comparirà l'anno successivo nel volume demartiniano (Carpitella 1961).

b. Raccolta 55 del CNSMP, realizzata dal 15 al 16 agosto, nella località di Torrepaduli di Ruffano, in occasione della festa notturna di san Rocco; 17 documenti sonori registrati; in questa circostanza Carpitella riprende di nuovo, sul terreno, la tecnica del microfono aperto, già sperimentata nella cappella di san Paolo a Galatina, documentando lungamente la "fonosfera"³² della festa e rilevando le musiche che accompagnano la "danza-scherma", una prassi coreutica che proprio nell'occasione della festa notturna di san Rocco trova la sua collocazione cerimoniale privilegiata³³.

c. Ernesto de Martino si avvia a completare la preparazione del suo libro sul tarantismo (1961); fornisce una consulenza al cineasta Gianfranco Mingozzi, cui mostra il suo volume ancora in bozze.

1961

a. Gianfranco Mingozzi realizza le riprese di un documentario cinematografico sul tarantismo, nelle località di Nardò, Galatina, Galàtone, La Ruga (tra Neviano e Torrenova). Effettua altresì alcune riprese che saranno montate nell'episodio *Le tarantate (La vedova bianca)* [durata 8 min.], firmato dallo stesso Mingozzi, e compreso nel film collettivo *Le italiane e l'amore*, uscito alla fine dell'anno (Mingozzi 2002).

b. Presso Il Saggiatore, a Milano, esce il volume demartiniano *La terra del rimorso*, con un disco allegato (33.17, voce guida, 12 brani musicali): contiene una ristrettissima scelta, evidentemente ritenuta rappresentativa, dei documenti sonori raccolti sul terreno nel 1959, e un commento parlato, composto da de Martino; si trattò, all'epoca, di una soluzione editoriale piuttosto insolita, sicuramente coraggiosa: le musiche e le altre espressioni sonore registrate, apparse determinanti negli eventi osservati durante la rilevazione etnografica, erano evidentemente considerate indispensabili per la comprensione dell'interpretazione scientifica proposta nel volume, pur filtrate tramite una severa selezione, e una drastica riduzione del minutaggio; questa soluzione, tuttavia, non fu confermata nelle edizioni successive del volume, pubblicate senza disco.

c. Raccolta 62 del CNSMP, 29 giugno, Nardò; un solo documento sonoro registrato (durata: 13:18); Annabella Rossi, con la sociologa Simonetta Piccone Stella, raccoglie una lunga esecuzione di *pizzica tarantata*, nel corso di una terapia domiciliare in atto, eseguita dagli stessi esecutori individuati da Carpitella e de Martino nel 1959, e da altri, non identificati; nella scheda relativa a questa raccolta sono indicate le generalità complete della tarantata destinataria della terapia.

1962

Con il titolo *La Taranta*, Gianfranco Mingozzi presenta al Festival dei Popoli di Firenze il filmato girato l'anno precedente³⁴; la reazione del pubblico è assai favorevole; la giuria internazionale, composta da Roland Barthes, Ludwik Baran, Gilbert Cohen-Séat, Mario Verdone, Leonardo Fioravanti, Camillo Pellizzi e Tullio Seppilli, gli assegna il “Marzocco d'oro”, quale primo premio nella categoria cortometraggi (Mingozzi 2002)³⁵; il commento è composto da Salvatore Quasimodo, appena insignito del Premio Nobel per la letteratura (1959); Mingozzi utilizza alcune delle musiche raccolte da Diego Carpitella nel corso delle precedenti rilevazioni, e la sua stessa consulenza.

Gianfranco Mingozzi, con Annabella Rossi, sarebbe tornato nuovamente nel Salento, a Galatina, in occasione della festa di san Paolo, nel 1977, per girare le riprese necessarie alla realizzazione di una trasmissione televisiva (andata in onda il 21 aprile 1978, su Rai 2), quarta puntata del programma-inchiesta intitolato *Sud e Magia. In ricordo di Ernesto de Martino* (Barbati, Mingozzi, Rossi 1978; cfr., pure: *29 giugno 1977 – Sud e magia* [Mingozzi 2002: 33 e 34]).

Gianfranco Mingozzi tornò ancora una volta a Galatina nel 1982 per girare alcune riprese confluite poi in un altro filmato (cfr.: *29 giugno 1982 – Ritorno alla terra del rimorso* [Mingozzi 2002: 35]).

Con il suo “rapporto etnografico” compreso nel volume demartiniano, Carpitella (1961) compone le sue considerazioni sulla musica nella terapia del tarantismo: una riflessione che può dirsi, in buona sostanza,

matura e definitiva: successivamente, non ebbe occasione di ritornare sull'argomento in maniera significativa. Tuttavia, nonostante l'apparente provvisorietà della riflessione e il secco tono stilistico – da rapporto etnografico, appunto – questo testo è, ancora oggi, dopo oltre quaranta anni, il saggio di riferimento per quanto concerne la musica nel tarantismo salentino. Può essere utile ricordare come le osservazioni di Carpitella siano al centro della descrizione e analisi del tarantismo operate da Gilbert Rouget, nel suo monumentale volume dedicato alle relazioni tra la musica e gli stati non ordinari di coscienza (1986). La bibliografia più recente – copiosissima, soprattutto negli ultimi dieci/quindici anni – non aggiunge praticamente nulla di sostanziale e rilevante, salvo pochi lavori³⁶, all'analisi etnomusicologica proposta in quell'ormai lontano “rapporto etnografico” del 1961³⁷.

3. Un breve ritorno

Circa venti anni dopo Carpitella ebbe una intensa e improvvisa ripresa di interesse per il Salento: nel 1982 ritorna a Torrepaduli dove gira alcune riprese, tuttora inedite, sulla festa notturna di san Rocco, con la collaborazione di Ambrogio Sparagna. Partecipa anche a un evento che può essere considerato come un remoto antecedente dell'attuale impegnoso “revival” che caratterizza la musica e la danza tradizionali salentine, e la forte ripresa di interesse per lo stesso fenomeno del tarantismo: si tratta del progetto denominato “Ritorno a san Rocco”, il cui obiettivo era la rivalizzazione di una festa, allora declinante, e la tutela del profilo locale della festa stessa; così il suo promotore, Giovanni Pellegrino – singolare figura di intellettuale, operatore culturale e tecnico-meccanico itinerante fra Salento, Africa e America Latina – descriveva lo scenario in cui il progetto maturò:

La festa come fatto di cultura complessiva e di massa ci interessa moltissimo, e non da ora. I nostri interventi dentro la Pasquetta, la Festa del Fuoco o in altre occasioni sono esemplari. Il “Ritorno a S. Rocco” lo considerano [sic; si

legga: consideriamo] tappa importante di un lungo lavoro sulla festa contadina, che dovrebbe portarci a raccogliere energie per un intervento più qualificato ed efficace. L'obiettivo finale non lo nascondiamo: tentare di ricucire la lacerazione tra festa e prodotto contadino. Secondo noi ci sono energie-festa represses e il nostro lavoro consiste nel fare in modo che esse si liberino. In questo senso ci siamo mossi in questi mesi, andando a cercare i tamburellisti e i ballerini dispersi in tutto il Salento e ridiscutendo con loro il S. Rocco dei balli e dei suoni spontanei; le motivazioni vecchie e nuove che li animano; i blocchi che li reprimono. Abbiamo cercato anche le istituzioni culturali: Diego Carpitella, prof. di Etnomusicologia dell'Università di Roma; Nando Taviani, prof. di Storia del teatro dell'Università di Lecce, che ci sono a fianco con la loro qualificata esperienza (Pellegrino 1982).

Il tono epico risente forse dell'influenza di Antonio Verri – poeta e operatore culturale salentino, creatore di esperienze diversissime, come il “Pensionante de’ Saraceni”, la singolarissima rivista su cui il testo citato apparve, ancora rimpianto con grande affetto da certe élite intellettuali e politiche salentine, a oltre dieci anni dalla scomparsa – ma, tuttavia, risulta chiaro negli intenti. Chiamato in causa direttamente, quindi, Carpitella scende ancora nel Salento, nell'agosto del 1982, e si premura innanzitutto di girare alcune riprese durante la festa notturna di san Rocco a Torrepaduli, come già detto. Invitato, partecipa anche alla neonata – allora – *Festa del tamburello*, nella località di Cutrofiano: ancora un evento che può essere inteso come un remoto, e forse poco noto, antecedente di successivi e più fortunati programmi di spettacolo ispirati alle tradizioni musicali locali. Così risponde, in occasione di quella *Festa del tamburello*, ad alcune domande, per un quotidiano locale, affrontando certe problematiche, all'epoca forse embrionali, poi divenute rilevanti: la conservazione dei repertori musicali e dei saperi artigianali tradizionali, l'apprendimento delle tecniche esecutive, il ruolo dei giovani musicisti e l'azione dei musicisti più anziani, ancora legati a processi tradizionali vivi, la valenza simbolica di alcuni strumenti musicali:

Domanda: Quali sono le sue prime impressioni, dopo l'atipica esperienza di Cutrofiano?

Risposta: [...] l'appuntamento è pienamente riuscito, ha richiamato tanta gente ed abbiamo assistito per quattro ore e più a continue danze, accompagnate da ritmi scatenati nelle vie e nello spazio antistante la scuola. Sono soddisfatto anche dell'incontro-dibattito che si è tenuto nel cortile della scuola, perché la gente ha partecipato, interessata alle motivazioni di questa iniziativa, senza peraltro che la festa venisse minimamente interrotta. Mi piaceva parlare ed ascoltare, con il sottofondo di almeno quindici tamburelli che fuori dal cortile continuavano a ritmare le danze.

D.: Cosa si può fare oggi per dare continuità a questa prima esperienza?

R.: Il problema della tradizione musicale in questo caso è strettamente collegato alla costruzione di tamburelli, bisogna fare un censimento di coloro che li costruiscono e che li suonano. Purtroppo qui ho appreso che i costruttori stanno sparendo, pare ve ne siano soltanto quattro, dei quali due ormai vecchi, ma è più grave il fatto della esigua motivazione. L'unica occasione pubblica nel Salento è rimasta la Festa di S. Rocco a Torrepaduli, nelle altre feste il tamburello è negletto, vengono venduti solo strumenti-giocattolo per i bambini, che non servono certo ad accompagnare le più belle danze popolari.

[...] proviamo a collegare alle mostre di artigianato e di strumenti musicali dei corsi di breve durata [...] organizzati dagli enti locali dove si possa imparare a suonare e a danzare. Infatti, per quanto concerne la continuità spezzata da varie cause, proprio quella parte di tradizione legata ai riti ed alle cerimonie ancora esistenti fino a venti anni fa, è inutile nascondere, è finita. Mentre è rimasta questa continuità musicale che può diventare apprendimento organizzato della tradizione orale e del patrimonio della cultura contadina.

D.: A Cutrofiano invece abbiamo visto molti giovani cimentarsi nel ballo della pizzica-scherma.

R.: È stato un momento molto interessante, quel danzatore prima ha cominciato a tremare in tutto il corpo ed anche a roteare la testa, poi da supino ha riprodotto una tipica figura della pizzica-tarantata. In questa persona quindi il ritmo della tarantella ha rievocato un modulo cinesico, un movimento del

corpo, che io stesso ricordo di aver visto circa ventitrè anni fa, durante le cure domiciliari, da chi era morso dalla mitica taranta. Esistono ancora dei frammenti, delle punte di iceberg di una tradizione che dal punto di vista cerimoniale è finita, ma per ciò che ha di spettacolare è rimasta nella danza.

D.: Il tamburello può essere uno strumento aggregante nel Salento [...]?

R.: Senza dubbio nella situazione culturale del Salento il tamburello può diventare uno strumento leader, come in alcune zone della Campania e della Calabria, è ancora il principe delle feste, simbolo di una tradizione conservata e rispettata [...]. Nelle ricerche e negli studi di etnomusicologia un problema si presenta sempre: i protagonisti della tradizione sono sorpresi di “fare cultura”, e che questa venga stimata al pari di altre culture. Sono prima meravigliati, ma, trovandosi insieme, acquistano sicurezza e si sentono riconosciuti come portatori e trasmettitori di tradizioni popolari. Questo è il caso di Donna Rosa, una anziana suonatrice che batte il tamburello in modo davvero originale. Il ritmo, che è tipico di Muro Leccese, ma in più conserva la terapia del tarantismo, è tra quelli più sostenuti e vivaci (Damato 1982).

Queste considerazioni di Carpitella si pongono in un periodo – fine anni settanta e inizio ottanta del Novecento – in cui certi processi di sfaldamento degli istituti culturali tradizionali sembravano ormai avanzati e largamente irreversibili, e alcuni tratti di identità locale risultavano vacillanti e offuscati: nel Salento, in particolare, a ciò si univa un sentimento di disagio e una intenzione di rigetto verso alcuni retaggi e persistenze del passato culturale, intesi come scie inquinanti di povertà, marginalità, arretramento. Tuttavia, l’aver colto una “continuità musicale”, sotterranea e tenace, pur se ormai separata definitivamente dalle circostanze rituali originarie, e aver intuito come questa persistenza musicale potesse costituire un utile fondamento su cui costruire un progetto di conservazione e ulteriore trasmissione, costituisce una prova di straordinaria lungimiranza (richiamo ancora le sue parole: “Mentre è rimasta questa continuità musicale che può diventare apprendimento organizzato della tradizione orale e del patrimonio della cultura conta-

dina”). Nel tempo, infatti, dalla metà degli anni novanta fino a oggi, i sentimenti e gli intenti locali hanno mutato direzione: alcuni elementi di quel passato, ormai scomparso, sono assurti a segni di identità locale, gelosamente recuperati e orgogliosamente rivendicati. E i musicisti anziani e più autorevoli ne sono divenuti vere icone viventi. Perciò, certi auspici presenti in quella intervista di oltre venti anni fa sono diventati esperienze sociali reali: i corsi di tamburello e di danza sono ormai numerosi (bambini e adolescenti ne costituiscono gli allievi migliori), sostenuti proprio da quegli enti locali, di cui, allora, s’invocava una presenza più attiva; questi stessi agenti si sono impegnati altresì nell’allestimento di altre, numerose, occasioni in cui la motivazione sembra trovare nuovo alimento. Effettivamente, si può dire che oggi il Salento tenda a presentarsi – e a raccontarsi – come una regione musicalissima: il tamburello a cornice e il ballo della *pizzica* ne costituiscono gli emblemi più noti. E la stessa Festa di san Rocco di Torrepaduli, prima citata, è talmente affollata, con presenze diversissime e multiformi, da rischiare di smarrire il suo vecchio profilo, e indurre, paradossalmente, a invocare una nuova conservazione³⁸.

Può essere, infine, utile ricordare che, durante i due decenni successivi alle campagne salentine, il CNSMP rallentò progressivamente la sua attività, fino a cessare completamente la raccolta di documenti sonori all’inizio degli anni settanta. Nel corso del 1989, pochi mesi prima della sua scomparsa³⁹, Carpitella aveva curato la riorganizzazione del vecchio Centro romano, trasformandolo negli *Archivi di Etnomusicologia* dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia⁴⁰, riattivandone e qualificandone le attività di documentazione, ricerca, produzione scientifica e divulgazione. Diego Carpitella ne è stato il primo Conservatore.

4. I suoni

Fra le quattro raccolte salentine degli *Archivi di Etnomusicologia*, prima schematicamente descritte, la n° 48 (1959) e la n° 53 (1960) appaiono senz’altro le più rilevanti. Nei cataloghi (Ferretti 1993/b; *Folk documen-*

ti sonori) la prima risulta attribuita a entrambi gli studiosi, la seconda al solo Carpitella. In verità, si può dire che entrambe le raccolte, per come le possiamo ascoltare, siano esito di opzioni e azioni attribuibili prevalentemente a Carpitella, in forza della delega assoluta che de Martino gli attribuiva per tutto ciò che riguardava l'individuazione e il rilevamento dei documenti sonori. Le altre due raccolte sono caratterizzate da procedure di ripresa e scopi di rilevazione molto specifici, e rivestono un interesse più circoscritto e locale; come si ricorderà la raccolta n° 55 (15/16 agosto 1960, a "microfono aperto"), realizzata ancora da Carpitella, documenta la fonosfera della festa di san Rocco a Torrepaduli, e la raccolta n° 62 (29 giugno 1961), realizzata da Annabella Rossi e Simonetta Piccone Stella, documenta una sola, lunga, ripresa di una specifica terapia domiciliare.

Le prime due raccolte salentine degli *Archivi di Etnomusicologia*, pertanto, costituiscono le fonti più largamente rappresentative per conoscere generi, forme e procedure performative in uso nella musica tradizionale del Salento fino a un passato relativamente recente. In questa prospettiva il valore documentario delle due raccolte risulta altissimo: alcuni documenti sonori costituiscono veri e propri *unica*; non poche fra le espressioni musicali individuate e conservate sono oggi scomparse dalla prassi esecutiva: perciò, le stesse raccolte costituiscono anche fonti preziose per la storia culturale della regione; ancora, risultano rappresentati alcuni dei contesti e delle procedure espressive più significativi in una cultura prevalentemente contadina: la ritualità della nascita e della morte, il lavoro, la danza e, soprattutto, la terapia del tarantismo. A questo proposito, si può dire senz'altro che queste due raccolte rappresentino il corpus documentario più importante, articolato e diversificato, intorno alla musica del tarantismo. La raccolta 48, soprattutto, è quasi interamente dedicata a questo fenomeno, e costituisce la dotazione documentaria completa – per quanto concerne i suoni – della campagna demartiniana condotta nel 1959: concerne tre sole località (Nardò, Galatina e Muro Leccese) considerate come il cuore ancora pulsante del fenomeno (soprattutto Nardò, Galatina). La raccolta 53, invece, ideata e condotta direttamente dal solo

Carpitella, non risulta strettamente subordinata a un programma di ricerca monografico o "esterno": pur conservando tracce profonde di una persistente attenzione verso il fenomeno del tarantismo, rilevato ancora nel corso della terapia domiciliare, si configura, piuttosto, come una raccolta a carattere antologico, in cui sono rappresentati, con numerose testimonianze, generi e modi performativi molto diversi; concerne un'area più estesa, con un numero maggiore di località ancora non esplorate (Giuggianello, Sanarica, Matino, Taviano, Ruffano, Avetrana), alcuni ritorni (a Muro Leccese) e verifiche successive, presso gli stessi informatori; conserva repertori precedentemente non rilevati e non documentati altrimenti: il che ne avvalorava ulteriormente la pertinenza culturale. In entrambe le occasioni (1959 e 1960) Carpitella e de Martino non ebbero modo di realizzare registrazioni nell'area ellenofona della regione, la cosiddetta Grecia salentina: precedentemente, nell'agosto 1954, Alan Lomax e lo stesso Carpitella avevano effettuato alcune rilevazioni nelle località grecaniche di Martano, Calimera e Corigliano d'Otranto (Racc. 24 B degli *Archivi di Etnomusicologia*; cfr. Brunetto 1995).

Le raccolte 48 e 53, con l'esclusione di pochissimi esempi, sono in gran parte inedite⁴¹. Questo volume, perciò, le propone per la prima volta in due CD allegati. Rispetto alla integrità del posseduto in archivio, i due CD proposti in questa sede presentano alcuni adattamenti, con le seguenti motivazioni:

a. Raccolta 48: nella documentazione originale i brani 3-11 rappresentavano i materiali raccolti nella cappella di san Paolo nei giorni 28 giugno (brani 3-7) e 29 giugno 1959 (br. 8-11), per una durata complessiva di ben 136 minuti. Si tratta di documenti unici e di estremo rilievo sul piano etnografico e storico-culturale, sicuramente rappresentativi dell'atmosfera acustica ed emotiva, e della concitazione estrema, che informava la cappella di san Paolo di Galatina nei giorni fatidici della festa del santo e del pellegrinaggio devozionale delle tarantate: frammenti di questa documentazione sono riportati assai parzialmente nel disco allegato alla prima edizione del volume demartiniano (1961). L'interesse musicale di questi documenti sonori risulta, tuttavia, assai più modesto⁴²: per-

ciò, si è preferito non includere i brani indicati nei due CD allegati al presente volume.

b. Raccolta 53: gli ultimi dieci brani (46-55), raccolti nella località di Avetrana appartenente alla provincia di Taranto, non sono compresi nei due CD allegati al presente volume. Oltre che da considerevoli problemi di minutaggio (l'aggiunta dei brani indicati avrebbe comportato la pubblicazione di un terzo CD), l'esclusione è motivata altresì dall'aver ritenuto opportuno privilegiare le espressioni raccolte nel territorio appartenente amministrativamente alla sola provincia di Lecce.

c. In senso più generale, per quanto concerne gli altri documenti sonori compresi nelle due raccolte che qui si presentano, si è ritenuto opportuno rinunciare alla pubblicazione in CD di alcuni brani, considerati non strettamente necessari per una esauriente rappresentazione degli esecutori, di generi, forme e modi di esecuzione; altri documenti sonori sono stati esclusi perché presentavano alcune ridotte imperfezioni nella registrazione, dovute alle condizioni stesse in cui essa è stata realizzata.

Riepilogando, indico di seguito i documenti sonori non pubblicati in questa sede, con riferimento alla numerazione utilizzata nel catalogo degli *Archivi di Etnomusicologia*:

Raccolta 48:

brani 1 e 2 (Nardò, 26 giugno 1959);

brani 3-11 (Galatina, 28 e 29 giugno 1959);

brano 13 (Nardò, 30 giugno 1959);

brani 19 e 21 (Muro Leccese, 30 giugno 1959);

brani 27 e 28 (Nardò, 3 luglio 1959).

Raccolta 53:

brano 1 (Bari [sede Rai], 6 giugno 1960);

brano 9 (Sanarica, 9 giugno 1960);

brani 13, 15 e 17 (Santa Maria di Miggiano [Muro Leccese], 10 giugno 1960);

brano 39 (Vigna La Corte [Ruffano], 14 giugno 1960);

brani 46-55 (Avetrana, 16 giugno 1960).

D'altra parte, lo ricordo ancora, l'integrità delle registrazioni realizzate è ampiamente accessibile presso la Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

I documenti sonori compresi nelle raccolte 48 e 53 sono così distribuiti – con i tagli suindicati – nei due CD allegati al presente volume:

CD 1. Raccolta 48 (1959): brani 12-33. Raccolta 53 (1960): brani 2-12
CD 2. Raccolta 53: brani 14-45.

I generi musicali rappresentati nelle due raccolte risultano piuttosto numerosi, e possono essere così indicizzati (nella lista che segue non sono considerati i brani raccolti ad Avetrana):

a. *pizzica tarantata*: 28 brani;

b. *lamento funebre*: 3;

c. *canzone narrativa*: 7;

d. *ninna nanna*: 2;

e. *danza* (polka, valzer e scotis. tarantella): 6;

f. *canzone satirica*: 3;

g. *stornelli*: 5;

h. *invocazioni, richiami, espressioni devozionali*: 9.

Una tassonomia simile può apparire rudimentale, ma, d'altra parte, qualsiasi definizione di genere rischia di configurarsi come una forzatura interpretativa; le indicazioni riportate sono desunte in gran parte dalle schede d'archivio che accompagnano i documenti sonori, con qualche ulteriore precisazione: nel nostro caso, ad esempio, ho inteso come "canzone narrativa" le espressioni cantate in cui l'intento di raccontare apparisse palese, la metrica non fosse ridicibile a ciò che convenzionalmente si continua a chiamare "canto lirico-monostrofico"⁴³ e, soprattutto, per le quali non fosse disponibile una definizione più appropriata e specifica; in alcune espressioni cantate il testo narrativo assume un rilievo spiccatamente burlesco o allusivo: in questi casi, si è adottata la denominazione "canzone satirica", un criterio anch'esso desunto dalle stesse schede d'archivio. Alcuni dei brani conservati

appaiono strettamente apparentati a categorie sociali e loro attività peculiari (il trasporto effettuato dai *trainieri*, i carrettieri salentini, ad es.); per cui, una eventuale denominazione non può non riportarne l'afferenza specifica:

i. *canto di carrettieri*: 5 brani.

Altri documenti sonori risultano classificabili, piuttosto che per l'eventuale genere di appartenenza o categoria sociale di afferenza, per l'occasione esplicita di esecuzione (non sempre coincidente con le circostanze effettive della registrazione sonora), con esiti tassonomici polivalenti:

l. *canto di pompa* (per l'irrorazione della vigna): 1 brano;

m. *canto durante la mietitura*: 10 brani (questa definizione rappresenta sia le espressioni cantate durante effettive operazioni di lavoro, sia durante le pause relative).

Alcuni dei brani compresi in quest'ultima categoria e larga parte dei documenti restanti, difficilmente classificabili in termini di genere, corrispondono a brani cantati su testi poetici prevalentemente "monostrofici" (del tipo dello stornello, ma riconosco che anche questa attribuzione di genere risulta poco efficace sul piano della classificazione), eseguiti con modalità piuttosto diverse: si tratta di espressioni polifoniche, che rappresentano efficacemente l'esperienza del grande gruppo nelle tradizioni musicali folkloriche, una prassi vocale largamente circolante tra le contadinanze europee. Il canto costituisce una esperienza sociale, al gruppo vocale possono partecipare tutti, senza differenze di età, sesso, capacità performative: queste espressioni polifoniche, con larga ed estesa partecipazione sociale, sembrano rappresentare, davvero, una sorta di "epopea" del canto contadino.

5. La musica del tarantismo

Il corpus documentario più consistente, come s'è detto, comprende le musiche per la terapia del tarantismo: si tratta di ben ventotto brani, una documentazione imponente. Particolarmente interessante appare la

variabilità dei modi di esecuzione; risultano attestate le seguenti disposizioni vocali-strumentali:

a. violino, chitarra, organetto e tamburello: è l'organico dell'orchestrina di Nardò, guidata da *lu mesciu*⁴⁴ Luigi Stifani, il violinista-terapeuta presente in moltissime testimonianze, rimasto a lungo in corrispondenza epistolare e rapporti di stima e amicizia sia con de Martino che con Carpitella (si ascolti: CD 1/tracce 12 e 13);

b. due violini, chitarra, organetto e tamburello: è lo stesso organico, con l'aggiunta di un altro violino (Antonio Stifani, fratello maggiore di Luigi); *lu mesciu* Stifani canta alcune strofe della pizzica (CD 1/tr. 18 e 19);

c. voce e tamburello: una sola esecutrice; questo modo di esecuzione risulta di esclusiva afferenza femminile (CD 1/tr. 1, 3, 7, 25);

d. voce e battito di mani: una sola esecutrice (CD 1/tr. 2);

e. voce e tamburello, organetto: due esecutori; voce e tamburello: esecuzione femminile (CD 1/tr. 11; CD 2/tr. 2);

f. violino solo: ancora *mesciu* Stifani (CD 1/tr. 14);

g. organetto solo: Pasquale Zizzari (CD 1/tr. 15);

h. voce sola: esecuzione esclusivamente femminile (CD 1/tr. 24);

i. due voci e due tamburelli, organetto: tre esecutori; voci e tamburelli: esecuzione femminile (CD 2/tr. 1).

j. due voci e tamburello, chitarra; un solo documento sonoro (CD 2/tr. 9): esecutori non identificati; costituisce la sola testimonianza con esclusiva presenza maschile, conservata nelle due raccolte che si pubblicano in questa sede.

Come si vede, gli organici e i modi di esecuzione attestati possono essere estremamente variabili; a cominciare, per così dire, dal "grado zero" della voce sola (Jolanda Gennaccari, a Giuggianello, cinquantaduenne nel 1960: si ascolti CD 1/tr. 24): si tratta di un modo di esecuzione evidentemente essenziale, rilevato con una certa frequenza anche nel corso della permanenza devozionale all'interno della cappella di san Paolo di Galatina, praticato da alcune tarantate in visita; un'altra testimonianza di questa prassi, pur caratterizzata da un profilo melodico diverso, è in

una trascrizione pubblicata dallo stesso Carpitella (1961: 363), concernente una esecuzione raccolta in cappella il 29 giugno 1959. L'organico più complesso corrisponde all'orchestrina di Stifani. In particolare, sia de Martino che Carpitella considerarono quest'ultimo gruppo (violino, chitarra, organetto, tamburello) come il modo paradigmatico per l'esecuzione della musica per la terapia ("i suoni", come si usava dire localmente⁴⁵), o, comunque, l'assetto strumentale più rappresentativo e credibile, pur se rilevato e osservato in uno scenario di progressivo disfacimento del rito e della terapia. Così si esprime de Martino, a tal proposito, descrivendo malinconicamente il profilo declinante della terapia, colto fra l'ancora florida azione, nell'Ottocento, di Francesco Mazzotta da Novoli – violinista discendente da una lunga genealogia di musicisti-terapeuti, di cui narra Luigi De Simone⁴⁶ – e gli "ultimi fuochi" del gruppo guidato da *mesciu* Stifani:

In questa figura del Mazzotta, appena abbozzata dal De Simone, noi possiamo sorprendere dal vivo il lento declino del tarantismo nel cuore del secolo XIX, cioè l'impovertirsi del repertorio coreutico-musicale e il restringimento della stessa reattività efficace ad un certo numero di melodie tradizionali: un declino la cui ultima fase apparve ai nostri occhi nell'estate del '59 quando ormai l'orchestrina di Nardò col suo limitato repertorio costituiva quanto di meglio era dato trovare in vita e in azione (de Martino 1961: 149).

In verità, sulla base degli stessi documenti sonori raccolti nel 1959 e 1960, il giudizio di de Martino pare piuttosto frettoloso: si può osservare, infatti, come siano ampiamente attestati modi e livelli diversi della terapia, non tutti necessariamente assimilabili al modello unico della piccola orchestra consolidata dalla guida di un musicista semiprofessionale, specialista itinerante e prontamente "accorrente". D'altra parte, l'azione dello stesso Stifani, per sua esplicita ammissione, non pare configurarsi come quella dell'ultimo epigono di una continuità ininterrotta: semmai appare come l'opera di un geniale assemblatore di modi terapeutici diversi, riconducibili a scenari e modelli multiformi, acqui-

siti durante l'adolescenza, e praticati inizialmente come mandolinista (all'atto della sua prima terapia aveva quattordici anni!), piuttosto che violinista. Come s'è visto, nella documentazione raccolta appare assai ben rappresentata, e oltremodo interessante, l'azione condotta da alcune tamburelliste; mi pare che questo aspetto sia stato sostanzialmente sottovalutato nella ricostruzione e nel commentario operati da de Martino e Carpitella (quest'ultimo, in verità, si sofferma, pur se piuttosto rapidamente, su alcune *pizziche* realizzate da tamburelliste sole [1961: 353-360]). Si può forse dire che il vero grado minimo della terapia, sufficiente e connotante, sia proprio nella associazione voce/tamburello⁴⁷ affidata a una sola esecutrice: una combinazione sufficiente a esprimere, nella parte vocale, la dimensione orizzontale della melodia, l'evocazione mitica del ragno e l'invocazione del santo, e, nella parte strumentale, l'irruenza del ritmo e l'irrompere della danza, allo stesso tempo processo di cura e indice della guarigione incipiente. Richiamo i nomi delle tamburelliste presenti nella documentazione conservata, segnalando alcune fotografie che le ritraggono, proposte in questa sede (tutte le fotografie comprese nel presente volume sono state scattate nel 1960, dallo stesso Diego Carpitella; attualmente, queste foto, e numerose altre, sono conservate nell'Archivio fotografico dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia); e cerco altresì di descrivere, pur rapidamente, la loro azione musicale:

a. Salvatora Marzo, la "Za Tora" di Nardò (largamente presente nelle registrazioni del 1959 e in numerose fotografie di Franco Pinna): la si veda, qui, in posa (foto 2) e in azione, durante la terapia, mentre incombe, insieme con Luigi Stifani, su una tarantata distesa sul pavimento della casa ove si svolge la terapia domiciliare (foto 3 e 4). Si ascolti l'azione di "Za Tora" (CD 1/tr. 1-3): il suo stile individuale appare connotato dalla grande energia della "botta" (il colpo forte in battere, al centro della membrana del tamburello) e dalla netta presenza sonora dei sonagli ("li rami") disposti sulla cornice dello strumento; nella percussione del tamburello da parte di Salvatora Marzo si rileva una prevalenza di ritmi ternari; nell'accompagnamento del canto con il battito delle mani

prevale (CD 1/tr. 2), al contrario, un ritmo binario (cfr. oltre: tav. 1); nelle parti cantate la Marzo ricorre frequentemente all'uso di formule verbali nonsense, per l'esecuzione di lunghe sequenze melodiche interamente prive di un testo verbale definito: cfr. CD 1/tr. 3; questo brano, in particolare, nella scheda d'archivio risulta indicato come *tarantella*, una denominazione piuttosto singolare⁴⁸ – e conservata nella indicizzazione che qui si propone – probabilmente introdotta dallo stesso Carpitella, a causa della presenza, nella parte vocale di Salvatora Marzo, di disegni motivici molto noti, di remota irradiazione napoletana⁴⁹, riconducibili a un ampio repertorio di tarantelle ripetutamente adattate e trascritte per organici i più disparati e largamente circolanti non solo in ambiente urbano napoletano, ma in tutta la Penisola; questo brano, perciò, risulta oltremodo interessante come testimonianza dell'assunzione in ambito contadino e rurale di materiali musicali provenienti da ambienti esterni, adattati e saldamente ancorati ai modi folklorici locali attraverso la combinazione della melodia cantata con il disegno della *pizzica* battuto sul tamburo, un motore ritmico irresistibile, che, evidentemente, consente di captare, accogliere, assimilare profili melodici dalle origini disparate. Un'altra procedura individuabile nel cantare di “Za Tora” Marzo consiste nella interpolazione di brevi segmenti non-sense all'interno di una più estesa successione di strofe definite; così, pure, è possibile rilevare la presenza di stornelli di argomento diverso, e anche alcune espressioni piuttosto “colorite”, alternati con strofe più strettamente connesse alla terapia. Formule nonsense, peraltro, ricorrono anche nella *pizzica tarantata* cantata (una descrizione e trascrizione musicale di questo brano è in Tarantino 1996: 87-100), a voce sola, da Jolanda Gennaccari (CD 1/tr. 24). Ancora rilevante, nello stile della Marzo, è il trattamento dei versi, nei distici cantati: non sempre appaiono iterati e segmentati secondo il modello prevalente in altre esecuzioni (primo verso ripetuto, secondo verso spezzato e ripetuto), e spesso sono seguiti da zeppe euritmiche tenute (*ta, te, a*), di appoggio e chiusura; ricorrono, inoltre, alcuni spostamenti di accenti sulle sillabe cantate: pur dovuti – talvolta, probabilmente – a momentanee incertezze di memo-

ria, risultano prontamente bilanciati mediante brevi dilatazioni delle durate locali (nelle sillabe interessate), e disinvoltamente compensati, nell'assetto metro-ritmico, con la interpolazione di sillabe nonsense.

b. Cristina Stefanizzi, di Muro Leccese; compare in entrambe le raccolte; nelle registrazioni del 1959 la sua voce risulta leggermente “coperta” dagli strumenti, ma senz'altro individuabile in alcuni tratti tipici: la tessitura acuta, e certi frequenti e bruschi – nonché singolari – salti di registro (CD 1/tr. 7); nella percussione del tamburello, la Stefanizzi ricorre prevalentemente a ritmi binari (cfr. tav. 1); nelle registrazioni del 1960 la sua azione appare, invece, sullo sfondo, insieme con Addolorata Assalve: la ripresa sonora è sicuramente meno nitida (i versi cantati risultano quasi incomprensibili), effettuata nel pieno di una lunga terapia domiciliare, realizzata in favore di una tarantata allora trentaduenne (nella scheda di archivio se ne indica il nome), protrattasi per quasi tre ore, dalle 20.00 alle 22.45 del 9 giugno 1960 (nella scheda d'archivio, la pizzica eseguita risulta indicata come “canterina”; si consideri, ancora, come in queste registrazioni la presenza di due tamburelliste renda assai più presente e incisiva la “botta” sulla membrana dello strumento, che diventa il fatto acustico sicuramente più sensibile (CD 2/tr. 1).

c. Addolorata Assalve, di Muro Leccese (CD 2/tr. 1).

d. Leonide Pedìò, di Muro Leccese (CD 1/tr. 11).

e. Grazia Zoccu, di Sanarica: la si veda nel ritratto (foto 6) ripreso da Carpitella nel 1960, come indicato; all'epoca aveva sessantasei anni; si ascolti (CD 1/tr. 25) la grande imperiosità del suo gesto, soprattutto nell'avvio solo strumentale (senza canto), e l'ampia complessità frequenziale espressa nella sua esecuzione: dalle risonanze gravi prodotte dalla sollecitazione della membrana (probabilmente favorite anche dalla risposta acustica dell'ambiente in cui è avvenuta la registrazione), alle frequenze di registro medio-grave prevalenti nel gesto della “botta”, alle risonanze di registro medio del rullo sulla membrana, fino alle frequenze acute prodotte dalla voce e dalla oscillazione dei sonagli. Nella prassi della Zoccu, la formula ritmica ricorrente prevede una “botta” meno frequente (cfr. tav. 1), il che, forse, consente una più estesa vibrazione

della membrana e la maggiore persistenza nell'ambiente di risonanze di frequenza grave, che, stando ai documenti sonori, parrebbe costituire un tratto tipico del suo stile individuale.

f. Laura Pedìò, di Muro Leccese; nel 1960 risulta avesse settantatré anni: eppure, nelle registrazioni conservate in archivio è possibile rilevare come riesca a imprimere, con energia e sicurezza estrema, il ritmo della *pizzica tarantata* a un organettista piuttosto titubante.

Quest'ultima considerazione mi consente di sottolineare ancora come, in gran parte della documentazione conservata, la coerente marcatura del ritmo strumentale sia determinata senz'altro dall'avvio della convinta e sicura percussione sul tamburello, un'azione che sembra trascinare gli altri strumenti. Nella terapia, perciò, le tamburelliste si trovavano ad essere "le signore del tempo e del ritmo". Non solo: la diversificazione timbrica e l'ampio spettro frequenziale prodotto dalla combinazione voce/tamburello (in particolare, l'opposizione grave/acuto sullo strumento: percussione al centro della membrana e oscillazione dei sonagli) contribuiva decisamente a determinare lo scenario acustico in cui esercitare una forte sollecitazione sensoriale rivolta verso le persone sofferenti, che poteva assumere altresì il profilo di una energica sovraeccitazione, soprattutto nell'esplosione della "botta" sul volto o vicino alle orecchie delle destinatarie⁵⁰ (cfr. foto 3 e 4). La cosiddetta "botta", peraltro, è un gesto essenziale nella tecnica dello strumento salentino: ancora oggi, nella didattica del tamburello, frequentemente collocata anche in ambito istituzionale (scuole comunali, seminari estivi, laboratori universitari⁵¹), la prima azione che si propone è proprio la "botta", il colpo forte al centro della membrana. E risulta essere, anche, uno dei dispositivi terapeutici più antichi e sicuramente documentati. Così lo descrive Luigi De Simone, nel 1876: "Vi sono dodici *muedi stesi*, a quali si aggiunge tredicesimo, quello *a botta* (colpi battuti con la mano aperta sul tamburieddhu)" [De Simone 1997: 61]. Le tamburelliste presenti nella documentazione sonora salentina sembrano emergere quali personalità particolarmente attive e prestigiose: di "Za Tora" Marzo si conserva, fra numerose

altre, una straordinaria fotografia, ripresa da Franco Pinna, in cui è ritratta con l'intero avambraccio destro fasciato, per sostenere e fronteggiare la fatica e la forte sollecitazione fisica dovuta a terapie interminabili; alcune tamburelliste vi compaiono anche come esecutrici della lamentazione funebre (ancora "Za Tora" Marzo in CD 1/tr. 5, Leonide Pedìò in CD 1/tr. 10, Grazia Zoccu in CD 1/tr. 26): le grandi "signore del tamburello", perciò, appaiono come coloro cui è affidato l'onere di condurre la danza della guarigione e celebrare la ritualità della morte. E agiscono con strumenti che sembrano giganteschi, di fronte al loro corpo minuto (si vedano le fotografie comprese in questo volume): si tratta senz'altro dei tamburelli di maggiori dimensioni, con diametro della membrana pari almeno a trentacinque/quaranta centimetri, che consentono una "botta" imperiosa, quale era necessaria per scuotere e rianimare le donne sofferenti, e una più ampia escursione frequenziale. A proposito delle formule ritmiche eseguite nella percussione del tamburello (cfr. oltre: tav. 1), nella maggior parte delle esecutrici si può rilevare una prevalenza di ritmi ternari, anche se non sono escluse scelte e varianti diverse (la Stefanizzi sembra optare per ritmi binari) e frequenti ambiguità; l'oscillazione dei sonagli (difficile da rendere con precisione e sicurezza nella notazione musicale), in particolare, sembra contribuire a determinare alcune ambivalenze ritmiche: oltre che scossi dall'azione diretta impressa dalla "botta" e rotazione (rullo) della mano destra (nei destri) sulla membrana, i sonagli subiscono un'ulteriore sollecitazione in conseguenza della oscillazione dello stesso tamburello operata dalla mano sinistra (nei destri, la sinistra sorregge lo strumento), in senso prevalentemente verticale (dal basso in alto e viceversa), secondo un gesto a proiezione binaria, pur se più lento rispetto alla pulsazione primaria.

Ancora a proposito della musica per il tarantismo, non c'è dubbio che le registrazioni realizzate durante l'effettiva realizzazione di terapie domiciliari siano le più intense ed emozionanti. E a questo proposito l'opera di *mesciu* Stifani risulta centrale; i documenti sonori più rappresentativi sono quelli raccolti a Nardò, nell'estate del 1959, proprio in casa di una tarantata (CD 1/tr. 12 e 13), una applicazione della terapia largamente docu-

mentata nelle fotografie di Franco Pinna (Gallini e Faeta [a cura di] 1999). Alcuni dettagli di una terapia in corso si possono osservare anche in questa sede (foto 3 e 4). Nei suoni si percepisce fortemente l'urgenza del rito in atto: commenti e interventi dei presenti, curve diverse di energia nella musica (crescendo, diminuendo), l'accelerazione di occorrenza della "botta" sul tamburello, la sincronizzazione ritmica fra violino e tamburello nel crescendo di intensità, evidentemente subordinata alle necessità di un'azione convergente verso la tarantata in cura; ma emerge, soprattutto, il repertorio dei gesti strumentali propri di Stifani: il ricorso costante al tremolo (misurato o no: ripetizione veloce e prolungata dello stesso suono) nel registro acuto, lo "scivolo" frequente di un tremolo progressivamente sempre più stretto verso un vibrato largo (CD 1/tr. 12), nonché l'uso di glissandi e portamenti ascendenti nel registro acuto, chiusi da vibrato intenso⁵², traccia di una possibile tensione verso quella sovra-stimolazione sensoriale (in questo caso, attinta mediante l'insistita esplorazione di un registro strumentale estremo) già descritta, e che risulta frequente in molti dispositivi di cura o trattamento di stati non ordinari di coscienza; e segnale, ancora, l'iterazione micro-variante⁵³ esercitata su alcune melodie considerate come materiale primario di cura: la cosiddetta *pizzica tarantata maggiore*, nella tonalità di la maggiore (CD 1/tr. 12), la cosiddetta *pizzica tarantata sorda* (non compresa nella documentazione sonora pubblicata in questa sede)⁵⁴, nella tonalità di sol maggiore, più nettamente condotta su ritmi binari, la cosiddetta *pizzica tarantata minore* (se ne ascolti una esecuzione in CD 1/tr. 13)⁵⁵. In questo "fare" del violinista terapeuta è forse possibile individuare un nucleo embrionale di identità e specificità esclusive della musica per la terapia; lo stesso *mesciu* Stifani ha segnalato di considerare le *pizziche tarantate* cosiddette *maggiorre* e *sorda* come i brani musicali destinati specificamente a trattare l'azione, ritenuta malefica, di ragni diversi; in particolare la cosiddetta *pizzica tarantata sorda* sarebbe stata la melodia privilegiata per fronteggiare gli effetti della *taranta sorda*: si definiva così un ragno i cui effetti erano ritenuti tenacemente resistenti all'azione terapeutica, e, proprio perciò, bisognosi di una più sicura e incisiva azione musicale, garantita dalla "offerta"

di una melodia specifica ed esclusiva (la *sorda*, appunto); questa identità (fin nel nome) fra presunto agente patogeno e melodia specifica in uso per il trattamento e contrasto degli effetti della sua azione, sembra richiamare gli scenari più estesi dei rituali di possessione, almeno limitatamente a quelle espressioni che si è soliti definire come *divise musicali*: si indicano così i costrutti musicali giudicati rappresentativi, ed esclusivi, di una divinità, uno spirito, un genio, cioè di quegli agenti che, marcati da una specifica melodia o da un ritmo peculiare (*divise musicali*), attraverso l'esecuzione di questi distinti costrutti musicali risultano essere evocati e annunciare il loro approssimarsi sullo scenario del rituale in atto. In effetti, nella documentazione etnografica salentina disponibile, questa netta identità musicale, e la conseguente corrispondenza univoca – il rinvio sicuro fra uno specifico costrutto musicale e l'agente da esso rappresentato/richiamato – non risultano affatto esplicite e chiare: piuttosto, appaiono evocate e intuibili in alcune rare testimonianze etnografiche (soprattutto le interviste concesse da *mesciu* Stifani) e citate, o accennate approssimativamente, nelle testimonianze storiche. Peraltro, molte fonti concordano nel segnalare come, nelle fasi iniziali di una terapia domiciliare, i musicisti impegnati procedessero a una sorta di esplorazione sonora preliminare; in questa fase, l'offerta della musica pare essere stata piuttosto casuale: i musicisti provavano brani diversi, misurandone l'efficacia in relazione alla reattività delle persone "trattate"; non raramente, gli stessi musicisti terapeuti potevano essere indotti a spingersi fino all'uso di inserti "spuri" (sonori, musicali, gestuali) – scarsamente e contraddittoriamente rilevabili nelle fonti, pur citati e accennati: cfr. oltre – del tutto "stocastici", e irriducibili a un "prontuario" o repertorio stabile e largamente condiviso, dettati, piuttosto, dalle strette contingenze dell'evolversi della cura e da scelte/intuizioni estemporanee operate dagli stessi musicisti impegnati nella terapia, in relazione al passato o al "vissuto" individuale delle persone da curare; ciò implica forti e intensi modi di interazione fra persone sofferenti e "curatori", fondati su abilità e competenze proprie dei terapeuti, non raramente riservate, ed effetto di una lunga esperienza maturata nelle case delle destinatarie. Il contributo individuale del tera-

peuta, la soggettività spesa in un processo drammatico, e spesso, faticosissimo, potevano costituire i fattori veramente risolutivi per un efficace trattamento del disagio: i criteri e i contenuti più profondi di questo impegno (proprio del terapeuta), le esperienze e i motivi di un vissuto drammatico (proprio della persona sofferente), e i modi della interazione tra queste soggettività co-occorrenti nella terapia appaiono solo superficialmente nelle fonti scritte, ma anche nei documenti sonori e nelle immagini, che, certo, possono documentare il rito nel suo farsi, ma non quanto precede e si pone oltre il rito stesso. A tal proposito, perciò, si possono ipotizzare scenari e processi di cura assai diversi ed eterogenei, talvolta assolutamente imprevedibili, la cui individuazione e possibile descrizione non sono agevolmente riconducibili a fonti univoche e di interpretazione certa⁵⁶. Il che, mi pare, non giustifica pienamente la sicurezza analitica di Gilbert Rouget, che così ebbe ad esprimersi, alcuni anni dopo la rilevazione operata da Carpitella e de Martino:

Quale che sia l'attuale stato delle cose e il suo livello di degradazione, sottolineiamo che tradizionalmente le diverse arie suonate per il tarantato sono di norma in rapporto con le varie specie di tarantole che possono averlo punto e che tali arie – la cui tonalità è variabile – servono a identificare la taranta responsabile del morso. Siamo qui in presenza di un fenomeno di identificazione della musica con la specie animale il cui morso ha provocato la crisi, e non più con la regione né con la popolazione originaria dello spirito ritenuto responsabile della possessione (Rouget 1986: 132).

Inoltre, se si torna ad ascoltare la documentazione sonora, si può constatare come il *pathos* molto intenso che informa le registrazioni di pizzica tarantata realizzate durante l'effettiva conduzione di una terapia domiciliare, risulti meno presente nelle registrazioni effettuate su richiesta dei ricercatori, lontano dalla sofferenza e dalla tensione che marciano il rito e la cura nel loro farsi; si considerino, comparativamente, quelle eseguite presso lo studio radiofonico RAI di Bari, nel giugno 1960 (CD 1/tr. 18 e 19); oltre qualche differenza di organico e strumentazione

zione (due violini, piuttosto che uno, più frequenti episodi cantati, qualche sostituzione nel novero degli esecutori), nelle registrazioni in studio si coglie immediatamente un andamento diverso: un passo più stabile, meno esposto a bruschi e intensi incrementi di energia sonora, una riduzione drastica del ricorso ai nervosi processi di accelerazione dei disegni ritmici già segnalati altrove, alcuni episodi di combinazione contrappuntistica fra i due violini, nonché fra la voce di *mesciu* Stifani e l'altro violino, il ricorso a passaggi in pizzicato nelle parti del violino, un sostegno strumentale più morbido (nella parte della chitarra, soprattutto, con un più sensibile accompagnamento "in levare"), una pulsazione leggermente più lenta, una rassicurante prevedibilità dell'evento; insomma, una *allure* più suadente, che, all'orecchio, non pare affatto subordinata all'urgenza drammatica del rito e, piuttosto, sembra rinviare all'atmosfera della festa e alla danza di intrattenimento: in ambito locale, con denominazione più generica, il ballo della festa veniva definito semplicemente *pizzica*, oppure – iterazione eloquente! – *pizzica pizzica*, con l'abbandono del riferimento diretto al rito e al ballo, che invece connotava la denominazione locale della musica di danza per la terapia (*pizzica tarantata*). Pur se i brani di danza compresi nella documentazione sonora proposta in questa sede vengono qualificati nelle schede d'archivio come *pizziche tarantate* (nelle raccolte che pubblichiamo, perciò, non risultano conservati documenti sonori definiti come brani di *pizzica pizzica*, il ballo di intrattenimento nella festa), e non c'è alcun dubbio che questa classificazione sia opera dello stesso Carpitella, tuttavia, mi pare opportuno segnalare come una certa ambivalenza fra la musica per la terapia e la musica per la danza d'intrattenimento sembri caratterizzare una parte della documentazione sonora raccolta nel 1959/1960, nonché alcune fonti successive⁵⁷ e, infine, ciò che è possibile rilevare sul terreno ancora oggi, quando il fenomeno del tarantismo è da considerarsi esaurito⁵⁸: estintesi altresì da lungo tempo le antiche genealogie di musicisti terapeuti⁵⁹ (itineranti in territori estesi, titolari di saperi piuttosto complessi e riservati, nei quali si conservavano repertori specifici per la terapia), la documentazione etnografica

disponibile per l'area salentina⁶⁰ non consente di rilevare con piena sicurezza la presenza di uno specifico repertorio comprendente brani musicali dedicati esclusivamente alla terapia; una relazione più stretta e sicura fra suoni e cura sembra emergere soprattutto in quanto appare documentato nella combinazione voce/tamburello. In senso generale, i comportamenti musicali rilevabili nella documentazione etnografica sembrano orientati verso una prassi flessibile, che consente di adattare alle diverse circostanze (la terapia e la festa, appunto) un repertorio comune di brani, largamente circolante nella sua identità musicale. I processi di adattamento, alle diverse occasioni di esecuzione, dei brani musicali tramandati, possono essere ricondotti ai modi seguenti:

a. elaborazione dei parametri metro-ritmici e temporali: una procedura molto mobile (accelerazione, intensificazione di certi assetti), imprevedibile (per l'occorrenza delle trasformazioni, nonché per le durate complessive dei singoli eventi) nella terapia; piuttosto stabile, invece, e subordinata a severe pratiche cerimoniali (per la durata dei singoli eventi e le relazioni fra danzatori di sesso diverso) nella danza d'intrattenimento;

b. elaborazione dei livelli di dinamica: molto variabile e fluida nella terapia (il trattamento delle dinamiche risulta determinante nella attivazione di proposte strumentali di sovra-stimolazione sensoriale); più stabile e lineare nella danza di festa;

c. interpolazione e iterazione di brevi formule stereotipe: si tratta di una procedura assai frequente nella terapia, impiegata in maniera estemporanea, per fronteggiare situazioni emotive e reattività specifiche delle persone in cura (ricchiamo ancora alcuni gesti strumentali di Stifani: tremolo nel registro acuto, glissandi e portamenti verso il registro acuto chiusi da vibrato intenso; cito il processo di accelerazione nella occorrenza della pulsazione forte al centro della membrana del tamburo, nonché l'esplosione della "botta" sul viso delle sofferenti, nella tecnica delle tamburelliste); questa procedura risulta meno frequente, o quasi assente, nella danza d'intrattenimento, in cui prevale l'esecuzione di motivi melodici estesi, con procedure di iterazione/variazione comprese in una fraseologia più stabilmente simmetrica.

Come si vede, il trattamento dei brani musicali sembra essere assai più mobile nella terapia, imprevedibile, dinamico, e subordinato a specifiche sensibilità dei musicisti impegnati, nonché alla loro capacità di rapida reazione di fronte ai comportamenti delle persone sofferenti; nella danza d'intrattenimento, invece, si richiede un ordine metro-ritmico più stabile e riconoscibile, per assecondare il movimento regolare dei danzatori.

Un ulteriore modo di intervento, esclusivo dell'azione dei musicisti attivi nella terapia, consiste nell'intrusione – all'interno della successione/alternanza di danze tratte da un repertorio più largamente stabile e condiviso – di motivi e brani, e anche gesti, a carattere spurio, tratti dal repertorio individuale del musicista stesso, proposti in circostanze disparate e imprevedibili: di fronte a situazioni di immobilità persistente da parte delle tarantate, *mesciu* Stifani raccontava di aver fatto spesso ricorso, "alla disperata", a marce funebri o melodie provenienti dal repertorio bandistico, e di aver utilizzato i materiali musicali più diversi e insoliti, pur di rimuovere l'indifferenza delle persone sofferenti. Un agire siffatto, come è evidente, risulta del tutto privo di senso nell'esecuzione delle danze per la festa. Stando alle fonti disponibili, la stessa motricità dei musicisti, nella terapia appare assai più ampia e generosa: delimitano, aggirano e attraversano lo spazio del rito, operano una esplorazione sonora alla ricerca dell'azione musicale più efficace, ipotizzano diagnosi e scenari di guarigione, interferiscono con le persone sofferenti, incombono su di esse (cfr., ancora, foto 3 e 4). Nella danza per la festa, al contrario, l'azione dei musicisti nello spazio risulta assai più contenuta, e subordinata all'esuberante movimento di altri attori (coloro che danzano).

Insomma, per quanto si può arguire dalla documentazione sonora e dalle fonti etnografiche, la musica eseguita nella terapia sembra distinguersi da quella destinata alla danza della festa, soprattutto per *come*, *dove* e *quando* essa viene eseguita e proposta:

a. con i modi di adattamento, trasformazione e integrazione operati dai musicisti, nonché attraverso la loro stessa prossemica (*come*);

b. nelle case delle persone sofferenti (*dove*);

c. allorché viene richiesta dai familiari o dal vicinato (*quando*).

È ancora Luigi De Simone a proporre un'ipotesi di filiazione – che cito, pur non essendo in grado di verificarla, sulla scorta delle fonti disponibili, e benché lo stesso autore non ne appaia del tutto convinto – tra la danza per la cura e quella per la festa:

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 questa come *ab antiquo* adoprata presso di noi, per curagione della morsicatura del falangio appulo (De Simone 1997: 67; ed. or. 1876).

Una linea di connessione/continuità/contiguità (trasferimento e adattamento, o parziale condivisione, di gesti e modi performativi) tra i due processi e scenari (danza per la cura e danza per la festa) è rilevabile in certe condizioni psicologiche di chi si trovi ad essere impegnato nel ballo: si tratta dell'emergere possibile (improvviso e, comunque, non prevedibile), in alcuni dei protagonisti coinvolti, di frammenti di memorie motorie ed emotive che dalla terapia (vissuta in prima persona, o percepita e osservata in famiglia e nel vicinato) rimbalzano nella cornice della festa, e in questa possono essere rievocati e richiamati per il tramite di alcuni moduli cinesici, affioranti e adattabili nel ballo, e sostenuti dal motore ritmico della percussione sul tamburello, alimentati dall'euforia generale dell'occasione (la festa, appunto, che può accogliere favorevolmente opzioni individuali imprevedute, insolite o poco frequentate)⁶¹. Un'ulteriore manifestazione di contiguità possibile è nella stessa documentazione sonora proposta in questa sede: l'11 giugno 1960 Carpitella raccolse a Matino l'unica testimonianza rilevata e conservata (nelle due raccolte che qui si presentano) di *pizzica tarantata* con esecuzione esclusivamente maschile (CD 2/tr. 9); nella successione dei versi cantati, oltre

ai riferimenti canonici (alla cura, a san Paolo, alla grazia e alle “caruse” pizzicate), proposti, si direbbe, nel quadro della percezione propria delle donne tarantate (*Santu Paulu meu te Galatina /ca famme la grazia a mie ca famme la grazia a mie / famme la grazia a mie ca su' la prima*: come si vede, il soggetto risulta declinato al femminile), è rilevabile la presenza di alcuni versi che, invece, manifestano un punto di vista schiettamente maschile, rivolto non più alla cura e all'impetrazione della benevolenza paolina, bensì, francamente, al corteggiamento e alla seduzione, nonché al compiacimento virile di una potenza assai vivace (così, almeno, si auspica nei versi cantati), azioni e sentimenti che possono esercitarsi favorevolmente nell'esperienza concreta del ballo e nella cornice della festa (*lu tamburieddhu meu ha la natura / lu tamburieddhu meu ha la natura / quannu vide donne beddhe / quannu vide donne beddhe / vide donne beddhe tacca sona* [trad.: il mio tamburello ha il pene / e quando vede donne belle comincia a suonare]).

Se, quindi, si prendono in esame più nel dettaglio gli assetti grammaticali delle musiche conservate, si può rilevare come le formule melodiche preferite dal violinista Stifani risultino piuttosto diverse da quelle utilizzate dagli organettisti. La documentazione sonora comprende alcuni brani preziosi a questo scopo (CD 1/tr. 14 e 15): evidentemente Carpitella deve aver chiesto ai musicisti impegnati nella terapia di suonare, ognuno, separatamente e da solo, il proprio modello di pizzica; il che ci consente di distinguere i materiali preferiti individualmente dai diversi musicisti, che, nell'esecuzione di insieme, possono essere indotti a profondi adattamenti e integrazioni, per le diverse necessità dell'azione di gruppo: ciò che esegue Stifani al violino solo (CD 1/tr. 14) risulta sostanzialmente distante da quanto propone Pasquale Zizzari all'organetto, e non solo per la tonalità d'impianto (la maggiore, più frequentemente, in Stifani; re maggiore e sol maggiore, prevalentemente, in Zizzari): si ascolti, perciò, l'esecuzione di quest'ultimo con l'organetto solo (CD 1/tr. 15); per rilevare le formule melodiche preferite da Zizzari si ascolti pure una delle *pizziche* registrate a Bari (giugno 1960),

che nella scheda d'archivio relativa appare definita anche come "Mariella" (CD 1/tr. 19): in questo brano, la prevalenza dei motivi preferiti dall'organettista Zizzari sembra indurre Stifani a disegni di contorno e ad incisi poco articolati, dislocati prevalentemente nel registro acuto dello strumento (similmente è in altre *pizziche tarantate* conservate in archivio⁶²); contrariamente alle sensibili differenze rilevabili nei motivi melodici preferiti dai due esecutori citati, sembra esserci un maggior apparentamento nelle preferenze esercitate da alcuni organettisti, come s'è detto: cfr. ancora Zizzari di Nardò con Giuseppe Benegiano di Muro Leccese (CD 2/tr. 1); in particolare, è ancora possibile rilevare una oscillazione fra formule ritmiche binarie, che sembrano più frequenti nelle scelte degli organettisti citati, e formule ritmiche ternarie, senz'altro prevalenti nelle *pizziche* di Stifani; per valutare meglio queste differenze si veda la tav. 2: vi ho riportato alcune formule motiviche ricorrenti, rilevabili sia nelle parti strumentali che in alcune parti vocali. Ancora: i motivi preferiti da Mario Marsella a Muro Leccese (CD 1/tr. 11) risultano ulteriormente diversi, sia da quelli di Benegiano che da quelli di Zizzari, pur essendo tutti attivi come organettisti. In queste differenze, verosimilmente, si possono individuare alcune peculiarità locali (formule motiviche e melodie frequentate più in alcune località, che non in altre) e specificità stilistiche individuali (motivi e ritmi preferiti da tal esecutore piuttosto che da tal altro).

Questa pluralità di motivi melodici e opzioni ritmiche consente di richiamare un altro aspetto poco indagato nella riflessione sulla musica della terapia, vale a dire la presenza di materiali musicali, musicisti, gruppi e combinazioni strumentali variabili ed eterogenei, diffusi su un territorio assai più vasto che non le sole località di Galatina e Nardò (identificate da Ernesto de Martino come l'area elettiva, o residuale, del tarantismo), con un'afferenza talvolta limitata ad aree circoscritte, e segnata da specifiche connotazioni individuali: si tratta dell'opera di musicisti probabilmente meno famosi e celebrati, perché la loro azione era forse nota e richiesta limitatamente allo spazio del proprio paese, ma non per questo meno abili ed efficienti, capaci di mettere in musica la

Tav. 1

Salvatora "Za Tora" Marzo
formula ritmica ricorrente

The image displays four musical staves for the piece "Za Tora" by Salvatora. Each staff is labeled on the left: "rullo", "voto", "voto", and "voto". Above the first staff, there is a rhythmic notation consisting of a sequence of notes and rests, with some notes marked with accents. The staves themselves show the corresponding musical notation for each part, with some notes also marked with accents. The notation is in a simple, traditional style, likely representing a specific rhythmic formula as indicated by the title.

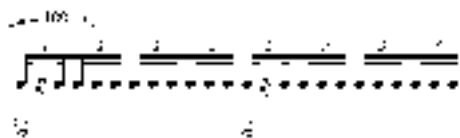
Cristina Stefanizzi
formula ritmica ricorrente

The image displays musical notation for the piece "Za Tora" by Cristina Stefanizzi. It shows a single staff labeled "voto" on the left. Above the staff, there is a rhythmic notation similar to the one in the previous block, consisting of a sequence of notes and rests with accents. The staff itself shows the corresponding musical notation for the "voto" part, with notes and rests.

Leonide Pedìo
formula ritmica ricorrente



Grazia Zoccu
formula ritmica ricorrente



Tav. 2

formula melodica binaria
 nella pizzica di Cristina Stefanizzi
 e Giuseppe Benegiano

formula melodica binaria
 nella "Mariella" di Pasquale Zizzari

formula melodica ternaria
 nella pizzica di Luigi Stifani



fiesta e, quando necessario, di accorrere per “portare i suoni” fin dentro le case delle tarantate. Si può ipotizzare, perciò, in un passato anche piuttosto recente, la presenza di modi e livelli diversi di esercizio dell’azione musicale-terapeutica: da una parte l’orchestrina itinerante di *mesciu* Stifani e la specializzazione semiprofessionale, apparentabile – pur con le dovute prudenze di interpretazione storica – a certe dinastie di musicisti terapeuti da tempo scomparse; dall’altra, l’agire di strumentisti forse più stanziali, dediti a un’attività di servizio locale, che, pur remunerata, non si configurava come attività paraprofessionale e non prevedeva percorsi itineranti ad ampio raggio: oltre gli organettisti, che sembrerebbero essere gli strumentisti più rappresentativi di questo “fare” locale, anche alcune “signore del tamburello”, prima citate, potrebbero aver agito con caratteristiche simili.

6. Balli di intrattenimento

Per quanto attiene ancora alla riflessione su alcune specifiche personalità, non sembrerebbero esserci dubbi sulla competenza professionale di *mesciu* Stifani, e sulla consapevolezza⁶³ circa il valore della sua azione terapeutica, anche nella veste di diagnosta (cfr. Stifani 2000 e Inchingolo 2003); una competenza, quest’ultima, affidata a procedure rimaste riservate. E poi *lu mesciu* Stifani è stato lungamente attivo anche come musicista della festa, in centinaia di occasioni: si ascoltino – come felice testimonianza di questa azione musicale indefessamente dedicata alla cura, ma anche all’intrattenimento di gruppo e al ballo della festa – i valzer, le polke e lo scotis eseguiti mirabilmente in duo e con la sua piccola orchestra, nel 1959 e nel 1960 (CD 1/tr.16, 17, 20, 21 e 22).

7. La canzone narrativa

Il corpus delle canzoni narrative, nella documentazione raccolta da Carpitella e de Martino, propone testi poetici di conformazione variabile, non strettamente riconducibili al repertorio delle ballate censite⁶⁴.

In alcuni casi è possibile rilevare modelli stilistici e assetti linguistici che denunciano una provenienza esterna (prevalentemente settentrionale), dovuta a processi migratori o eventi bellici: cfr. *Moretto moretto* (CD 1/tr. 23); a proposito di questo brano è stato rilevato:

in un saggio dedicato ai giochi tradizionali dell'infanzia Saverio La Sorsa (1937: 390) riporta una variante veneta della ballata quasi del tutto analoga alla nostra, osservando che si tratta di una "filastrocca" utilizzata dalle bambine per il "salto alla corda" (Tarantino 1996: 97)

In altri brani, la proiezione narrativa del testo veicola alcune metafore sessuali (*E mujerima pe la musica è pazza pazza*, CD 2/tr. 3; *Lo rivellino tene da dippulire*, CD 2/tr. 13): quest'ultimo brano, in particolare, è significativamente denominato "canzone satirica" nella scheda d'archivio, e come tale è stato indicizzato in questa sede. In altri testi ricorrono invece vicende in qualche modo riconducibili alla grande storia istituzionale (*Dice c'ha partorita dice c'ha partorita la reggina*, CD 2/tr. 19). La documentazione conservata conferma la gestione femminile della narrazione cantata in ambiente familiare e domestico; al contrario, le storie dislocate in scenari di guerra o connesse a vicende storiche risultano di privilegiata afferenza maschile (eccezione fatta per il brano *Mi presi la cavalla* [CD 1/tr. 6] eseguito da un gruppo femminile). Il piccolo corpus proposto, inoltre, consente di rilevare le diverse modalità con cui un testo poetico che esplica una narrazione (mitica, storica, epica, amorosa, ecc.) può essere "messo in musica", nella tradizione salentina. L'inventario delle procedure musicali relative può essere così rappresentato:

a. monodia a voce sola; cfr. *Moretto moretto* (CD 1/tr. 23), sulla distanza di tre quartine con versi senari e rime irregolari (una valutazione analitica e trascrizione musicale di questo brano è in Tarantino 1996: 96 e 97); cfr. pure *Ieri sera chiantai nu dattulu* (CD 1/tr. 4), su tredici distici (secondo verso ripetuto e variato) con versi di dieci sillabe, prevalentemente assonanti: in questa versione cantata da Salvatora Marzo risul-

ta assai interessante la presenza dei due distici iniziali, che rievocano la pratica magica (a carattere divinatorio e propiziatorio) del ramo fiorito (che annuncia buona sorte); nella sua riflessione, Carpitella ascrive questo brano al repertorio dei canti cosiddetti "melanconici" (una definizione, questa, che oggi, a oltre quaranta anni di distanza, appare piuttosto problematica e ambigua), occasionalmente impiegati nel corso della cura (1961: 363 e 364);

b. incipit monodico, combinazione diafonica con sostegno di bordone (*Mi presi la cavalla*, CD 1/tr. 6): l'intonazione non temperata esplicita dalle voci produce frequenti relazioni di terza "neutra" nelle cadenze;

c. intonazione monodica con sostegno di bordone a fine verso, nei distici iniziali; combinazione diafonica omoritmica nel ritornello: *E mujerima pe la musica è pazza pazza*, CD 2/tr. 3 (cfr., anche, Tarantino 1996: 104-107);

d. incipit monodico, combinazione diafonica (oppure: intonazione monodica a voci alterne) con sostegno di bordone di dominante e tonica (*Lu Ntoni te lu capu*, CD 2/tr. 18; *Dice c'ha partorito*, CD 2/tr. 19);

e. intonazione monodica, combinazione per terze parallele e accompagnamento di chitarra (*Lo rivellino tene da dippulire*, CD 2/tr. 13).

8. Ninne nanne

Nella documentazione sonora compaiono due sole ninne nanne (CD 1/tr. 8 e 9), anch'esse non apparentabili strettamente ai repertori relativi, caratterizzati prevalentemente da un andamento ritmico libero e non misurabile (Biagiola 1989). La prima delle due *ninne nanne* proposte⁶⁵ presenta i seguenti tratti ricorrenti: ritmo (binario) regolare misurato sul movimento della culla, testo poetico comprendente due terzine e una quartina con versi eterometrici e rime irregolari, emissione vocale di intensità contenuta, ambito melodico piuttosto ristretto, con esclusione della formula stereotipa introduttiva. La seconda *ninna nanna* presenta anch'essa un testo poetico con metrica fluttuante (cinque quartine, una terzina e una quartina) e versi di lunghezza variabile, tuttavia subordinata-

ti a un metro binario stabile; pur classificata come *nannarella* nella scheda d'archivio, sembrerebbe discostarsi sensibilmente per i tratti ritmici dal genere relativo, inducendo a ipotizzarne un uso diverso:

l'andamento ritmico estremamente sostenuto (con accelerazione progressiva) e il tipo di configurazione ritmica e accentuativa, non sembrano affatto propizi al sonno, quanto – all'opposto – funzionali al movimento e al ballo. Probabilmente, dunque, si tratta di un canto destinato all'infanzia, ma non in funzione di ninna nanna quanto di intrattenimento e di gioco, ad esempio per accompagnare il movimento che imita il “cavalluccio” tenendo il bambino sulle ginocchia (a tale circostanza sembrerebbe adattarsi perfettamente il testo verbale, con l'invocazione al cavallo: *mé, mé* = dai! forza!, affinché corra più veloce per portare il bambino dal padre) [Tarantino 1996: 144].

9. Lamenti funebri

Le testimonianze raccolte nel 1959/1960 ammontano a tre (CD 1/tr. 5, 10 e 26), apparentemente realizzate su richiesta dello stesso Carpitella, e tutte di area romanza: non sono presenti, cioè, esempi di lamentazione griko-salentina, i cosiddetti *moroloja*⁶⁶. Uno dei lamenti è cantato da Salvatora Marzo (CD 1/tr. 5), che si conferma, così, un vero “albero di canto” del Salento, sicura frequentatrice di repertori diversi (*pizzica tarantata*, canzone narrativa e lamentazione). Un'altra registrazione (CD 1/ tr. 10) concerne Leonide Pediò, anch'essa tamburellista attiva nella terapia del tarantismo; il testo da lei cantato⁶⁷ presenta una metrica assai fluida: versi eterometrici, da otto a quattordici sillabe, distribuiti in due quartine, un distico frammentato, ancora una quartina e una strofa finale di cinque versi; si apre con la formula stereotipa *Beddhu meu beddhu meu*, ricorrente in seguito, intonata su suoni diversi e segnata da sensibili portamenti discendenti; con esclusione della formula iniziale, l'estensione melodica è compresa nel ristretto ambito di sesta maggiore. Come già ricordato, anche Grazia Zoccu – altra tamburellista attiva nella terapia – ci ha lasciato una testimonianza del suo modo di piangere (CD

1/tr. 26): un testo assai breve, con sei versi largamente eterometrici (da 10 a 15 sillabe) e privi di rima, cantati su un metro variabile (cinque e quattro pulsazioni) ed estensione ristretta (sesta maggiore); anche in questo testo (cfr. Boellis 2001), pur breve, ricorrono alcune formule stereotipe che connotano la destinazione multipla del pianto (*Au cumpare cumpare cumpare*, oppure, *la mamma mia la mamma mia*):

Fra i moduli espressivi fissi tradizionalizzati (generici, cioè adattabili a situazioni psicologiche diffuse, o specifici di determinati casi: morte del figlio, della madre, ecc.), in questo esempio sono presenti gli stereotipi del saluto, che viene dato al morto e contemporaneamente affidatogli in funzione di “tramite” verso un altro defunto caro alla reputatrice (in questo caso la madre), affinché lo comunichi con un breve messaggio (*che quista stà a stessa ecc.*) [una trascrizione più efficace dello stesso enunciato sembra essere: *ca quiddha sta spetta ma cu me viscia cummare*] (Tarantino 1996: 103).

Come si intuisce, oltre che favorire una più efficace elaborazione del disagio determinato da un evento luttuoso recente, intonare la lamentazione⁶⁸ consentiva – fino a un passato recente – di alimentare un contatto permanente con il mondo degli affetti familiari, un rapporto che si manteneva attivo proprio nel cordoglio, periodicamente rinnovato all'occorrere di nuove perdite. L'estrema variabilità e fluidità eterometrica dei versi costituisce il dispositivo formale che consente alle lamentatrici di inserire nel pianto – con ampia libertà, ed estemporaneamente – motivi narrativi e riferimenti i più disparati e mutevoli, frequentemente connessi e stabilizzati, nel flusso dell'intonazione cantata, dall'interpolazione di stereotipie verbali simili a quelle segnalate in questa sede. Singolarmente, una tensione formale analoga (ampia variabilità eterometrica) e convergente (alta occorrenza di stereotipie verbali e moduli narrativi estemporanei) si rileva anche nelle *ninne nanne*, come, peraltro, de Martino e Carpitella avevano già rilevato, rendendone conto nel volume sul pianto (de Martino 1975a: 314; I^a ed. 1958).

Infine, un efficace fattore di regolazione e stabilizzazione del pianto era

costituito, fino a un passato recente, da un modulo cinetico assai peculiare: si tratta della oscillazione di un fazzoletto che le lamentatrici tendono davanti a sé, con entrambe le mani, e muovono lateralmente (da destra a sinistra e viceversa), con un andamento ritmico sostanzialmente binario. Carpitella ne aveva già rilevato la presenza e funzionalità nell'agosto del 1954, a Martano, nel Salento ellenofono, durante la spedizione con Alan Lomax⁶⁹.

10. Canti dei “trainieri”

Anche il blocco (CD 2/tr. 4-8) delle espressioni cantate dai *trainieri* (carrettieri, in dialetto salentino) appare di grande interesse, perché documenta un paesaggio sonoro, un fare, e un sentire, oggi assolutamente irreperibili sul terreno etnografico e difficilmente immaginabili, o ricostruibili, per chi non ne abbia avuto esperienza diretta o non ne abbia ascoltato la narrazione dalla voce dei protagonisti. I *trainieri* erano gli operatori del trasporto locale di merci (soprattutto i concì di pietra da costruzione), itineranti in tutto il Salento con grandi carri (*tràini*) a due ruote: una vera e propria categoria sociale distinta, con mentalità, orari, abitudini, luoghi di incontro specifici e, anche, con una musica propria: ne scaturiva una separazione netta di questa sorta di élite da altre categorie di operatori attivi in una economia di tipo pre-industriale. Nel 1960 Carpitella riuscì magistralmente a cogliere i suoni di questo singolare universo maschile che aveva nella voce – e in uno specifico stile di canto – una marca identitaria inconfondibile. Si ascolti il primo, breve, brano (CD 2/tr. 4) del piccolo corpus: si può considerare, effettivamente, come la ripresa audio di un vero e proprio percorso di trasporto, con il cigolare delle ruote, gli scossoni del veicolo sulla strada, le sonagliere e la marcia del cavallo ben sensibili, e la voce del conducente: probabilmente la documentazione sonora riesce a favorire, in chi ascolta, una possibile re-invenzione visuale. Così è in un altro brano (CD 2/ tr. 6), in cui si può cogliere una condizione acustica tipica dell'antico agire dei *trainieri*: intendo l'alternanza delle voci dei diversi

operatori, disposti in spazi variabili (magazzini, fondaci, osterie o altri luoghi), se in sosta, o in convoglio, se in marcia⁷⁰; le lunghe teorie dei carri erano tenute insieme da un “gancio acustico” allestito dalle voci lanciate in sequenza: i *trainieri*, perciò, attraversavano lo spazio e il territorio, lasciandovi una sensibilissima impronta sonora, segnata ulteriormente dalle incitazioni agli animali e da brevi silenzi vocali invasi dai suoni degli animali e dei veicoli. La traccia acustica dei carri in marcia poteva altresì accogliere le espressioni di una socialità mobile (si ascoltino certe formule di saluto, rivolte ai passanti o ai colleghi, interpolate alla fine di alcune sequenze cantate: CD 2/tr. 8), nonché la solidarietà con l'animale al traino (si ascoltino le frequenti esortazioni, ancora in CD 2/tr. 8), e assicurava, ancora, la consapevolezza di una appartenenza condivisa, di un fare largamente comune al gruppo; come si può rilevare nei documenti sonori, i *trainieri* – in convoglio o in sosta – usavano talvolta sanzionare con un pedale vocale la chiusura dei diversi interventi vocali individuali, oppure prenderne l'intonazione, sostenendo la cadenza del cantore precedente (CD 2/tr. 6): si contribuiva, così, ad alimentare la costruzione di una sequenza di episodi delimitati (espressioni individuali), pur intesa, con il suo farsi nello spazio e nel tempo, come un'opera collettiva (espressione del gruppo), convinta rivelazione di un agire esclusivo della categoria. Il canto dei *trainieri* è attività maschile, e richiede voci robuste, capaci di tenere fiati lunghi e arrivare lontano; il registro acuto è largamente preferito (meglio si presta agli obiettivi indicati); i timbri vocali possono essere variabili (come si può sentire nei documenti sonori), e la stessa grana della voce costituisce un marcatore individuale⁷¹. L'assetto è quasi esclusivamente monodico e l'esecuzione solistica. Il tratto stilistico più rilevante è sicuramente l'estrema esuberanza della voce, distesa in lunghi profili melodici legati e fortemente melismatici, marcati dalla chiusura su una vocale stretta (*i*), con una metrica assai variabile e la frequente, insistita, iterazione dei versi: una disposizione che consente di trattare – adattandoli alle condizioni tipiche del canto dei *trainieri* – testi poetici metricamente anche molto differenti. Cantare al modo dei *trainieri* era, proba-

bilmente, un'attività consona a uomini giovani, o comunque nel pieno delle forze, cui non risultava estranea la dimensione della sfida, nel misurare la propria e altrui energia sonora, in una cornice psicologica definita da uno spiccato individualismo. Esempio pare, in questo senso, l'azione di Giorgio Vitale, esuberante protagonista delle registrazioni realizzate da Carpitella: nel giugno 1960 aveva ventinove anni; a lui si alternarono Giorgio Carichino e Salvatore Vitale, assai più anziani: sessantatre anni il primo, settanta il secondo⁷².

11. L'esperienza del gruppo e l'“epopea” del canto contadino

Ho ritenuto opportuno riunire, presentare e commentare in questo blocco molti dei brani conservati nella Raccolta 53 degli *Archivi di Etnomusicologia*, compresi nel CD 2 allegato a questo volume. I documenti sonori relativi costituiscono prevalentemente espressioni polifoniche, rappresentative di come si potesse intendere e vivere l'esperienza del gruppo nella tradizione folklorica, attraverso il canto a larga partecipazione collettiva. Si tratta di prassi vocali tipiche delle contadinanze italiane ed europee, e si può dire che queste espressioni polifoniche con larga partecipazione rappresentino, davvero, una sorta di “epopea” del canto contadino: nella documentazione sonora salentina conservata sono ben presenti e costituiscono una testimonianza preziosa, poiché – come nel caso del repertorio dei *trainieri*, già esaminato – anche queste espressioni appartengono ormai al passato, rappresentative di condizioni (lavorative, sociali, relazionali e, anche, ambientali e acustiche) ormai non più rilevabili sul terreno, e fortunatamente raccolte – con singolare tempestività – poco prima che il declino della cosiddetta civiltà contadina assumesse un profilo netto e irreversibile. Provo a indicare alcuni fattori che rendono peculiari queste prassi esecutive contadine:

a. il canto di gruppo in polifonia costituisce una esperienza ampiamente sociale, accessibile a tutti coloro che siano presenti in un determinato spazio e impegnino il tempo dell'esecuzione;

b. proprio perché comprende tutti, senza esclusioni o specializzazioni di sorta, il gruppo vocale può assumere dimensioni variabili, e accogliere un numero assai considerevole di partecipanti, con la presenza di esecutori di sesso, registro vocale ed età diversi;

c. le procedure di combinazione polifonica censite consentono frequenti e numerosi raddoppi, nonché una possibile disposizione “migrante” degli interventi vocali: coloro che cantano possono scegliere liberamente, e individualmente, quando entrare nell'esecuzione, oppure, possono decidere di spostarsi da una parte all'altra dell'impianto polifonico, nel proprio registro di afferenza; ci si sorregge a vicenda, nell'insieme, e da questo si può uscire quando si vuole;

d. la presenza di più cantori per una stessa parte (raddoppio) dell'impianto polifonico può costituire un elemento combinatorio ulteriore, a causa delle possibili deviazioni eterofoniche fra i partecipanti⁷³;

e. anche la colorazione timbrica individuale delle diverse voci, attive simultaneamente su una stessa parte (una medesima idea melodica) dell'impianto polifonico, può produrre un “ispessimento” eterofonico aggiunto;

f. la presenza di numerosi esecutori, liberi di variare nella parte vocale momentaneamente selezionata, e di “migrare” nel proprio registro di afferenza individuale, genera effetti di antagonismo ed emulazione tra i partecipanti: si canta con esiti di grande intensità, in “forte” o “fortissimo”, e si cerca di sopravanzare gli altri partecipanti⁷⁴; si afferma la propria individualità lanciando la voce nell'ambiente, che risulta, perciò, marcato e saturato dalla sovrapposizione dei contributi individuali, associati e combinati nel gruppo (CD 2/tr. 10, 11 e 12): la stessa prossimità fra le voci, per i cantori, costituisce fonte primaria di soddisfazione e piacere⁷⁵; la marcatura della propria individualità può altresì essere esercitata mediante il ricorso a inserti vocali apparentemente incoerenti e spuri, anche non intonati, ma accolti pienamente nell'insieme (richiami, versi di imitazione animale, gridi, brevi incisi melodici connotanti, ecc. [CD 2/tr.12]);

g. l'effetto acustico, in prossimità del gruppo vocale, consiste in un impatto di grande intensità, tuttavia mobile e variabile a causa delle scelte individuali operate dagli esecutori, con profili di grande comples-

sità armonica⁷⁶; una condizione ancora frequente è la percezione di una intonazione sforzata, con unisoni instabili, spessi e opachi; non infrequente è la rilevazione di un'intonazione conflittuale, soprattutto nelle cadenze, possibile effetto delle relazioni di antagonismo ed emulazione tra i partecipanti (CD 2/tr. 19); nella ripresa microfónica, una conseguenza non rara di queste condizioni è la possibile, momentanea, saturazione dei livelli di ingresso, a causa dell'imprevedibilità dei picchi di intensità acustica occorrenti nell'esecuzione;

h. i testi poetici cantati possono assumere metriche diverse, dal distico (pur sottoposto a criteri molteplici di frammentazione e iterazione, nei versi costitutivi), ad assetti di maggiore ampiezza, fino alla canzone narrativa, purché siano di larga circolazione e sufficientemente noti per essere ripresi con facilità dal gruppo, senza accordi o prove preventive, nell'estemporaneità dell'esecuzione; non raramente i testi cantati possono apparire di difficile comprensione all'ascolto, per gli effetti eterofonici, già ricordati, presenti nell'insieme, e per le procedure di frammentazione dei versi, distribuite fra le parti vocali presenti.

Fino a un passato non recentissimo, le occasioni in cui si attivavano queste prassi di polifonia in grande gruppo e a partecipazione indifferenziata potevano essere rilevate prevalentemente in connessione con certi lavori agricoli su grandi fondi (mietitura, soprattutto, con nutrite folle di partecipanti), le stesse pause di ristoro durante il lavoro, la marcia verso i fondi agricoli, i percorsi di pellegrinaggio. Nel canto corale di questo tipo non si coglie alcuna azione euritmica: i tempi della polifonia non coincidono con i gesti del lavoro o con il passo della deambulazione e della marcia. L'esecuzione è praticata in ambienti aperti, con modi e tempi indeterminati: i presenti possono avviare l'intonazione quando lo ritengono opportuno, e suscitare la risposta e aggregazione degli altri partecipanti, con esiti diversi (reazione immediata e sicura, con intensità crescente, oppure, reazione incerta e intensità declinante). Alcune denominazioni locali di simili prassi vocali denotano sia questa gestione "comoda" del ritmo e del tempo, sia l'aspirazione a riempire lo

spazio⁷⁷ e l'ambiente di momentanea presenza: nel Salento è ricorrente l'espressione cantare "a stisa"; altrove, in Italia, con significato analogo: "a longa", "alla stesa", oppure "all'aria".

Nella documentazione sonora salentina è ancora Giorgio Vitale, carrettiere non ancora trentenne, a guidare un folto gruppo di cantori, trascinando nella polifonia un tratto tipico dello stile dei *trainieri*: l'esteso ricorso a una florida ornamentazione melismatica. I rapporti d'insieme, in questo tipo di polifonia, sono regolati da una stretta relazione fra prima e seconda voce – voci sole, entrambe disposte nel registro acuto, con ampio ricorso a espansioni melismatiche del profilo melodico, ed entrambe impegnate nell'intonazione dei versi, spezzati e iterati, marcati da lunghe finali su vocali aperte (*a*, prevalentemente) – e sostegno di gruppo con pedali (bordoni: suoni tenuti) anch'essi cantati su vocali aperte (CD 2/tr. 10, 11 e 12). In tutti questi brani si percepisce nettamente l'intento di antagonismo ed emulazione citato precedentemente, sia nel comune sviluppo melismatico delle due voci sole (prima e seconda, quasi esemplate l'una sull'altra), che nell'estrema intensità (si canta in "fortissimo") con cui ognuno afferma la propria presenza vocale nell'insieme⁷⁸; inoltre, è largamente possibile cogliere un'ulteriore tensione individuo/gruppo nelle relazioni fra voci principali e coro: le prime sono indotte, ancora, verso l'impegno di una grande energia per sopravanzare il gruppo, assai più numeroso⁷⁹. Altrove il pedale d'insieme può essere articolato (bordone intermittente) sulla sequenza sillabica dei versi, e chiuso con un raddoppio di ottava nel registro acuto (CD 2/tr. 16 e 17). Come già indicato, le occasioni per dispiegare queste procedure di polifonia di gruppo erano, in passato, numerose: fra le più frequenti, le operazioni lavorative nei campi. La documentazione salentina proposta ne conserva alcune testimonianze significative (cfr. foto 7 [Ruffano], giugno 1960: si osservino le protezioni di canna sulle dita dei mietitori), nelle quali, oltre le voci, è rilevabile persino la traccia acustica prodotta dall'avanzamento dei mietitori sul fondo e dal gesto del taglio (CD 2/tr. 21-24).

Apparentemente più mite e leggera⁸⁰ – ma solo perché eseguita da un gruppo occasionalmente meno numeroso – appare la polifonia femmi-

nile: nella documentazione proposta prevale una combinazione per terze parallele con terza “neutra” cadenzale⁸¹ (CD 2/tr. 26-29). Inattesi, peraltro, risultano alcuni stornelli cantati monodicamente (una voce sola) a Ruffano: curiosamente, sembrano richiamare, almeno nel profilo melodico, alcuni esempi di probabile e remota, nonché singolare, ascendenza toscana; la tentazione dell’esecuzione polifonica, nondimeno, emerge sotto traccia anche in queste espressioni monodiche, nel breve pedale che sostiene, occasionalmente, la fine del verso (CD 2/tr. 27). Nella lunga sequenza di brani polifonici appare del tutto singolare la nuda monodia dello stornello cantato da Donato Falcone (CD 2/tr. 25), trentatreenne contadino lucano di Bernalda (Matera), mietitore nel Salento⁸², che non dissimula l’intonazione dialettale originaria, marcando, così, la sua provenienza esterna all’area salentina. Infine, una testimonianza assai diversa si ha nel brano *Muntagne fine intra dhu boscu te muntagne fine* (CD 2/tr. 15): non c’è alcun gruppo, ma due soli cantori; si tratta di una manifestazione di diafonia (in questo caso senza raddoppi) fra le più arcaiche rilevabili, e appartenente, probabilmente, al nucleo più antico dei diversi repertori locali di musica tradizionale conservati nelle regioni italiane⁸³.

Note

- 1 A Lecce, ebbe residenza in Via degli Antoglietta, n° 40 (Bermani 1996/a: 19).
- 2 L’itinerario comune percorso dai due ricercatori fu il seguente: Sicilia (racc. 24): dal 2 al 22 luglio; Calabria (racc. 24/a): dal 25 luglio al 7 agosto; Puglia (racc. 24/b): dal 12 al 28 agosto; Friuli (racc. 24/c): dal 18 al 19 settembre; Trentino (racc. 24/d): 22 settembre; Lombardia (racc. 24/e): dal 23 al 24 settembre; Piemonte (racc. 24/f): dal 28 al 29 settembre; Val d’Aosta racc. (24/g): 3 ottobre; Piemonte racc. (24/h): dal 6 al 7 ottobre. “In ottobre, terminate le registrazioni in Piemonte, i due ricercatori si separarono. Carpitella tornò a Roma, mentre Lomax continuò la ricognizione procedendo a zig zag in direzione sud fino ad arrivare, tre mesi dopo, in Campania” (Brunetto 1995: 116). Lomax, quindi, se ne deduce, percorse da solo le seguenti regioni: Liguria, Veneto, Emilia Romagna, Lombardia, Toscana, Abruzzo, Marche, Umbria, Lazio, Campania. Dalle investigazioni di entrambi restarono escluse: Basilicata (abbondantemente esplorata nel 1952 e 1954 da Carpitella e de Martino), Sardegna (coperta da precedenti indagini di Giorgio Nataletti, nel 1950) e Molise (oggetto di una ricerca condotta da Cirese e dallo stesso Carpitella, nella primavera del 1954).
- 3 Lomax e Carpitella realizzarono numerose registrazioni, conservate e catalogate con il codice 24 B, nelle località di Calimera, Martano, Galatone, Gallipoli, Lecce, Galatina, Muro Leccese, Corigliano d’Otranto; cfr. Brunetto 1995:139-147. Le registrazioni salentine di Lomax e Carpitella sono state recentemente pubblicate in CD, con il titolo *Italian Treasury: Puglia: The Salento*, a cura di Goffredo Plastino, The Alan Lomax Collection, Rounder 82161-1805-2, 2002.
- 4 “La Signorelli fu mandata in avanscoperta nell’aprile di quell’anno [1959] a Galatina per avere una prima confidenza con l’ambiente [...], doveva inoltre informarsi sulle date di arrivo delle tarantate alla cappella di san Paolo. Anche Carpitella compì un viaggio preliminare in quella primavera nella provincia di Lecce, in cui toccò Galatone, Martano, Calimera e Gallipoli, per individuare gruppi di musicisti terapeuti” (Imbriani 2003: 80).
- 5 Ernesto de Martino era nato nel 1908, quindi aveva sedici anni più di Carpitella (1924): l’uno può ben essere considerato come un fratello maggiore dell’altro.
- 6 La raccolta 18 è stata pubblicata in CD con il titolo *Musiche di tradizione orale. Basilicata*, a cura di Giorgio Adamo e Carlo Marinelli, Discoteca di Stato, Istituto di ricerca per il teatro musicale, Melodram, CD 991/2, 1993. Per una valutazione musicologica comparativa, a distanza di quaranta anni, cfr. Scaldaferrì 1995.
- 7 La delega e la fiducia di Ernesto de Martino nei confronti di Carpitella per tutto ciò che concerne la musica e la documentazione sonora erano assolute: nella presentazione al volume *Morte e pianto rituale* – datata 1957, quindi successiva di cinque anni alla ricerca in Basilicata – così lo stesso de Martino definisce l’apporto di Carpitella: “[...] avvalendoci della guida di uno studioso del folklore musicale come Diego Carpitella” (de Martino 1975a: VIII). Carpitella pare essere l’unico, fra i più stretti collaboratori, a gode-

re di un “gradimento” siffatto, e a vedere riconosciuta la paternità di alcune valutazioni analitiche sulla musica nella lamentazione funebre (de Martino 1975a: nota p. 101): una aperta attribuzione, non altrimenti aggirabile – considerata la sostanziale “analfamusicabilità” dello studioso napoletano – che, tuttavia, suona singolare in un volume in cui il controllo dell’autore su quanto va esprimendo è diretto e assoluto, e quasi mai condiviso. Così è pure per la ricerca sul tarantismo salentino: fra i collaboratori di de Martino, Carpitella appare senz’altro come il più “referenziato” (de Martino 1961: 33).

8 “Però quando lui ebbe il premio Viareggio nel ’58, fu molto difficile incasellare *Morte e pianto rituale*, che in parte era storia della cultura, in parte etnologia, in parte storia delle religioni. Era un libro molto composito. E gli specialisti di ciascuna parte non erano soddisfatti del libro per intero” (Carpitella in Bermani 1996/b: 171).

9 Poco tempo prima, nel marzo 1953, Ottavio Tiby aveva già documentato alcune espressioni arbëreshe, in Sicilia, a Piana degli Albanesi (raccolta 19); fra il 23 dicembre 1952 e il 5 maggio 1953, lo stesso Tiby, in particolare, aveva raccolto molte preziose testimonianze della liturgia bizantina ivi conservata presso la stessa comunità albanese di Piana (racc. 20).

10 Le indagini e iterate presenze demartiniane in Basilicata sono largamente documentate e recensite, in numerose fonti; cfr, almeno, Gallini (a cura di) 1986, de Martino 1995, Lanternari 1997, Gallini e Faeta (a cura di) 1999.

11 A Ernesto de Martino e Vittoria de Palma si aggiunsero, nell’occasione: Emilio Servadio, psicologo e psicanalista, Mario Pitzurra, igienista, Adam Abruzzi, sociologo, Romano Calisi, antropologo. Non risulta siano state prodotte registrazioni sonore per conto del CNSMP e della Rai: Carpitella, infatti, non è nel gruppo di lavoro. Furono invece realizzate numerose fotografie da Ando Gilardi – allora alla sua prima esperienza come fotografo-etnografo – ora pubblicate in Gallini e Faeta (a cura di) 1999. Una di queste foto, tuttavia, ritrae un gruppo di persone – fra le quali lo stesso de Martino, lo psicologo Emilio Servadio e, probabilmente, una informatrice con in braccio un bambino – intente a riascoltare una registrazione sonora, con il registratore ben in evidenza (Gallini e Faeta [a cura di] 1999, foto 145: 243).

12 La raccolta *23*, realizzata in Molise, è stata recentemente pubblicata in CD, con il titolo *Musiche tradizionali del Molise 1. La Raccolta 23 degli Archivi di Etnomusicologia*, registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese, a cura di Maurizio Agamennone e Vincenzo Lombardi, MTM 01, Finisterre, 2002.

13 Alcuni di questi generi di canto accompagnato, e altri modi performativi prima non rilevati, sono stati documentati ancora recentemente nel corso di numerose ricerche condotte da Salvatore Villani, nella stessa area; si considerino i seguenti CD, tutti curati dallo stesso Villani: *Puglia. Canti e suoni di Cagnano Varano*, Nota CD 358, *Puglia. Canti e suoni di Ischitella*, Nota CD 2.43, *Puglia. Tradizioni musicali nel Gargano. I cantori e sunatori di Carpino*, Nota CD 2.45, *Puglia. Tradizioni musicali nel Gargano. La serenata di San Giovanni Rotondo*, Nota CD 2.30, *Guitares “battente” du Gargano*, Al Sur, ALCD 173.

14 In effetti, nella vicenda umana di Carpitella, almeno per quanto concerne la rilevazione sul terreno, il 1954 è stato sicuramente un *annus mirabilis*. Ricordo il calen-

dario e i luoghi: dal 15 al 23 aprile è in Calabria e Basilicata (con de Martino), dal 30 aprile al 1 maggio in Molise (con Cirese), dal 2 luglio al 7 ottobre (con alcune pause) intraprende il lungo itinerario interregionale insieme con Lomax.

15 Per un’efficace ricognizione sulle raccolte promosse dal CNSMP, sulle vicende e trasformazioni che hanno caratterizzato la storia di questo istituto, cfr. Ferretti 1993/a/b.

16 Cfr. Chaudhuri 1992.

17 Alcune, rare, foto, realizzate da autori diversi (lo stesso Carpitella, Alan Lomax e, soprattutto, Franco Pinna), che ritraggono i tecnici, i materiali e le truppe della Rai, sono in Carpitella 1992, Nataletti 1993/b (ed. or. 1963), Pinna 1994, Gallini e Faeta (a cura di) 1999; cfr., pure, Ricci 1994.

18 Così Carpitella indica le tecnologie di ripresa sonora e stampa utilizzate, fra il 1948, dopo la fondazione del CNSMP, e il 1960: “I mezzi tecnici impiegati nel corso delle registrazioni sonore in loco sono stati sempre forniti dalla Radio ad eccezione delle raccolte 24 e 26, che sono state realizzate con un Magnerecorder professionale e con un Grundig TK 830. I tipi di registratori impiegati, a livello professionale, sono stati: Revox T26; RCA 3A; Maiak MMMK; Ampex 600; Sound-mirror; i tipi di incisori per dischi: Presto e Neumann” (Carpitella 1973/c: 50, n. 39; ed. or. 1961).

19 I documenti sonori conservati presso la Rai sono catalogati in *Folk documenti sonori 1977*.

20 Quasi tutti gli studiosi, infatti, erano, a vario titolo, dipendenti di altri enti; molte rilevazioni sul terreno furono condotte in periodi festivi o durante l’estate, anche perché, così facendo, gli stessi ricercatori erano più liberi dagli obblighi derivati dai loro rapporti individuali di dipendenza. Solo per fare qualche esempio: durante gli anni cinquanta Nataletti e Carpitella furono, con insegnamenti e in periodi diversi, docenti presso il Conservatorio di musica “Santa Cecilia”, il Collegio internazionale di musica del Foro Italico e l’Accademia Nazionale di Danza, in Roma; de Martino rimase a lungo professore nei licei (dopo il Liceo “Scacchi” di Bari, soprattutto il Liceo “Virgilio” di Roma, ove è in ruolo già dal 1947, e poi per tutti gli anni cinquanta; da questo istituto, de Martino, peraltro, si allontanava con una certa frequenza, a causa di lunghe aspettative e congedi per motivi di salute), prima di salire (tardi: il 1 dicembre 1959) sulla cattedra cagliaritana di Storia delle religioni; lo stesso Cirese fu a lungo docente nelle scuole medie e presso l’Istituto tecnico “Leonardo da Vinci” in Roma, nonché redattore dell’Enciclopedia Universale dell’Arte (ed. Sansoni, Unedi, McGraw-Hill), prima di salire in cattedra, anche lui a Cagliari, nell’autunno del 1961, sull’insegnamento di Storia delle tradizioni popolari, di cui aveva già assunto l’incarico, nel dicembre 1957 (ringrazio Eugenio Testa per queste segnalazioni sulla biografia professionale di Alberto Mario Cirese).

21 Non fu così, tuttavia, per de Martino e Carpitella, almeno per quanto concerne le indagini in Basilicata e in Puglia, caratterizzate da successivi e impegnativi ritorni, per Cirese, nelle rilevazioni in Sabina, per Andreas Fridolin Weis Bentzon, nelle complesse e articolate indagini condotte in Sardegna.

22 È nota – fra gli allievi di Carpitella e, forse, fra pochissimi addetti ai lavori – l’animosità polemica che oppose lo stesso Carpitella a Massimo Mila (uno fra i più illuminati ed

elettici musicologi italiani, di cui si continuano a scoprire – e, fortunatamente, a stampare – preziosissimi dattiloscritti inediti), in una corrispondenza incrociata con Italo Calvino, pubblicata sul “Notiziario Einaudi” nel 1956. In breve, e grossolanamente: a Mila, che negava decisamente una specificità e autonomia della musica folklorica italiana, sottolineando il suo carattere sostanzialmente tonale e subalterno alla musica d’arte italiana ed europea, Carpitella opponeva, invece, i risultati delle ricerche più recenti, probabilmente ignote allo stesso Mila, da cui risultavano modelli grammaticali e procedure performative sostanzialmente estranei all’egemonia dotta, e testimonianza di una civiltà arcaica. Questo vivace (soprattutto per l’animosità e l’entusiasmo che il giovane Carpitella rivele) scambio di opinioni è stato riportato integralmente, con il titolo *Esiste in Italia un fondo di musica popolare indipendente dalla tradizione colta?*, in Carpitella 1973: 257-266.

23 A tal proposito, cfr. Ziino 2003.

24 Rovesciando la prospettiva, Clara Gallini così tratteggia la presenza di Carpitella nella documentazione fotografica concernente i “viaggi” di Ernesto de Martino: “[...] Più spesso può comparire Carpitella, quasi come necessaria appendice del suo magnetofono. Ed era proprio così, è questa sua ‘reale’ invisibilità che rende possibile la sua visibilità nelle foto [...] ho ben viva nella memoria questa sua straordinaria, incredibile capacità di letteralmente sparire dalla scena, col suo corpaccio rilassato, trasformato in neutra suppellettile [...]” (Gallini in Gallini e Faeta [a cura di] 1999: 37).

25 Allo studioso napoletano si affiancarono: Diego Carpitella, etnomusicologo, Giovanni Jervis, psichiatra, Letizia Comba, psicologa, Amalia Signorelli, antropologa, Vittoria de Palma, assistente sociale, Franco Pinna, fotografo. Al gruppo di ricercatori, nonostante nelle cronache risulti assente o sia citata in maniera sfuggente e ambigua, partecipò senz’altro l’allora giovanissima Annabella Rossi. Pur non avendo maturato un rapporto sempre felice con de Martino (cfr. Esposito 2002) – che, peraltro, non era affatto persona facile nelle relazioni con i suoi collaboratori – Annabella Rossi trasse dalla campagna salentina importanti e fertili esperienze (Rossi 1994 e 2002).

26 Se confrontata con gli scenari e tempi classici dell’etnografia e antropologia, una permanenza sul terreno di 20 giorni può risultare, effettivamente, assai breve. Comparativamente, la permanenza in Basilicata, nel 1952, fu più lunga.

27 La bibliografia su questa esperienza demartiniana è molto ampia; cito soltanto alcuni titoli, fra i più significativi: Gallini (a cura di) 1986, Carpitella 1992/a, Cherchi 1994, Lanternari 1997, Gallini e Faeta (a cura di) 1999, Di Mitri (a cura di) 2000, Merico 2000, Imbriani 2003.

28 Tutto sommato, anche il controverso e problematico fenomeno contemporaneo del cosiddetto “neo-tarantismo” trova nel volume demartiniano il testo fondativo; cfr. Nacci (a cura di) 2001 e 2004.

29 Rispettivamente, nella forma di appendici numerate in ordine progressivo, in de Martino 1961: Giovanni Jervis, *Considerazioni neuropsichiatriche sul tarantismo* (pp. 287-306), Letizia Jervis-Comba, *Problemi di psicologia nello studio del tarantismo* (307-334), Diego Carpitella, *L’esorcismo coreutico-musicale del tarantismo* (335-372), Amalia

Signorinelli, *Dati relativi alle condizioni economiche dei tarantati* (373-377), Ernesto de Martino e Vittoria de Palma, *Problemi di intervento* (378-384). Come si vede, Amalia Signorelli vi appare come Signorinelli, sia nella prima edizione (1961) che nelle successive, leggermente modificate sul piano editoriale.

30 Questa espressione era usata frequentemente da Diego Carpitella, nel suo discorso scientifico “in voce”, per stigmatizzare, ironicamente, le ipotesi annunciate come clamorosamente innovative, e invece ovvie, largamente riconducibili a un sapere diffuso o alla bibliografia relativa. L’espressione “Acqua Paola” costituisce la denominazione locale di un acquedotto romano realizzato da Papa Paolo V (Camillo Borghese), nei primi anni del XVII sec.: la Mostra dell’Acqua Paola, a completamento dell’acquedotto, è ancora visibile sotto il Gianicolo, nell’assetto voluto dagli architetti Flaminio Ponzio e Giovanni Fontana. La locuzione usata da Carpitella, come si intende, assume medesimo significato di quella, più diffusa, che recita: “Hai fatto la scoperta dell’America”. Su alcune di queste formule e locuzioni interpretative, piuttosto singolari e curiose, e ricorrenti nel discorso “in voce” di Diego Carpitella, cfr. Agamennone 2003.

31 Si tratta di una macchina da ripresa di produzione svizzera, azionata da un motore a molla ricaricabile a manovella; ringrazio Rudi Assuntino per alcune preziose segnalazioni su questa prima esperienza di documentazione cinematografica realizzata da Carpitella.

32 Ancora una locuzione tipica del discorso “in voce” di Carpitella; con “fonosfera” si intende il “paesaggio sonoro”, vale a dire, l’insieme correlato e integrato delle manifestazioni acustiche che si svolgono in un ambiente e in un tempo determinati (nel caso specifico: il rito notturno della festa di san Rocco di Torrepaduli); su queste questioni cfr., pure, Ricci 2003.

33 Sulla “danza-scherma”, una tradizione coreutica molto interessante e complessa, che coinvolge profondamente la presenza di alcune famiglie rom da tempo stanziate nel Capo di Leuca, e non può essere descritta in questa sede, cfr. Tolledi (a cura di) 1998, Melchioni 1999 e Tarantino 2001.

34 *La taranta*, documentario, 1961, b/n, 19 min., 16 mm, direzione Gianfranco Mingozzi, consulenza Ernesto de Martino, testo Salvatore Quasimodo, musiche originali registrate da Diego Carpitella, fotografia di Ugo Piccone, produzione Franco Finzi De Barbora per Pantheon film.

35 Allo stesso concorso, presso il Festival dei Popoli di Firenze, partecipò con una propria opera anche il cineasta francese Jean Rouch, ritenuto unanimemente uno dei padri fondatori della antropologia visuale, scomparso recentemente (febbraio 2004) nel Niger del Nord.

36 Fra questi, segnale, Giannini 2002: l’indagine proposta riguarda l’area di San Vito dei Normanni, situata pochi chilometri a est di Brindisi, ma in territorio che si può considerare ancora salentino; fra i contributi e le rilevazioni più interessanti, indico: l’assenza assoluta di riferimenti alla devozione e protezione paolina o di altri santi ausiliatori, che invece connota le esperienze più meridionali descritte nell’esplorazione demartiniana; la descrizione dello strumentario utilizzato (oltre i violini, risultano anche molto presenti i mandolini, nonché il bombardino, per alcuni usi terapeutici specifici); la coinci-

denza fra la professione di barbiere e l'azione di musicista-terapeuta; l'attiva presenza di alcune donne tamburelliste; infine, alcuni documenti musicali: cinque, preziose, trascrizioni delle *pizziche* eseguite a San Vito per la terapia, nonché quattro spartiti annotati dagli stessi musicisti-terapeuti, indicativi di una elementare alfabetizzazione alla scrittura, integrata alla prevalente tradizione orale che caratterizza sia la formazione dei musicisti che le loro prassi esecutive, nella terapia e nella "musica da barberia".

37 Alcune opzioni semiografiche e interpretative realizzate da Carpitella appaiono problematiche: si consideri la tonalità scelta (Si bemolle maggiore) nella trascrizione delle *pizziche tarantate* eseguite dall'orchestrina di Luigi Stifani (1961: 342-350), lontana dalla prassi esecutiva e dagli assetti fonici degli strumenti impiegati: si tratta, probabilmente, dell'infelice effetto di un non corretto scorrimento del nastro, durante le operazioni di trascrizione; tuttavia, la congruenza e rappresentatività della performance e del documento sonoro sono assicurate dalla presenza di un disco allegato alla prima edizione (de Martino 1961); la stessa notazione delle relazioni di durata proposta da Carpitella sembra evidenziare una ritmica binaria, che contrasta con la larga prevalenza, rilevabile oggi, di ritmi ternari; su quest'ultimo aspetto, tuttavia, una valutazione critica sicura è più difficile, dal momento che una certa ambiguità ritmica binario/ternaria è tuttora osservabile, soprattutto nella prassi di alcuni tamburellisti e cantori anziani, e gli stessi documenti sonori dell'epoca non consentono facilmente una scelta notativa univoca e sicura. Successivamente, nel suo lungo magistero romano, Carpitella ha seguito con molto interesse alcune ricerche dedicate alla musica del tarantismo salentino; cito, a tal proposito, Treglia 1988.

38 Un'aspirazione diffusa è che la festa sia sottratta, possibilmente, a influenze passeggero e occasionali, provenienti da matrici culturali ritenute spurie ed estranee, nonché fortemente invasive. Lo stesso Giovanni Pellegrino, che nel 1982 fu fra gli organizzatori dell'originario "Ritorno a san Rocco", si è fatto promotore di un movimento recente che invoca un ulteriore, serio, nuovo "Ritorno a san Rocco"; a tal proposito, così apre e chiude un volantino di lancio per il suo progetto: "Cari amici e appassionati della festa di S. Rocco, come abbiamo potuto verificare, in questi ultimi anni la festa è in continuo degrado. La sua godibilità è quasi scomparsa: siamo all'invivibilità e ormai bisogna essere preoccupati per la sua conservazione nel futuro.[...] [I] caratteri pressoché unici della tradizione di S. Rocco di Torrepaduli, propongono la stessa quale 'bene culturale' importante ben al di là del nostro territorio e della nostra epoca; quale valore comunque a noi troppo caro, che non ci rassegniamo ad abbandonare al degrado e al rischio di scomparsa. È il momento di raccogliere le energie disponibili per una qualificazione della festa nell'interesse di tutti noi, degli appassionati, del territorio. Parliamone, per favore, coinvolgendo amici e appassionati; ricerchiamo le cause del degrado, raccogliamo idee per il futuro" (Giovanni Pellegrino, volantino stampato a Sternatia [Lecce], il 4 settembre 2001). E tre anni più tardi, così, ancora, lo stesso Pellegrino, a proposito della sovrapposizione di istanze diverse nella cornice della stessa festa, frequentata, ormai, da estese moltitudini: "Ma proprio il successo di questa formula, antichissima e al tempo stesso d'avanguardia, è la causa dei suoi problemi di oggi. Letale è la mancanza di rispetto per lo spirito della manifestazione

da parte di alcuni soggetti che operano dentro o ai margini di essa, ma anche di istituzioni e comitati presenti sul territorio provinciale con offerte culturali non sempre congrue e preoccupate dell'esistente. Oggi, purtroppo è urgente lanciare un allarme per S. Rocco, da anni in progressivo degrado. Tra i testimoni storici della festa e gli appassionati di ogni età, sono molti gli scontenti. Sempre più spesso validi esecutori si negano a intervenire in quella che viene avvertita come una bolgia di rumori, quasi del tutto commercializzata e priva di fascino. A più di 20 anni dall'operazione 'Ritorno a S. Rocco' (con la partecipazione del prof. Diego Carpitella) che fu decisiva per la comprensione di questa tradizione allora malfamata, vorrei provare a indicare qualcuno dei problemi attuali e avanzare qualche proposta, nella speranza di sollecitare appassionati e studiosi ad attivarsi per il suo recupero a una dimensione e a una qualità soddisfacenti" (Giovanni Pellegrino, volantino stampato a Zollino [Lecce], aprile 2004). Recentemente, per affrontare questa contrapposizione tra "conservazionisti" e "aperturisti", che in alcuni interventi raggiunge tratti di ostilità palese, il Comune di Ruffano – nel cui territorio è situato il santuario di san Rocco di Torrepaduli – ha avviato un processo di riflessione convocando studiosi e operatori culturali in un primo seminario che si è tenuto il 23 luglio 2004.

39 Diego Carpitella è scomparso a Roma, il 7 agosto 1990.

40 Come tutti gli enti lirici italiani, anche l'Accademia di Santa Cecilia ha subito, nel 1998, una modifica statutaria e amministrativa, divenendo una Fondazione.

41 Pochi esempi, in forma frammentaria, tagliati in assolverza o dissolverza, sono compresi nel disco allegato alla prima edizione del volume demartiniano (1961); altri estratti, brevi e frammentari anch'essi, sono nel sonoro del già citato film *La Taranta*, realizzato da Gianfranco Mingozzi nel 1961; ancora due frammenti appaiono nel CD allegato a Stifani 2000.

42 Chi scrive ritiene che documenti sonori simili – per la testimonianza di sofferenza estrema che propongono a chi si trovasse ad ascoltarli – debbano costituire, nella loro completezza documentaria, esclusiva materia di studio, piuttosto che comparire in volumi o altri testi a distribuzione commerciale e circolazione indifferenziata. Peraltro, alcune preziose trascrizioni musicali di espressioni vocali (gridi, lamenti, ecc.) e gesti con iterazione ritmica (passi, percussione contro la grata che proteggeva il ritratto del santo), raccolti in cappella, sono in Carpitella 1961 (pp. 363 e sgg.).

43 Su tali questioni, ancora discusse e non facili da dirimere, cfr. la riflessione di Alberto Mario Cirese (1988), il riferimento teorico e analitico più autorevole.

44 Espressione dialettale salentina; in italiano: il mastro, nel senso dell'artigiano esperto.

45 "il tarantato in crisi richiede 'i suoni' e d'altra parte 'i suoni' possono far precipitare una crisi latente e immettere nella vicenda terapeutica" (Carpitella 1961: 335).

46 Così De Simone: "la poesia ed il canto e la musica sono affidate ad una donna che *pulsat* il *tamburrieddhu* ed a coloro che suonano il violino. La musica ha dodici temi, che danno dodici motivi (*muedi*). E ancora: "Prima di compiere queste descrizioni, ho io chiamati ed interrogati i due più celebri *musicisti* della *Taranta* ne' nostri contorni; essi sono un cieco, Francesco Mazzotta da Novoli (il Violino), Donata dell'Anna, di Arnesano (il *Tamburrieddhu*). Il Mazzotta conta trent'anni di esercizio della sua profes-

sione 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 [...] Ora (1892) è morto da parecchio, ma ne dura 'gloriosa' la fama" (De Simone 1997: 65-67).

47 In non poche fonti etnografiche appare determinante, e sufficiente, la presenza del solo tamburello a cornice, anche senza azione vocale (canto), pur se quest'ultima potrebbe risultare sottostimata, nell'ascolto e nell'osservazione, di fronte alla azione strumentale, ben più fragorosa e costante, operata con la percussione sul tamburello. Così è, pure, in alcune osservazioni effettuate da medici; si considerino, ad es., le rilevazioni dello psichiatra Ernesto Giordano, pubblicate (1957) ben due anni prima della campagna demartiniana e dell'analisi condotta da Giovanni Jervis con procedure simili. Nei casi esaminati da Giordano, in un quadro generale di ipersensibilità a sollecitazioni ritmiche e acustiche molteplici (campane, espressioni musicali diverse, ecc.), è la mera percussione sulla membrana del tamburello, operata da esecutori non precisamente definiti – e, perciò, non necessariamente donne – ad attivare la danza e, quindi, l'avvio di una procedura di trattamento e rimozione del disagio.

48 Raramente, nel Salento, la *pizzica* è denominata *tarantella*, se non, talvolta, quando si intenda rivendicare una sorta di supremazia di qualità e originalità della stessa *pizzica* salentina sulle altre danze italiane di area meridionale che, effettivamente, sono largamente conosciute come *tarantelle*. Almeno, così mi è capitato di rilevare sul terreno, ancora recentemente. Tuttavia, può essere che quarantacinque anni fa le cose stessero diversamente.

49 In particolare, sono riconoscibili alcuni incisi melodici provenienti dalla *Tarantella* tratta dall'opera *La festa di Piedigrotta* (1852) del compositore napoletano Luigi Ricci, un brano divenuto quasi un *evergreen* para-folklorico, circolato e adottato quasi ovunque nell'Italia meridionale, nonché altri frammenti motivici riconducibili a brani anch'essi molto noti e ampiamente circolanti, tramandati come *Alla fiera di Mast'André* e *I maccheroni*. Ho verificato l'identificazione dei brani citati con Marcello Cofini, lo studioso più accreditato in ambito internazionale sulla tradizione scritta della tarantella (Cofini 2001).

50 Per un'interessante, accurata ed emozionante ricostruzione di una terapia domiciliare, affidata prevalentemente all'opera della tamburellista presente, responsabile di una risolutrice azione di sovraeccitazione sensoriale, si veda la testimonianza di Luigi Santoro, raccolta il 10 dicembre 1993, e riportata – con una preziosa foto, pur se riprodotta in dimensioni troppo ridotte – in Di Lecce 1994: 245-252.

51 Chi scrive ha introdotto nel suo corso universitario di etnomusicologia, presso l'Università di Lecce, un laboratorio di tamburello rivolto agli studenti, tenuto da Claudio Giagnotti "Cavallo" (a. a. 2000/2001) e Maurizio Mangia (a. a. 2001/2002); di quest'ultimo si veda anche il suo metodo per imparare a suonare il tamburello a cornice (Mangia 2001). Negli stessi anni, con criteri didattici analoghi, è stato introdotto un laboratorio di danza tradizionale affidato a Emanuela Verrienti.

52 Una descrizione del vibrato di Stifani è in Inchingolo 2003: 36 e 37.

53 Sulle procedure di variazione messe in atto da Stifani (e da lui stesso denominate "sviature"), cfr. Treglia 1988: vi sono riportate, e analizzate, le trascrizioni integrali della

parte di violino eseguita dallo stesso Stifani, in sei *pizziche tarantate* presenti nelle registrazioni realizzate da Carpitella e Annabella Rossi fra il 1959 e il 1961.

54 Nel 1959/1960 Carpitella non rilevò questo tipo di danza: se ne veda un'esecuzione dello stesso Stifani, violino solo, nel filmato realizzato da Gianfranco Mingozzi, nel 1977, per una trasmissione televisiva RAI intitolata *Sud e magia. In ricordo di Ernesto de Martino*; nello stesso filmato, su richiesta di Annabella Rossi, Stifani esegue un'altra *pizzica tarantata* che indica come *maggiore*. Ancora un'esecuzione della *sorda*, molto più tarda, registrata nel 1998, oltre venti anni dopo, che, peraltro, non rende affatto giustizia all'abilità violinistica dello stesso Stifani, è nel CD allegato a Stifani 2000 (traccia 6). Una trascrizione musicale della *pizzica sorda*, concernente una registrazione effettuata nel 1988 a Nardò da Ruggiero Inchingolo – eseguita con un organico diverso in cui Stifani è al mandolino invece che al violino – è in Inchingolo 2003: 95-102.

55 Anche nella *pizzica minore* proposta da Stifani sono riconoscibili alcuni incisi melodici già rilevati nella tarantella cantata da "Za Tora" Marzo (cfr: CD 1/ tr. 3), pur se largamente variati e più profondamente immersi in un flusso melodico di schietto carattere folklorico. Un altro esempio di *pizzica minore*, eseguita ancora dallo stesso violinista terapeuta, registrata nel 1998, è nel CD allegato a Stifani 2000 (traccia 7).

56 Eterogeneità e variabilità delle procedure terapeutiche in uso per il trattamento del tarantismo, nonché l'ambivalenza delle fonti conservate, sono state ampiamente messe in luce in Attanasi 2003/a. Una efficacissima ricognizione intorno agli organici strumentali utilizzati nella terapia, sulla scorta della documentazione diaconica disponibile, con una preziosa classificazione delle modalità di cura (durata e azioni dei musicisti), è in Attanasi 2003/b. Una descrizione panoramica delle terapie coreutico-musicali documentate in Italia è in Coppo e Giannattasio 1989. Una ricognizione generale sulle relazioni tra musica, terapie, stati alterati di coscienza è in Giannattasio 1998. Ancora, un'interessante rilevazione etnografica, concernente una prassi di esplorazione musicale operata da musicisti terapeuti itineranti fra i Tuareg del Mali per il trattamento di disturbi mentali, comparabile a quanto avveniva in passato nel Salento, è in Coppo, Giannattasio, Misiti 1988.

57 Si considerino, ad esempio, le registrazioni sonore di esecuzioni di *pizzica pizzica* realizzate negli ultimi anni da alcuni anziani tamburellisti e cantori; lontano da qualsiasi occasione di terapia, risultano essere intese come brani destinati alla festa e all'intrattenimento: se confrontate con la documentazione sonora più remota qui proposta (che, si ricordi, riporta esclusivamente brani indicati come *pizziche tarantate*, vale a dire destinati alla terapia), le strutture ritmiche e melodiche rilevabili in queste *pizziche* più recenti – pur raccolte in località non frequentate da Carpitella nel 1959/1960 – mostrano un motore ritmico analogo e profili melodici apparentabili, insomma non appaiono drasticamente diverse e lontane; cfr. i seguenti CD: Uccio Aloisi, *Pizziche stornelli e canti salentini*, Ass. Cult. Novaracne mediterranea, VL01, 2000; Uccio Aloisi Grupp, *Robba de smuju*, il manifesto, CD 107, 2003; Antonio Aloisi, Antonio Bandello, gli "Ucci", *Bonasera a quista casa. Pizziche stornelli, canti salentini*, Ed. Aramirè, EA01, 1999; *Canto d'amore. Voci, suoni, ritmi della Grecia salentina*, Ed. Aramirè, EA03, 2000.

58 Nelle lunghe e calde estati salentine, da otto/dieci anni a questa parte, è piuttosto frequente ascoltare musicisti che eseguono le *pizziche tarantate* di Stifani – riprodotte assai fedelmente, un suono dietro l'altro – con l'intento esclusivo di indurre al ballo le piazze gremite prevalentemente di giovani: questi ultimi, per parte loro, non chiedono altro che intrattenersi nella danza, con palesi impulsi di corteggiamento e seduzione, oppure, con l'intento di immergersi profondamente in un rito collettivo, di massa, cui pure si ascrivono valenze di compensazione e liberazione da inquietudini e disagi diversi (Nacci [a cura di] 2001 e 2004), ma, tuttavia, assai distante dall'intensa sofferenza e dal dramma che si esplicavano nella terapia tradizionale, esaurita da tempo.

59 Come si ricorderà, l'ultimo ad essere descritto nella letteratura risulta, tuttora, il Mazzotta da Novoli, che sembra impiegasse un "prontuario" musicale di ben tredici brani distinti e specifici per la cura (De Simone 1997, ed. or. 1876). Su quali – e quanto diversi – potessero essere gli organici strumentali usati in passato per la cura, cfr. l'accurata e ampia ricognizione, già citata, proposta in Attanasi 2003/b.

60 Per un terreno appena più settentrionale, rinvio, ancora, a Giannini 2002.

61 A tal proposito, richiamo ancora, poiché mi sembra illuminante, la già citata testimonianza di Diego Carpitella, concernente un'osservazione realizzata nel corso della *Festa del tamburello* di Cutrofiano (agosto 1982): "È stato un momento molto interessante, quel danzatore prima ha cominciato a tremare in tutto il corpo ed anche a roteare la testa, poi da supino ha riprodotto una tipica figura della pizzica-tarantata. In questa persona quindi il ritmo della tarantella ha rievocato un modulo cinesico, un movimento del corpo, che io stesso ricordo di aver visto circa ventitré anni fa, durante le cure domiciliari, da chi era morso dalla mitica taranta".

62 Mi riferisco, in particolare, al brano 28 della Raccolta 48 (Nardò, 3 luglio 1959) che compare, in forma frammentaria, nel CD allegato a Stifani 2000 (tr. 5), con la curiosa denominazione di "pizzica balcanica": la scheda relativa, compresa nella documentazione di corredo ai nastri magnetici, non presenta alcun riferimento che possa rendere conto di questa singolare aggettivazione. Lo stesso brano appare, ancora in forma frammentaria, nel disco allegato alla prima edizione del volume demartiniano (1961); nel commento parlato inciso nel disco, predisposto dallo stesso de Martino, si accenna ad alcune analogie, nel ritmo e nella melodia, con musiche balcaniche, particolarmente albanesi e macedoni: francamente, l'individuazione di simili analogie mi pare del tutto arbitraria, salvo considerare come "balcanici" i frequenti passaggi "in portamento" eseguiti sul violino da Stifani (ma si è visto come questo "fare" costituisca un tratto tipico del suo stile individuale, e ricorrente nelle sue *pizziche tarantate*; per una comparazione che possa condurre a rilevare ancora certi tratti stilistici individuali, si ascolti pure la *pizzica tarantata* eseguita "in solo" dallo stesso Stifani [CD 1/tr. 14]).

63 Si consideri, nel brevissimo frammento di parlato che chiude la registrazione della sua *pizzica* eseguita "in solo" (CD 1/tr. 14), l'autorevolezza con cui chiede di riascoltare l'esecuzione, forse per compiacersene, ma, anche, per controllarne personalmente la qualità.

64 Per intenderci, nella documentazione raccolta nel 1959/1960 non figurano i testi più

noti – e largamente circolanti fin nelle regioni meridionali italiane – già censiti da Costantino Nigra in area piemontese (1975, ed. or. 1888). Per alcune versioni salentine di canzoni narrative, cfr. Malecore 1967; cfr., pure, Bronzini 1956 e 1961.

65 Su entrambi i brani, cfr. la puntuale valutazione analitica e la trascrizione musicale proposte in Boellis 2001.

66 Un esempio di lamentazione funebre griko-salentina, raccolto nella località di Martano da Lomax e Carpitella, è nel CD *Italian Treasury: Puglia: The Salento*, a cura di Goffredo Plastino, The Alan Lomax Collection, Rounder 82161-1805-2, 2002 (tr. 20).

67 Anche questo lamento è efficacemente analizzato, con una trascrizione musicale integrale, in Boellis 2001.

68 A proposito del pianto, il riferimento a Ernesto de Martino (1975a, prima ed. 1958) è inevitabile; per una ricognizione musicologica sul lamento funebre in area italiana, cfr. Biagiola 1996.

69 La raccolta 24 B (conservata presso gli *Archivi di Etnomusicologia* dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia), realizzata da Lomax e Carpitella nel 1954, comprende interessanti testimonianze sul pianto nella tradizione griko-salentina; oltre i lamenti cantati da due donne di Martano (16 agosto 1954), in cui emergono singolari relazioni eterofoniche, si conserva pure un'intervista di Carpitella alle stesse esecutrici, sulle modalità cerimoniali della lamentazione; si tratta di un contributo interessante, e anche divertente, nonostante l'argomento: Carpitella sollecita la descrizione dell'oscillazione del fazzoletto, effettuata dalle lamentatrici per dare "la battuta e l'aria", nonché l'indicazione dei tempi e spazi di realizzazione del pianto, e racconta – in riferimento a una ricerca condotta in Abruzzo (ma si tratta del Molise, maggio 1954) – di essersi disteso lui stesso, sul letto, fra le candele, per ricostruire lo scenario della lamentazione, suscitando la franca ilarità delle stesse lamentatrici. Per quanto concerne, inoltre, un'analisi dei testi poetici e del profilo emotivo che caratterizzava questa prassi di espressione del cordoglio, cfr. Montinaro 1994, Corti 1990 (ed. or. 1951) e Sicuro 1999.

70 I trasporti dei *trainieri* si svolgevano anche di notte, per recapitare i generi alimentari nei mercati: il canto, perciò, poteva essere un antidoto al sonno incipiente.

71 Alcuni testimoni narrano come i familiari riuscissero a percepire assai in anticipo, e da molto lontano, il loro rientro in casa: i *trainieri* annunciavano cantando il loro ritorno, facendosi precedere dalla loro voce. Naturalmente, ciò era possibile in un paesaggio sonoro sgombro da fonti sonore inquinanti o mascheranti: qualche ascoltatore, più attento, avrà sicuramente percepito come siano del tutto irrilevanti le tracce acustiche di traffico motorizzato, nei documenti sonori conservati e proposti in questa sede.

72 I canti dei carrettieri sembrano mostrare alcuni tratti simili, pur in aree diverse e non strettamente comunicanti, probabilmente determinati dall'esecuzione maschile, l'assetto monodico, la frequente espansione melismatica dei profili melodici, la predilezione per il registro acuto dell'emissione vocale, la psicologia individualista degli esecutori. Così, nel 1955, Carpitella segnalava certe analogie: "Altro fatto interessante è l'affinità veramente notevole tra i canti che vengono eseguiti a San Martino in Pensilis

[basso Molise] dinanzi alle porte della chiesa, la sera prima della corsa dei carri, e i canti dei carrettieri siciliani. Lo stesso tipo di voce “strozzata”, la quale non è, in genere, molto frequente nei canti dialettali molisani. La questione comporta delle considerazioni: sono stati importati? E in tal caso, in che maniera? Si deve considerare il fatto che nel Salento i canti dei carrettieri sono anche essi simili a quelli siciliani, e che si parla di carrettieri dell’isola che giungevano circa due secoli fa sino a Gallipoli? Oppure, senza cadere in facili equivoci naturalistici e positivistic, esiste un comune denominatore tra i canti dei carrettieri?” (Carpitella 1991: 162 [ed. or. 1955: 22]). Sulle espressioni cantate dei carrettieri siciliani, la riflessione più significativa si deve a Elsa Guggino, per la quale rinvio a una recentissima edizione (Guggino 2004).

73 Sulle relazioni tra eterofonia e polifonia, cfr. Agamennone (a cura di) 1998.

74 Molte di queste procedure performative, e i relativi effetti acustici, pur se con riferimento ad altra area (Abruzzo), sono assai efficacemente analizzate in Di Virgilio 2000, con l’ausilio determinante della rilevazione e analisi spettro-acustica.

75 Esaminando il *tiir*, una prassi polifonica in uso nella località di Premana (piccolo villaggio di montagna in provincia di Como), Pietro Sassu ha evidenziato e descritto i contorni di una vera e propria ritualità del cantare in gruppo, cogliendone i numerosi fattori di integrazione e antagonismo in gioco durante l’esecuzione, e gli effetti di piacere ed euforia che ne derivano (Sassu 1978).

76 A tal proposito, si considerino i sonagrammi proposti in Di Virgilio 2000.

77 Sono proprio le voci del grande gruppo, e la stessa presenza fisica di coloro che cantano, a saturare l’ambiente, marcandolo anche a grande distanza: cantare nell’ampio insieme polifonico, perciò, costituisce un fare, ma anche un esserci.

78 Ne deriva, inevitabilmente, qualche effetto di distorsione nella stessa registrazione sonora.

79 Alcune procedure e relazioni presenti nelle polifonie praticate in area salentina sono descritte in una interessante intervista a “Uccio” Bandello, uno dei più celebrati cantori locali, pubblicata nel fascicolo che accompagna il già citato CD *Bonasera a quista casa. Pizziche, stornelli, canti salentini*, Ed. Aramirè, EA01, 1999: 33-37. Sulle procedure e gli assetti formali della polifonia in Puglia, con una particolare attenzione per le espressioni salentine, nonché con un forte contributo analitico sorretto da un considerevole corpus di trascrizioni musicali, cfr. Grio 1985.

80 Davvero affettuosa – e perciò femminile? – suona la tenera risposta “in eco” – del tutto spontanea e occasionale, proposta “in pianissimo” – all’intonazione monodica del primo verso, nel brano *Tantu v’aggiu stringere e baciare* (CD 2/tr. 26). Effettivamente, condizioni acustiche ed emotive simili risultano piuttosto infrequenti nelle testimonianze conservate di polifonia maschile.

81 Ciò si deve all’intonazione non temperata presente in queste forme di polifonia tradizionale; testimonianze analoghe si rilevano diffusamente: cfr. il già citato CD *Musiche tradizionali del Molise 1. La Raccolta 23 degli Archivi di Etnomusicologia*, con registrazioni realizzate dallo stesso Carpitella e da Alberto Mario Cirese. Polifonie fem-

minili di grande gruppo sono testimoniate ampiamente nella musica tradizionale delle regioni italiane; oltre le occasioni connesse al lavoro nei campi, ormai non più rilevabili sul terreno, ricordo una prassi ancora largamente praticata, vale a dire il canto processionale delle compagnie in pellegrinaggio: l’intensità e l’impegno del canto possono essere tali da indurre le partecipanti, non raramente, alla afonia o a una forte raucedine, al momento dell’arrivo in prossimità del santuario; queste procedure e condizioni (l’impegno senza riserve delle proprie voci nel canto, e la conseguente afonia o raucedine) possono essere intese come una sorta di sacrificio di sé – un’ulteriore offerta, quindi – rivolto ai destinatari (santi o madonne) della devozione.

82 Lo stesso mietitore lucano, tuttavia, appare pienamente a suo agio anche nelle espressioni polifoniche prima citate: le schede d’archivio ne registrano la presenza costante, all’interno del gruppo dei cantori.

83 Nella scheda d’archivio relativa si legge: “Canto di pompa, ovvero di irrorazione della vigna – a due voci ‘a vatoccu’”. Carpitella, cui si deve la redazione della scheda stessa, aveva opportunamente colto la somiglianza formale e performativa fra questa testimonianza salentina e altre forme di diafonia senza raddoppi rilevabili nella penisola (il canto “a vatoccu” ne è una testimonianza, limitatamente all’area umbro-marchigiana).

Riferimenti bibliografici

Agamennone Maurizio

- 1989 *Etnomusicologia in Italia: radici a Sud. Intervista a Diego Carpitella sulla storia dell'etnomusicologia in Italia*, "Suonosud", II/4, pp. 18-41.
- 1998 (a cura di), *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione "a più voci"*, Roma, Bulzoni.
- 2003 *L'eredità di Diego Carpitella*, in Agamennone, Di Mitri (a cura di) 2003, pp. 13-39.

Agamennone Maurizio, Di Mitri Gino L.

- 2003 (a cura di), *L'eredità di Diego Carpitella*, Nardò (LE), Besa.

Attanasi Francesco Marco

- 2003a *La musica nel tarantismo. Un approccio musicologico alle fonti pugliesi*, tesi di laurea (relatore: Serena Facci), Università degli Studi di Pavia.
- 2003b *Il tarantismo in musica: preliminari storici per un'identificazione musicologica*, in Agamennone, Di Mitri (a cura di) 2003, pp. 237-256.

Barbati Claudio, Mingozzi Gianfranco, Rossi Annabella

- 1978 *Profondo Sud. Viaggio nei luoghi di Ernesto de Martino a vent'anni da "Sud e Magia". Una grande inchiesta alla TV*, Milano, Feltrinelli.

Bermani Cesare

- 1996a *Le date di una vita*, "Il de Martino", 5-6, pp. 7-32.
- 1996b *Le tre valenze di de Martino. "Il mio Sud è il Sud culturale". Conversazione con Diego Carpitella*, "Il de Martino", 5-6, pp. 167-172.

Biagiola Sandro

- 1989 *Per una classificazione della musica folklorica italiana. Studio sulle ninne nanne*, "Nuova Rivista Musicale Italiana", XXIII/1-2, pp. 113-140.
- 1996 *Per uno studio sul lamento funebre in Italia*, "EM Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", IV, pp. 7-26.

Boellis Gianfranco

- 2001 *Monodie femminili non accompagnate nella documentazione sonora raccolta da Carpitella, de Martino e Lomax nel Salento (1954-1960)*, tesi di laurea (relatore: Maurizio Agamennone), Università degli Studi di Lecce.

Bronzini Giovanni Battista

- 1956 *La canzone epico-lirica nell'Italia centro-meridionale*, Roma, Signorelli.
- 1961 *La canzone epico-lirica nell'Italia centro-meridionale*, II vol., Roma, Signorelli.

Brunetto Walter

- 1995 *La raccolta 24 degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, "EM Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", III, pp. 115-187.

Carpitella Diego

- 1961 *L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, in de Martino 1961, pp. 335-372.
- 1973a *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio.
- 1973b *L'etnomusicologia in Italia*, in Carpitella 1973a, pp. 11-29.
- 1973c *La registrazione fotografica nelle ricerche etnofoniche*, in Carpitella 1973a, pp. 183-196 (ed. or. 1968-69).
- 1973d *Profilo storico delle raccolte di musica popolare in Italia*, in Carpitella 1973a, pp. 31-54.
- 1991 *Sulla musica popolare molisana*, in "La Lapa". *Argomenti di storia e letteratura popolare*, di Eugenio e Alberto Mario Cirese (1953-1955), ristampa anastatica a cura dell'Istituto "Eugenio Cirese" di Rieti, Isernia, Marinelli, pp. 161-163.
- 1992a *Conversazioni sulla musica*, Firenze, Ponte alle Grazie.
- 1992b *L'esperienza di ricerca con Ernesto de Martino*, in Carpitella 1992a, pp. 26-34.

Chaudhuri Shubha

- 1992 *Preservation of World's Music*, in Helen Myers (a cura di), *Ethnomusicology. An Introduction*, New York, London, W. W. Norton and Co., pp. 365-374.

Cherchi Placido

- 1994 *Il signore del limite. Tre variazioni critiche su Ernesto de Martino*, Napoli, Liguori.

Cirese Alberto Mario

- 1988 *Ragioni metriche*, Palermo, Sellerio.

Cofini Marcello

- 2001 *Tarantella in musica*, Salerno, Il setticlavio.

Coppo Piero, Giannattasio Francesco

- 1989 *Le terapie coreutico-musicali*, in Tullio Seppilli (a cura di), *Le tradizioni popolari in Italia. Medicine e magie*, Milano, Electa, pp. 85-90.

Coppo Piero, Giannattasio Francesco, Misiti Raffaello

- 1988 *Medécine traditionnelle, psychiatrie et psychologie en Afrique*, in Piero Coppo (a cura di), *Medécine traditionnelle en Afrique*, Roma, Il Pensiero Scientifico Editore, pp. 5-80.

- Corti Maria
1990 *Panta nifta scotinì: sempre notte buia*, in Maria Corti, *Otranto allo specchio*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, pp. 33-50 (ed. or. "L'albero", 5-8, 1951, pp. 3-11).
- Damato Menalda
1982 *"Il tamburello, simbolo vivo di una civiltà. Non lasciatelo scomparire così". Un appello dell'etnomusicologo Diego Carpitella*, "Quotidiano", 15/16 agosto, pp. 12-13.
- De Martino Ernesto
1959 *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli.
1961 *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore.
1962 *Promesse e minacce dell'etnologia*, in *Furore Simbolo Valore*, Milano, Il Saggiatore.
1975a *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, (I ed., con titolo parzialmente diverso, 1958).
1975b *Mondo popolare e magia in Lucania*, Roma-Matera, Basilicata editrice.
1995 *Note di campo. Spedizione in Lucania, 30 sett. – 31 ott. 1952*, edizione critica a cura di Clara Gallini, Lecce, Argo.
1996 *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla "Spedizione etnologica" in Lucania*, a cura di Clara Gallini, Lecce, Argo.
2002 *Panorami e spedizioni. Le trasmissioni radiofoniche del 1953-54*, a cura di Luigi M. Lombardi Satriani e Letizia Bindi, Torino, Bollati-Boringhieri.
- De Simone Luigi Giuseppe
1977 *La vita della Terra d'Otranto*, a cura di Eugenio Imbriani, Lecce, Edizioni del Grifo (ed. or. 1876).
- Di Lecce Giorgio
1994 *La danza della piccola taranta*, Roma, Sensibili alle foglie.
- Di Mitri Gino L.
2000 (a cura di), *Quarant'anni dopo de Martino*, Atti del convegno internazionale di studi sul tarantismo, Galatina 25-25 ottobre 1998, 2 voll., Nardò (LE), Besa.
- Di Virgilio Domenico
2000 *La musica di tradizione orale in Abruzzo*, "Rivista Abruzzese", quaderno 35.
- Esposito Vincenzo
2002 *Annabella Rossi, Ernesto de Martino, il Salento*, in Rossi 2002, pp. 11-38.
- Ferretti Rossana
1993a *Dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare agli Archivi di Etnomusicologia*,

- "EM Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", I, pp. 13-30.
- 1993b *Indice delle raccolte degli Archivi di Etnomusicologia*, "EM Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", I, pp. 158-190.
- FOLK DOCUMENTI SONORI
1977 Catalogo informativo delle registrazioni musicali originali, a cura della Documentazione e Studi RAI per la I Rete radiofonica, Torino, Eri – Edizioni Rai Radiotelevisione italiana.
- Gallini Clara
1986 (a cura di), *Ernesto de Martino, la ricerca e i suoi percorsi*, "La ricerca folklorica", 13.
- Gallini Clara, Faeta Francesco
1999 (a cura di), *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*, Torino, Boringhieri.
- Giannattasio Francesco,
1993 *L'incontro fra Ernesto de Martino e Diego Carpitella come prefigurazione italiana di una antropologia della musica*, in Tullia Magrini (a cura di), *Antropologia della musica e culture mediterranee*, Bologna, Il Mulino, pp. 245-253.
1998 *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma, Bulzoni (I ed. 1992).
- Giannini Fernando
2002 *Tre violini. Inediti sul tarantismo*, Calimera (LE), Kurumuny-libri/1.
- Giordano Ernesto
1957 *Una particolare forma di psicosi collettiva: il tarantulismo*, "Neuropsichiatria", XIII/1 (nuova serie), pp. 43-76.
- Grio Giovanna
1985 *La polivocalità di tradizione orale in Puglia*, tesi di laurea (relatore: Diego Carpitella), Università degli Studi di Roma "La Sapienza".
- Guggino Elsa
2004 *I canti e la magia. Percorsi di una ricerca*, Palermo, Sellerio.
- Imbriani Eugenio
2003 *La "mitica estate" del 1959: Diego Carpitella ed Ernesto de Martino a Galatina e nel Salento*, in Agamennone, Di Mitri (a cura di) 2003, pp. 79-91.

- Inchingolo Ruggiero
2003 *Luigi Stifani e la pizzica tarantata*, Nardò (Lecce), Besa.
- Lanternari Vittorio
1997 *La mia alleanza con Ernesto de Martino*, Napoli, Liguori.
- La Sorsa Saverio
1937 *Come giuocano i fanciulli d'Italia*, Napoli, Rispoli.
- Malecore Irene Maria
1967 *La poesia popolare nel Salento*, Firenze, Olschki.
- Mangia Maurizio
2001 *Metodo per tamburello. La pizzica*, Nardò (LE), Besa.
- Melchioni Elide
1999 *Zingari, san Rocco, Pizzica-scherma*, Torrepaduli (LE), Novaracne.
- Merico Maurizio
2000 *Ernesto de Martino, la Puglia, il Salento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Mina Gabriele
2000 (a cura di), *Il morso della differenza. Il dibattito sul tarantismo dal XIV al XVI secolo*, Nardò (LE), Besa.
- Mingozzi Gianfranco
2002 *La taranta*, commento di Salvatore Quasimodo, con un testo inedito di Ernesto de Martino, prefazione di Giovanni Russo, Nardò (LE), Besa.
- Montinaro Brizio
1994 *Canti di pianto e d'amore dell'antico Salento*, Milano, Bompiani.
- Nacci Anna
2001 (a cura di), *Tarantismo e neo-tarantismo: musica, danza, transe, bisogni di oggi, bisogni di sempre*, Nardò (LE), Besa.
2004 *Neotarantismo. Pizzica, transe e riti dalle campagne alle metropoli*, con cd allegato, Viterbo, Stampa Alternativa / Nuovi Equilibri.
- Nataletti Giorgio
1993a *I dieci anni del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare*, "EM Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", I, pp.

- 47-53 (ed. or. 1959).
- 1993b *In campagna e in archivio*, "EM Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", I, pp. 33-45 (ed. or. 1963).
- Nigra Costantino
1975 *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Einaudi (ed. or. 1888).
- Pellegrino Giovanni
1982 *La festa: un fatto di cultura*, "Pensionante De' Saraceni". Foglio di poesia e letteratura diretto da Antonio Verri, numero speciale a cura di Giovanni Pellegrino, Lecce, luglio-agosto 1982.
- Pinna Franco
1994 *Basilicata 1956. Immagini della raccolta 32 di Ernesto de Martino*, a cura di Antonello Ricci, "EM Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", II, pp. 32-108.
- Ricci Antonello
1994 *Fotografie inedite di Franco Pinna per la raccolta 32 degli Archivi di Etnomusicologia*, "EM Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", II, pp. 27-45.
2003 *Paesaggi sonori della Penisola: un'idea di fonosfera*, in Agamennone, Di Mitri (a cura di) 2003, pp. 137-146.
- Rossi Annabella
1994 *Lettere da una tarantata*, con una nota linguistica di Tullio De Mauro, nuova edizione a cura di Paolo Apolito, Lecce, Argo (I ed. 1970, con sedici fotografie non presenti nell'edizione successiva).
2002 *Il colpo di sole e altri scritti sul Salento*, a cura di Vincenzo Esposito, Calimera (LE), Kurumny-libri/2.
- Rouget Gilbert
1986 *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Torino, Einaudi (I ed. 1980).
- Sassu Pietro
1978 *Canti della comunità di Premana*, in Roberto Leydi, Glauco Sanga (a cura di), *Como e il suo territorio*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, pp. 273-294.
- Scaldeferri Nicola
1995 *Nel paese dei cupa-cupa quarant'anni dopo*, "EM Annuario degli Archivi di

Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", III, pp. 7-35.

Serao Francesco

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

Sicuro Salvatore

1999 *Itela na su pò...*, Canti popolari della Grecia salentina da un quaderno (1882-1895) di Vito Domenico Palumbo, Calimera (LE), Ghetonia.

Stifani Luigi

2000 *Io al Santo ci credo. Diario di un musico delle tarantate*, Lequile (LE), Aramirè.

Tarantino Luigi

2001 *La notte dei tamburi e dei coltelli. La danza-scherma nel Salento*, Nardò (LE), Besa.

Tarantino Sandra

1996 *Il folklore musicale salentino e le raccolte 24 b, 48, 53 degli Archivi di Etnomusicologia*, "EM Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", IV, 1996, pp. 61-144.

Tolledi Fabio

1998 (a cura di), *Tamburi e coltelli. La festa di San Rocco, la danza, la scherma, la cultura salentina*, Taviano (LE), Quaderni di Astragali.

Treglia Erasmo

1988 *I moduli terapeutici del violino nel tarantismo pugliese*, tesi di laurea (relatore: Diego Carpitella), Università degli Studi di Roma "La Sapienza".

Ziino Agostino

2003 *Aurelio Roncaglia, Nino Pirrotta e Diego Carpitella: ricordi e riflessioni*, in Agamennone, Di Mitri (a cura di) 2003, pp. 65-75.

I documenti sonori

Le registrazioni effettuate da Diego Carpitella ed Ernesto de Martino nel 1959 e 1960, riportate nei CD allegati al presente volume, sono indicizzate come segue:

a. numero della traccia;

b. titolo (denominazione originale o incipit del testo poetico cantato);

c. eventuale indicazione di genere;

d. località della registrazione;

e. data della registrazione;

f. nome degli esecutori e tipo di partecipazione;

g. rinvio alla numerazione utilizzata nel catalogo degli *Archivi di Etnomusicologia*: Raccolta (Racc.) n°, brano (br.) n°;

h. testo poetico cantato e adattamento in lingua italiana.

Gran parte delle informazioni proposte è stata desunta dalle schede conservate presso gli *Archivi di Etnomusicologia* dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, presumibilmente redatte dallo stesso Carpitella.

La trascrizione dei testi poetici cantati è stata effettuata da Irene Costa e Donatella Lagna, con la supervisione di Eugenio Imbriani e una ulteriore revisione di Daniele Durante e Roberto Raheli, che ringrazio sentitamente. L'unità strofico-metrica più ricorrente sembrerebbe essere il distico di versi endecasillabi, non sempre rimanti tra loro. Come già indicato, tuttavia, i cantori "entrano" in questa presunta unità formale, frantumandola, ricomponendola, dilatandola, integrandola con zeppe euritmiche, inserendovi estemporaneamente moduli verbali diversi o sequenze sillabiche prive di senso. Nelle "canzoni narrative" e in altre espressioni, ove ci si attenderebbe una maggiore regolarità versica e strofica, la stessa coerenza delle vicende narrate – non raramente apprese attraverso mediazioni molteplici, e tramandate in una lingua non pie-

namente familiare – pare talvolta stemperarsi, in una successione di versi apparentemente non sempre connessi tra loro nella sequenza cantata, o assunti da testi differenti: tuttavia, come si può ascoltare, ciò non inficia affatto il risultato complessivo dell'esecuzione e i suoi esiti sonori, la coerenza musicale dei brani intonati, soprattutto ove siano coinvolte più voci, come nelle polifonie conservate.

Nella trascrizione dei testi poetici, quindi, si è ritenuto opportuno seguire l'andamento dell'intonazione cantata e riprodurre – in modo facilmente leggibile, senza far ricorso a segni diacritici – quanto presente nel documento sonoro registrato: in questa prospettiva, sono state conservate tutte le iterazioni, interruzioni, frammentazioni, zeppe e interiezioni eseguite. Si è ritenuto, così, di rappresentare più efficacemente i modi della combinazione tra i due codici co-occorrenti nel canto: poesia e musica. Inoltre, per ognuno dei testi poetici dialettali trascritti si propone una restituzione in lingua italiana, curata da Eugenio Imbriani, che, ritengo, consente più agevolmente la comprensione.

Come già segnalato, i documenti sonori presenti nei due CD allegati al presente volume sono definiti prevalentemente in base a informazioni tratte dalle schede d'archivio, con preferenza per le denominazioni locali di genere, ove riportate nelle schede o conosciute altrimenti. In particolare, per gran parte dei brani compresi nel CD 2 si è fatto ricorso alla indicizzazione attraverso l'incipit verbale del testo cantato; ove l'occasione sia esplicitamente indicata nelle schede d'archivio, oppure sia deducibile all'ascolto, alcuni brani appaiono presentati anche come “canti durante la mietitura”; in alcuni casi, infine, si è fatto ricorso a una doppia indicazione che rappresentasse sia il genere metrico o poetico eventualmente rilevabile, sia l'occasione di esecuzione (es.: stornelli, raccolti durante la mietitura; canzone narrativa, raccolta durante la mietitura).

Alcuni dei documenti sonori conservati nelle raccolte che si presentano in questa sede sono stati registrati sul terreno, durante l'effettiva realizzazione di alcune procedure rituali: in tali circostanze Carpitella e i suoi collaboratori (tecnici RAI ed eventuali assistenti locali) potevano semplicemente limitarsi a installare le attrezzature per la registrazione sono-

ra, cercando di non interferire con gli eventi in atto, senza effettuare prove precedenti l'avvio, e senza la possibilità di ripetizioni in caso di malfunzionamento o errori di ripresa; questo spiega la presenza di certe imperfezioni nei nastri conservati in archivio: in alcuni casi, il nastro originale presentava tracce sensibili di una probabile fluttuazione iniziale, dovuta, forse, alla difettosa marcia del motore in avvio, oppure a un avvolgimento non efficace del nastro stesso; l'affollamento dell'ambiente e la concitazione del rito in atto, probabilmente, resero difficile l'attivazione delle consuete procedure di corretto caricamento (il motore dei registratori dell'epoca era alimentato da una meccanica a manovella) e controllo delle macchine. In generale, perciò, come s'è già detto, piuttosto che predisporre assolvenze o dissolvenze nel riversamento in CD, o tentare un restauro difficoltoso, si è preferito rinunciare alla pubblicazione in questa sede di documenti sonori che presentassero sensibili imperfezioni – ancorché di ridottissima durata – nella registrazione. Tuttavia, ricordo ancora che le registrazioni realizzate, nello loro integrità, sono accessibili presso la Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. In altri documenti sonori, la registrazione presentava alcuni brevi effetti di distorsione, dovuti a improvvisi picchi di intensità nella esecuzione musicale, soprattutto in presenza di un numero considerevole di partecipanti e in conseguenza delle procedure già descritte precedentemente, a proposito della polifonia di grande gruppo: in casi simili – assai rari – non è stato possibile alcun intervento, per cui certi brevissimi effetti di distorsione possono talvolta risultare sensibili nella resa che ne abbiamo proposto in CD; si è inteso così salvare, comunque, la rappresentatività dei brani musicali pubblicati, talvolta unici nella documentazione disponibile.

Ancora, certi documenti sonori possono risultare caratterizzati da una considerevole trasformazione, nel tempo, dei rapporti di volume tra le fonti presenti: alcune voci o strumenti, dapprima sullo sfondo (poco percepibili), possono, in seguito, emergere in primo piano (e apparire più presenti all'ascolto), o viceversa: considerando che la ripresa sonora è sempre monofonica, probabilmente ciò è dovuto alle modificazioni della

ripresa sonora stessa, mobile, con il microfono tenuto in mano e, eventualmente, spostato nell'ambiente, per avvicinarlo agli esecutori (foto 5); talvolta, inoltre, le voci possono risultare parzialmente, o temporaneamente, sovrastate – o sommerse – dall'energica percussione sui tamburelli (CD 2/tr. 1 e 2). Nella maggior parte dei casi, tuttavia, la ripresa sonora risulta assai stabile e adeguatamente bilanciata, effettuata mediante il posizionamento del microfono su asta fissa. Certe volte Carpitella e i suoi collaboratori hanno potuto curare con estrema accortezza la registrazione sonora, soprattutto quando erano alle prese con uno solo o pochi esecutori: si ascolti la voce dello stesso Carpitella che, come fosse in uno studio, chiede il silenzio e esorta “Za Tora” Marzo ad attaccare (CD 1/tr. 2: inizio), oppure invita al silenzio alcune signore, del tutto ignare della necessità di mantenere un comportamento discreto, mentre una loro compagna è già impegnata nell'esecuzione, se si vuole ottenere un'efficace registrazione magnetica del loro canto (CD 2/tr. 29: inizio). Nelle circostanze abituali di esecuzione, la polifonia di grande gruppo non era necessariamente subordinata a una condizione iniziale di silenzio, o all'impegno individuale a tacere durante l'esecuzione altrui: l'intonazione monodica e la risposta polifonica potevano scaturire, in uno stesso ambiente, nelle circostanze acustiche le più diverse e imprevedibili, anche contemporaneamente ad altre forme di comunicazione attive autonomamente (parlato individuale, dialogo, gioco, ecc.).

Altrimenti, per assicurare una documentazione più efficace e sicura, Carpitella pensò bene di provvedere alla registrazione di esecuzioni successive di uno stesso brano; si considerino, a tal proposito, le *pizziche tarantate* eseguite a Muro Leccese nel 1959 da Cristina Stefanizzi (voce e tamburello) e Mario Marsella (organetto): si tratta di versioni distinte della *pizzica tarantata* come la intendevano e praticavano i due esecutori citati, registrate con diverso posizionamento del microfono (per una verifica utile rinvio all'ascolto dei brani 19 e 21 della Raccolta 48, raccolti a Muro Leccese, il 30 giugno 1959, non compresi nei due CD proposti in questa sede).

In senso generale, pur a distanza di oltre quarantacinque anni, la quali-

tà acustica dei documenti sonori conservati risulta molto alta, esito di un'adeguata ripresa (in origine) e di una corretta conservazione (successivamente, in archivio). Eccellente, senza alcun dubbio, ne è la rappresentatività culturale: evidentemente i due studiosi – e con particolari responsabilità Carpitella, come s'è visto – riuscirono a scovare gli esecutori più qualificati e credibili, cercandoli dove questi stessi erano più attivi e presenti, documentandone il fare musicale, come non è più stato possibile successivamente: una questione di fiuto e competenza, e, anche, di fortuna. Ma, si sa, parafrasando una massima antica, la buona sorte arride a chi la sa cercare.

CD 1 RegISTRAZIONI di Diego Carpitella
ed Ernesto de Martino (1959,1960)

Pizziche tarantate, ninne nanne,
canzoni narrative e lamenti, polke e valzer
durata totale: 74:35

1. Pizzica tarantata 0:39
(Santu Paulu mia ti Galatina)
Nardò (LE), 30 giugno 1959
Salvatora Marzo (voce e tamburello)
(Racc. 48, br. 14)

Santu Paulu mia ti Galatina
facitinde la grazia ca facitinde la grazia
facitinde la grazia sta matina
sta matina ca sta matina
facitinde la grazia sta matina

Santu Paulu mia ti li tarante
facitinde la grazia ca facitinde la grazia
facitinde la grazia a tutte quante
a tutte quante a tutte quante
facitinde la grazia a tutte quantea

San Paolo mio di Galatina / fate la grazia stamattina / san Paolo mio delle tarante /
fate la grazia a tutte quante

2. Pizzica tarantata 0:42
(Santu Paulu mia ti Galatina)
Nardò (LE), 30 giugno 1959

Salvatora Marzo (voce e battito di mani)
(Racc. 48, br. 15)

Santu Paulu mia ti Galatina
facitinde la grazia ca facitinde la grazia
facitinde la grazia sta matina
sta matina ca sta matina
facitinde la grazia sta matina
Santu Paulu mia ti li tarante
facitinde la grazia ca facitinde la grazia
facitinde la grazia a tutte quante
a tutte quante a tutte quante
facitinde la grazia a tutte quantea

3. Tarantella 1:59
Nardò (LE), 30 giugno 1959
Salvatora Marzo (voce e tamburello)
(Racc. 48, br. 12)

4. Ieri sera chiantai nu dattulu 4:12
(canzone narrativa [*Il cognato traditore*])
Nardò (LE), 30 giugno 1959
Salvatora Marzo (voce)
(Racc. 48, br. 16)

Ieri sera chiantai nu dattulu
alla matina l'acchiai fiuritu
alla matina l'acchiai fiuritu

E mi misi a ncima a ncima
ca pi scuprire la mia marina

ca pi scuprire la mia marina

E sta besciu enire caniatuma
ma cu na lunga cavalleria
a cu na lunga cavalleria

E ca forsi sta ndoce soruma
a queddha rosa ca primatia
a queddha rosa mo primatia

E ca soruta no l'aggiu ndutta
e ca tenìa ti faticare
e ca tenìa ti faticare

E tinìa nu tueccu a tessere
ma luengu e strettu quantu lu mare
ma luengu e strettu quantu lu mare

E sta begnu cu pigghiu tia
ma cu la iuti a lu ncannulare
ma cu la iuti lu ncannulare

E ca eddha è gravida grossa
ca no si pote mo cutulare
ca no si pote mo cutulare

Quand'è riata la ripa di mare
l'ha cominciata a solleticare
l'ha cominciata a solleticare

È rivata la ripa di l'uertu
li l'ha minate li manu a mpiettu
li l'ha minate li manu a mpiettu

E vuellà vuellà caniatu
facci li cose ti scelleratu
facci li cose ti scelleratu

A ci soruma (era i) e lu sapìa
no tantu bellu ndi li parìa
no tantu bellu ndi li parìa

A ci soruta era ia
ca a quiste parti no ti nducia
a quiste parti no ti nducia

Ieri sera ho piantato un dattero / la mattina era fiorito / e salii in cima / per guardare il mare / vedo venire mio cognato / con un seguito di cavalleria / forse porta qui mia sorella / quella rosa primitiva [lett.: di inizio stagione] / tua sorella non l'ho portata / perché aveva da lavorare / e aveva un panno da tessere / lungo e stretto quant'è il mare / sono venuto a prenderti / perché la aiuti ad avvolgere il filo [intorno a segmenti di canna] / è avanti nella gravidanza / e non si può muovere / arrivati in riva al mare / ha cominciato a solleticarla / arrivato ai confini dell'orto / le ha messo le mani sul petto / ehi cognato / fai cose da scellerato / se mia sorella lo sapesse / non ne sarebbe contenta / se tua sorella fosse viva / non ti porterei qua

5. Ah ziu mia di core
(lamentazione funebre)
Nardò (LE), 30 giugno 1959
Salvatora Marzo (voce)
(Racc. 48, br. 17)

0:36

Ah ziu mia di core
ah senti senti li lamenti ziu mia
ah comu chiange la figlia tua
e pensa tune quillu ca ha' fare ziu mia

faci na prighiera alla Madonna ziu mia

Zio mio del cuore / ascolta i lamenti / come piange la figlia tua / pensa tu a quel
che devi fare / rivolgi una preghiera alla Madonna

6. Mi presi la cavalla e me ne 'ndai 'lla guerra 6:07

(canzone narrativa)

Nardò (LE), 30 giugno 1959

Salvatora Marzo (voce) e altre donne non identificate

(Racc. 48, br. 18)

Mi presi la cavalla
e me ne 'ndai 'lla guerra
passai i confin d'Italia
addio romana bella
passai i confin d'Italia
addio romana bella

Dopo li nove mesi
ritorna alla sua casa
ritorna alla sua casa
mamma piangendo stava
ritorna alla sua casa
mamma piangendo stava

O mamma mamma cara
o mamma mamma buona
che novità mi dai
della mia bella dama
che novità mi dai
della mia bella dama

La tua bella dama
è morta già seporta
sotto la tomba scura
te l'hanno sotterrata
sotto la tomba scura
ti l'hanno sotterrata

Mi presi la cavalla
e me ne vo 'lla tomba
rispondimi mia bella
rispondimi col cuore
rispondimi mia bella
rispondimi col cuore

Non ti posso rispondere
perché sto sotto terra
la tua crudele mamma
mi vose avvelenare
la tua crudele mamma
mi vose avvelenare

La tua crudele mamma
la tua famosa guerra
la tua famosa guerra
è stato il mio soffrire
la tua famosa guerra
è stato il mio soffrire

Non mi hai lasciato niente
né oro né argento
lasciame nu momento
lasciame riposare
lasciame nu momento

lasciami riposare

Mi presi la cavalla
e me ne andai 'lla guerra
passai i confin d'Italia
addio ragazza bella
passò i confin d'Italia
addio ragazza bella

7. Pizzica tarantata

2:03

Muro Leccese (Le), 30 giugno 1959
Cristina Stefanizzi (voce e tamburello)
(Racc. 48, br. 20)

Ulià cu te lu tau nu baciù 'ncanna
ulia cu te lu tau nu baciù 'ncanna
na dopu baciata cu te baciù ntorna
nanna e core fazzulettu te culore
lu tau 'lu beddhu meu ne lu stusciu lu sudore
ne lu tau 'lu beddhu meu ne lu stusciu lu sudore
a meulì meulì meulà
bella tu dormi io vado a ripusa'
e bella tu dormi io vado a ripusa'

Lu tambureddhu meu vinne te Roma
lu tambureddhu meu vinne te Roma
lu purtau na napoletana
nanna e core fazzulettu te culore
lu tau 'lu beddhu meu ne lu stusciu lu sudore

Lu tambureddhu meu vinne te Roma
lu tambureddhu meu vinne te Roma

me lu purtau na napoletana
nanna e core fazzulettu te culore
lu tau 'lu beddhu meu ne lu stusciu lu sudore
meulì a meulà
bella l'amore e ci la sape fa'

Vorrei darti un bacio sul collo / e poi baciarti di nuovo / nanna e cuore fazzoletto
colorato / lo do al mio bello, gli asciugo il sudore / il tamburello mio venne da
Roma / me lo portò una napoletana / meulì a meulà / bello l'amore e chi lo sa fare

8. None none none none nanna

1:07

(ninna nanna)
Muro Leccese (LE), 30 giugno 1959
Salvatora Trinchiera (voce)
(Racc. 48, br. 22)

None none none none nanna
e lu beddhu meu piccinnu
è lu core de la mamma
e none none none none nanna
e lu beddhu meu piccinnu
è lu core de la mamma
e none none none bene meo
ciuveddhi t'ama quantu te amu ieo
e lu beddhu meu piccinnu piccinneddhu
mo face nanna cu la mamma soa

None none none none nanna / il bel bambino mio / è il cuore della mamma / e
none none none none bene mio / nessuno t'ama quanto ti amo io / e il mio bel
bambino piccolino / adesso fa la nanna con la sua mamma

9. Nanna nanna piccinnu miu 0:59

(nannarella)

Muro Leccese (LE), 30 giugno 1959

Salvatora Trinchiera (voce)

(Racc. 48, br. 23)

Nanna nanna piccinnu miu

è benutu papà te Roma

ca te nnuce lu bene te Diu

trotta trotta cavallu miu

scia' vinimu te nui te Roma

cu nnucimu lo bene te Diu

trotta trotta cavallo mio

trotta trotta cavallo mio

nanna nanna piccinneddhu te la mamma

none no crasta mia masiricoi

e io ne vorrei na co'

cu nduramu tutti toi

trotta trotta cavallu memè

scia' binimu te lu papà

ca te nnuce la bebbè

trotta trotta cavallu memè

trotta trotta cavallu mio

scia' binimu te lu papà

ca te nnuce lu bene te Diu

trotta trotta cavallu miu

none nanna piccinneddhu te la mamma

ca te tau la bebbè

trotta trotta cavallu memè

none none piccinneddhu piccinneddhu lu fiju miu

ca te nnucu lu bene te Diu

trotta trotta Otellu miu

Nanna nanna bambino mio / è venuto papà da Roma / per portarti ogni ben di Dio / trotta trotta cavallo mio / anche noi andiamo a Roma e ritorniamo / per portarci ogni ben di Dio / trotta trotta cavallo mio / nanna nanna piccolino della mamma / none no vaso di basilico / e io ne vorrei uno stelo / perché lo odoriamo insieme / trotta trotta cavallo memé / andiamo da papà / che ti porta una caramella [qualcosa di dolce] / trotta trotta cavallo memé / trotta trotta cavallo mio / andiamo da papà / che ti porta ogni ben di Dio / trotta trotta cavallo mio / none nanna piccolino della mamma / ti do una caramella / trotta trotta cavallo memé / none none piccolino figlio mio / ti porto ogni ben di Dio / trotta trotta Otello mio

10. Beddhu meu beddhu meu 1:15

(lamentazione funebre)

Muro Leccese (LE), 30 giugno 1959

Leonide Pediò (voce)

(Racc. 48, br. 24)

Beddhu meu beddhu meu

se mori tie nu campu ieu

beddhu meu beddhu meu

se mori tie nu campu ieu

de dhu' vinne stu ientu refulu

e vinne de la marina

e trasìu intra quista casa

ne troncau la meu cima

beddhu

beddhu meu beddhu meu

ci mori tie ce fazzu ieu

de dhu' vinne stu ientu refulu

e vinne de la marina

trasiu intra quista casa
 ne troncau la meiu cima
 beddhu
 beddhu te ne vai
 stasira ci me la mitte
 ci me lu mitte stasira
 lu fierru alla porta
 beddhu mo ci tie te ne mannai
 veduvella me lasciai

Bello mio, bello mio / se muori tu non vivo io / da dove venne questo refolo di vento / venne dalla marina / entrò in questa casa / troncò la migliore cima / bello mio bello mio / se muori tu che faccio io / bello bello te ne vai / stasera chi me lo mette il ferro alla porta / bello adesso che ti ho mandato via / sono rimasta vedova [gli ultimi cinque versi hanno contenuto satirico; la donna che piange si chiede: adesso che sono rimasta vedova *stasira ci me la minte*, letteralmente *chi me la mette*, espressione molto diretta che indica la penetrazione sessuale; il gioco linguistico si risolve nei versi successivi dove si spiega che l'oggetto da *mettere* è il ferro alla porta]

11. Pizzica tarantata

2:47

(A du' te pizzicau la tarantella)

Muro Leccese (LE), 30 giugno 1959

Leonide Pedì (voce e tamburello), Mario Marsella (organetto)

(Racc. 48, br. 25)

A du' te pizzicau la tarantella
 a du' te pizzicau la tarantella
 in capu alla putìa balla balla amore mia
 in capu alla putìa te la unnella
 la unnella te la unnella
 ti sotta alla putìa te la unnella
 a veulì veulì veulà

a nu lu ferma e mo lu face fa
 a nu lu ferma e mo lu face fa
 pizzica lu pete quandu mammata nu ncete
 cusì se fa l'amore quandu mammata nu mbole
 a veulì a veulà a veulì veulì veulà
 bella tu dormi

Come pari bella te luntano
 come pari bella te luntano
 te lo vecinu na balla lu core na
 te lo vecinu na culonna d'oro
 culonna d'oro culonna d'oro
 te lo vecinu na culonna d'oro
 a veulì quandu [...]

Quantu ballati bellu mparu 'paru
 quantu ballati bellu mparu 'paru
 mo comu do' picciuni te palummaru
 te palummaru te palummaru
 comu do' picciuni te palummaru
 a veulì t'ha pijatu
 lassatilu ballare ca è tarantata
 lassatila ballare ca è tarantata
 lassatela ballare tarantata

No ne tau lu fiju chiatu amatu
 non ne tau fiju chiatumatu
 ca tie ha' fattu 'visciu lu terramotu
 terramotu lu terramotu
 ca tie ha' fattu 'visciu lu terramotu
 a veulì a veulà bella tu dormi [...]

Quant'è bella l'amore vicina

ca quant'è bella l'amore vicina
 ci nu la viti la senti cantare
 cantare senti cantare
 ci nu la viti la senti cantare
 a veulì a veulà
 bella stu core lu ha rigitta'

Dove ti pizzicò la tarantella / all'orlo balla balla amore mio / all'orlo della gonnella / a
 veulì veulì veulà / non lo ferma e lo lascia fare / pizzica il piede quando tua madre non
 c'è / così si fa l'amore quando tua madre non vuole / come pari bella da lontano / da
 vicino – balla il cuore – / da vicino una colonna d'oro / come ballate bene insieme /
 come due colombi della colombaia / lasciatela ballare che è tarantata / non lo do il figlio
 tanto amato / tu che mi hai fatto vedere il terremoto / com'è bello l'amore vicino / se
 non lo vedi lo senti cantare / a veulì a veulà / bella questo cuore me lo devi far riposare

12. Pizzica tarantata 6:12

Nardò (LE), 3 luglio 1959
 Luigi Stifani (violino), Pasquale Zizzari (organetto), Giovanni Siciliani (chitar-
 ra), Salvatora Marzo (tamburello)
 (Racc. 48, br. 26)

13. Pizzica tarantata 6:00

Nardò (LE), 3 luglio 1959
 Luigi Stifani (violino), Giovanni Siciliani (chitarra), Salvatora Marzo (tamburello)
 (Racc. 48, br. 29)

14. Pizzica tarantata 2:59

Nardò (LE), 3 luglio 1959
 Luigi Stifani (violino)
 (Racc. 48, br. 30)

15. Pizzica tarantata 2:59

Nardò (LE), 3 luglio 1959
 Pasquale Zizzari (organetto)
 (Racc. 48, br. 31)

16. Polka prima e seconda 7:24

Nardò (LE), 3 luglio 1959
 Luigi Stifani (violino) e Pasquale Zizzari (organetto)
 (Racc. 48, br. 32)

17. Valzer 2:16

Nardò (LE), 3 luglio 1959
 Luigi Stifani (violino) e Pasquale Zizzari (organetto)
 (Racc. 48, br. 33)

18. Pizzica tarantata 4:01

(Lu monacu ti Milanu e ma pizzicau la manu)
 Bari (sede RAI), 6 giugno 1960
 Luigi Stifani (voce e violino), Antonio Stifani (violino), Pasquale Zizzari (orga-
 netto), Tonino Stifani (chitarra), Carmine Alimanno (tamburello)
 (Racc. 53, br. 2)

Lu monacu ti Milanu e ma pizzicau la manu
 lu monacu ti Milanu e ma pizzicau la manu
 curi mamma curi tata ca lu monacu ha pizzi...
 curi mamma curi tata ca lu monacu ha pizzicatu
 lu monacu tici tie e m'ha pizzicatu a mie
 lu monacu tici tie e m'ha pizzicatu a mie
 curi mamma curi tata ca lu monacu ha pizzicatu
 curi mamma curi tata ca lu monacu ha pizzicatu

Lu monacu tiicu e me pizzicau l'iddhicu
 lu monacu tiicu e me pizzicau l'iddhicu
 curi mamma curi tata ca lu monacu ha pizzicatu
 curi mamma curi tata ca lu monacu ha pizzicatu
 lu monacu ti Milanu e ma pizzicau la manu
 lu monacu ti Milanu e ma pizzicau la manu
 curi mamma curi tata ca lu monacu ha pizzicatu
 curi mamma curi tata ca lu monacu ha pizzica'

Il monaco di Milano mi pizzicò la mano / corri madre corri padre perché il monaco ha pizzicato / il monaco tu dici ha pizzicato me / corri madre corri padre perché il monaco ha pizzicato / il monaco dico mi ha pizzicato all'ombelico / corri madre corri padre perché il monaco ha pizzicato / il monaco di Milano mi pizzicò la mano / corri madre corri padre perché il monaco ha pizzicato

19. Pizzica tarantata 3:56

detta anche "Mariella", Bari (sede RAI), 6 giugno 1960
 Luigi Stifani (voce e violino), Antonio Stifani (violino), Pasquale Zizzari (organetto), Tonino Stifani (chitarra), Carmine Alimanno (tamburello)
 (Racc. 53, br. 3)

20. Valzer 3:35

Bari (sede RAI), 6 giugno 1960
 Luigi Stifani (violino), Antonio Stifani (violino), Pasquale Zizzari (organetto), Tonino Stifani (chitarra)
 (Racc. 53, br. 4)

21. Polka 2:50

Bari (sede RAI), 6 giugno 1960
 Luigi Stifani (violino), Antonio Stifani (violino), Pasquale Zizzari (organetto),

Tonino Stifani (chitarra)
 (Racc. 53, br. 5)

22. Scotis 2:27

Bari (sede RAI), 6 giugno 1960
 Luigi Stifani (violino), Antonio Stifani (violino), Pasquale Zizzari (organetto), Tonino Stifani (chitarra)
 (Racc. 53, br. 6)

23. Moretto moretto 0:48

(canzone narrativa)
 Giuggianello (LE), 9 giugno 1960
 Jolanda Gennaccari (voce)
 (Racc. 53, br. 7)

Moretto moretto
 un bel giovanotto
 si volta i capelli
 le onde del ma'

Le onde del mare
 la barca filava
 Rosina chiamava
 Moretto vieni a me

Venire non posso
 la mamma mi chiama
 voi fate morire
 un giovine per l'amo'

24. Pizzica tarantata 0:57
 (Santu Paulu meu ti Galatina)
 Giuggianello (LE), 9 giugno 1960
 Jolanda Gennaccari (voce)
 (Racc. 53, br. 8)

Santu Paulu meu ti Galatina
 ca santu Paulu meu ti Galatina
 falli la grazia tie
 falli la grazia tie
 falli la grazia tie mo a sta fijola
 a veulì veulì veulà
 bella l'amore e chi la sape fa'
 a veulì veulì veulà
 bella l'amore e chi la sape fa'

A dhu te pizzicau la tarantella
 a dhu te pizzicau la tarantella
 sutta te la putia occhi rizza amore mia
 sutta te la putia te la unnella
 la unnella te la unnella
 sutta te la putia te la unnella
 a veulì veulì veulà
 lu vecchiu t'ha' pijatu lu pane cottu l'ha' cucina'
 a veulì veulì veulà
 lu vecchiu t'ha' pijatu lu pane cottu l'ha' cucina'
 ulurillullera ulurillullà
 ulurillullera ulurillullà

San Paolo mio di Galatina / fai la grazia tu a questa figliola / a veulì veulì veulà /
 bello l'amore e chi lo sa fare / dove ti pizzicò la tarantella / sotto l'orlo amore mio
 occhi ammiccanti / sotto l'orlo della gonnella / a veulì veulì veulà / ti sei preso un
 vecchio gli devi cucinare il pane cotto

25. Pizzica tarantata 4:02
 (Te partire partu ca su' furzatu)
 Sanarica (Le), 9 giugno 1960
 Grazia Zoccu (voce e tamburello)
 (Racc. 53, br. 10)

Te partire partu ca su' furzatu
 te partire 'lle luci te lumia [...]
 e no lo pozzu fare
 lo pozzu fare lo pozzu fare
 [...] e no lo pozzu fare
 [...]
 a veulì veulì veulà
 amimi bella e no me abbanduna'
 amimi bella e no me abbanduna'

Ama signori quella te minti amare
 ama signori nu l'ama vecchiu cori
 no l'ama vecchiu cori
 'cchiu cori te illamia
 illane o te illamia
 l'ama vecchiu cori te illamia
 tilarinella dumala e stutala la lanterna
 ca mo ci l'ha' dumata dumala e stutala n'otra fiata
 ci l'ha' dumata dumala e stutala n'otra fiata

Ma signori quannu te minti amare
 ma signori nun ama vecchiu cori
 non ama vecchiu cori
 vecchiu cori te illane
 l'anima te l'illane
 m'ama vecchiu cori te l'illane

Riverenza te li signori
tai la riverenza te li signori
na na na lu cori na
tali na malecrianza
crianza malecrianza
signori la malecrianza
[...]

Sono costretto a partire alle prime luci / e non lo posso fare / a veuli veuli veulà / amami
bella e non mi abbandonare / ama signore quella che decidi di amare / ma un cuore vec-
chio non ama / vecchio cuore di villana / tilarinella accendi e spegni la lanterna / e ades-
so che l'hai accesa accendila e spegnila un'altra volta / signore quanto cominci ad amare
/ ma un cuore vecchio non ama / vecchio cuore di villana / all'anima delle villane / dai
la riverenza / dei signori la malacrianza

26. Au cumpare cumpare cumpare 0:32

(lamentazione funebre)
Sanarica (LE), 9 giugno 1960
Grazia Zoccu (voce)
(Racc. 53, br. 11)

Au cumpare cumpare cumpare
a dhu vai ci t'hai mutatu
e ieu cumpare ieu su' binutu
ma cu te tau iou nu salutu
e cu lu porti alla mamma mia
la mamma mia ca quiddha sta spetta
ma cu me viscia cummare

Ah compare / dove vai col vestito nuovo / io sono venuto / a darti un saluto / per-
ché lo porti alla mamma mia / che sta aspettando / di vedermi comare

CD 2 RegISTRAZIONI di Diego Carpitella (1960)

Pizziche tarantate, canti dei "trainieri"
e altri canti durante il lavoro

durata totale: 69:30

1. Pizzica tarantata 5:40

Santa Maria di Miggiano, Muro Leccese (LE), 10 giugno 1960
Cristina Stefanizzi (voce e tamburello), Addolorata Assalve (voce e tamburel-
lo), Giuseppe Benegiano (organetto)
(Racc. 53, br. 14)

[...]
a ninnella ci te ziccu te minu nterra
te otu ventri susu te lu mozzicu lu musu
ca te otu ventri susu e te lu tau nu baci musu
a ninnella ci te ziccu te minu nterra
[...]
santu Paulu meu te le tarante
ca pizzica le caruse ca tutte quante
quante ma tutte quante
ca pizzica le caruse ma tutte quante
[...]
a veuli a veulà
lassatela ballare sta tarantella

A ninnella se ti acchiappo ti butto per terra / ti rivolto a pancia in su / te lo mozzi-
co quel muso / ti rivolto a pancia in su / ti do un bacio sulle labbra / san Paolo mio
delle tarante / pizzica le ragazze tutte quante / a veuli a veulà / lasciatela ballare que-
sta tarantella

2. Pizzica tarantata 4:33

(Lu tambureddhu miu vinne te Roma)

S. Maria di Miggiano, Muro Leccese (Le), 10 giugno 1960

Cristina Stefanizzi (voce e tamburello), Giuseppe Benegiano (organetto)

(Racc. 53, br. 16)

Lu tambureddhu miu vinne te Roma

lu tambureddhu miu vinne te Roma

me lu purtau la napuletana

tana napuletana

me lu purtau la napuletana mia

[...]

a veulì veulì veulà

la chiamu nun ci vene la cumannu ma nun va

mu nun ci vene la cumannu ma nun va

[...]

ià na zitella ca se chiama Santa

lu vole maritatu a lu vole maritatu

lu vole maretatu nu me lu lenta

nu me lu lenta nu me lu lenta

ca lu vole maretatu nu me lu lenta

[...]

meulì meulì meulà

la chiamu nun ci vene la cumannu ma nun va

mu nun ci vene la cumannu ma nun va

Lassatala ballare dha giovinetta

lassatala ballare dha giovinetta

l'ha morsa la taranta Paulu meu tu falla santa

l'ha morsa la taranta sutta 'llu pete

llu pete [...]

la giacca cu lu illanu core 'core manu a manu

a veulì veulì veulà

e la chiamu nun ci vene la cumannu ma nun va

mu nun ci vene la cumannu ma nun va

Santu Paulu meu te le tarante

ca santu Paulu meu te le tarante

pizzica le caruse ca pizzica le caruse

le caruse ma tutte quante

te quantu sole fazzulettu te colore

lu tambureddhu meu me l'ha nduttu lu dottore

lu tambureddhu meu ca me l'ha nduttu lu dottore

a meulì meulì meulà

e la chiamu nun ci vene la cumannu ma nun va

nun ci vene la cumannu ma nun va

[...]

Il tamburello mio venne da Roma / me lo portò una napoletana / a veulì veulì veulà

/ la chiamo e non ci viene la mando e non ci va / una zitella che si chiama Santa /

lo vuole maritato non me lo lascia / meulì meulì meulà / la chiamo e non ci viene

la mando e non ci va / lasciatela ballare quella giovinetta / l'ha morsa la taranta san

Paolo mio falla santa / l'ha morsa la taranta sotto il piede / la giacca col villano cuore

a cuore mano a mano / a veulì veulì veulà / la chiamo e non ci viene la mando e

non ci va / san Paolo mio delle tarante / pizzica le ragazze tutte quante / fazzoletto

colorato il mio tamburello me l'ha portato il dottore / meulì meulì meulà / la chia-

mo e non ci viene la mando e non ci va

3. E mujerima pe la musica è pazza pazza 0:58

(canzone narrativa)

Muro Leccese (LE), 10 giugno 1960

Addolorata Assalve, Cristina Stefanizzi, Laura Pedì, Salvatora Trinchiera

(voci), suonatore (suonatrice?) di tamburello non indicato.

(Racc. 53, br. 18)

E mujerima pe la musica è pazza pazza
 e n'ura senza musica non po sta'
 e mujerima pe la musica è pazza pazza
 e n'ura senza musica non po sta'
 e po passa il brigadiere della finanza
 la zicca sotto braccio e se ne va
 mo passa il brigadiere della finanza
 la zicca sotto braccio e se ne va
 alza su un po' più su
 fammelo vedere lo tuo scarpino
 non c'è male sarà sincero
 se non mi credi la bonasera
 alza su un po' più su
 fammelo vedere lo tuo scarpino
 non c'è male sarà sincero
 se non mi credi la buonasera

Mia moglie per la musica è pazza / e un'ora senza musica non può stare / poi passa
 il brigadiere della finanza / la piglia sotto braccio e se ne va / alza su un po' più su
 / fammelo vedere il tuo scarpino / non c'è niente di male / sarà sincero / se non mi
 credi la buonasera

4. Canto di carrettiere

0:17

(*trainiere*)

Matino (LE), 11 giugno 1960
 Giorgio Vitale (voce)
 (Racc. 53, br. 19)

[...]

5. Canto di carrettiere

2:44

Matino (LE), 11 giugno 1960
 Giorgio Vitale (voce)
 (Racc. 53, br. 20)

Oggi s'ha retirato*i* o stu falcone
 alla [...] l'ha trovata primai
 aggiu t'essere ieai lu incitorei
 aggiu t'essere ieuai
 aggiu t'essere ieu dhu incitorai
 'eddha lu piettu tou tuttu muddhica*i*
 beddha
 a du' la zucaratai oi soca socai
 'eddha te pij lu pane para pa noi
 a du' te sira conzai oi nu vascellu*ai*
 'eddha ca ha' fatta l'alba cu lu nnucu*ai*
 e l'aria fazzu 'calai
 beddha comme la cielu*ai*

6. Canto di carrettiere

3:08

Matino (LE), 11 giugno 1960
 Giorgio Carichino e Giorgio Vitale (voci)
 (Racc. 53, br. 21)

È stata dhu roccu tiei
 cucita mala*i* e ma te t'ama*i*
 (na ue' na)
 e dota no l'ha cu tiempu beddha
 (otala sutta Nicola ota)
 e mo ci t'amaia
 o ca te camina*i* beddha notte e te tia*i*
 a dhi cuti beddhi mea*i* o te cavarai

(na ue' sciamu)
 a dhi cuti beddhi meiai
 iou te cavaiai
 (a uè a)
 a nu chiangu quantu chiangere ulia
 i mei chiangu dhi pai passati guai (vai na uè)
 a cu lu sonnu ci persi pe tiei
 beddha
 ibbe na tratta dh'urai oi ci la paiai
 (quai na uè)

7. Canto di carrettiere

1:26

Matino (LE), 11 giugno 1960
 Giorgio Carichino (voce)
 (Racc. 53, br. 22)

Beddha li musì toi su' na cirasa
 (a uè)
 li culurieddhi toi su' de na rosa
 e bulia sapi' a du' tormi lu iernuai
 (aoh)
 ci frisca e beddha te trovu lu state
 e dormu 'lle palazze te Palermua
 dha ci se spoia' bestene le fate
 (ah)

8. Canto di carrettiere

6:34

Matino (LE), 11 giugno 1960
 Salvatore Vitale (voce)
 (Racc. 53, br. 23)

Ci campu m'aggiu fare traineri
 (ah)
 la zappa alla mulazza aggiu mpennire
 (ah)
 la zappa alla mulazza aggiu mpennire
 la zappa alla mulazza aggiu mpennire
 e cavaddhu ci me la faci la nchianata
 e ca te la cattu ieu la sonaiera
 (oh oh scìa uè)
 e ca te la cattu ieu la sonaiera
 (ah ciau Peppinu cia')
 e na puttana ci mila a doi cannonie
 e nu li po' fare tutti toi currenti
 (sciamu scìa)
 e cusì na giovinetta ci ama do' amantie
 (ah uè)
 e nu li po tanire tutti doi cuttenti
 (sciamu scìa)
 ca unu l'ama comu propiu amante
 (ah)
 e l'addhu tice ca l'ama e no c'è nenti
 (sciamu scìa)
 e l'addhu tice ca l'ama e no c'è nenti
 l'addhu tice ca l'ama l'addhu tice ca l'ama
 e l'addhu tice ca l'ama e no c'è nenti
 e a quista strata nc'è la maia zita
 ci la pratendu ieu pe nnamurata
 (ah)
 e ci la pratennu ieu pe ennamurata
 e ci forse qualhecunu cu minta a finita
 (ah)
 e te la cumbattu ieu a botta te spada
 me la cummattu ieu me la cumbattu ieu

e ca ci se chiasse na guerra 'nfinita
(ah)
dammenzu me mintìa come n'armata

Canti di carrettiere (tr. 5-8):

Oggi si è tornato a casa questo falcone / l'ha trovata prima / devo essere io il vincitore / bella il petto tuo tutto mollica / succhia succhia dov'è zuccherata / bella ti prendi il pane con noi / dove la sera ripara un vascello / bella che hai fatto l'alba perché lo portassi / gli faccio abbassare le arie / bella come il cielo / È stata cucita male / non ha dote (girala Nicola) col tempo bella / e chi t'ama / per te camminai bella notte e giorno / da quelle belle rocce ti hanno cavata (andiamo) / non piango quanto piangere vorrei / piango i miei passati guai / per il sonno che ho perso per te / ebbi una cambiale / ah! quell'ora chi la paga / Bella le tua labbra sono una ciliegia / i tuoi colori sono di una rosa / vorrei sapere dove dormi d'inverno / se fresca e bella ti trovo d'estate / dormo nei palazzi di Palermo / dove la fate si cambiano d'abito / Se campo mi voglio fare carrettiere / voglio appendere la zappa alla mola [per la lavorazione della calce e della malta] / cavallo se mi fai la salita / te la compro la sonagliera (ciao Peppino) / e una puttana se mira a due cannoni / non può farlo contemporaneamente (andiamo andiamo) / e così una giovinetta che ama due amanti / non può tenerli tutti e due contenti / perché uno lo ama come proprio amante / l'altro dice che l'ama ma non c'è niente (andiamo andiamo) / in questa strada c'è la mia fidanzata / che io pretendo per innamorata / e se qualcuno volesse segnare una linea di confine / combatterò a colpi di spada / e se trovassi una guerra infinita / mi metterei lì in mezzo come un'armata

9. Pizzica tarantata 1:38

(Santu Paulu meu te Galatina)

Matino (LE), 11 giugno 1960

2 voci masch. alterne, chitarra, tamburello (esecutori non indicati)

(Racc. 53, br. 24)

Santu Paulu meu te Galatina
ca famme la grazia a mie ca famme la grazia a mie

famme la grazia a mie ca su' la prima
na na na larinella larinà
na na na larinella larinà

Ulia sapire quanti cori avite
ulia sapire quanti cori avite
ollarilallalero...
donna paccia lu core me face
ollarilallalero...

Santu Paulu meu te le tarante
ca pizzaca le caruse ca pizzaca le caruse
pizzaca le caruse tutte quante
na na na larinella larinà
na na na larinella larinà

Lu tamburieddhu meu ha la natura
lu tamburieddhu meu ha la natura
quannu vide donne beddhe quannu vide donne beddhe
vide donne beddhe tacca sona
e ninà nanì...

Santu Paulu meu te le tarante
ca pizzaca le caruse ca pizzaca le caruse
pizzaca le caruse a mienzu 'll'anche
na na na larinella larinà
na na na larinella larinà

San Paolo mio di Galatina / fammi la grazia che sono la prima / vorrei sapere quanti cuori avete / la donna mi rende pazzo il cuore / san Paolo mio delle tarante / che pizzica le ragazze tutte quante / il tamburello mio è dotato di sesso / quando vede donne belle comincia a suonare / san Paolo mio delle tarante / che pizzica le ragazze tra le gambe

10. E quannu te curchi intra dhu biancu lettu 2:00

Matino (LE), 11 giugno 1960

Giorgio Vitale, Giorgio Marzano, Carmelo Marzano, Luigi Montunato,
Leonardo Romano, Sebastiano Caputo, Valentino Romano, Nicola Coppola,
Antonio Lecci (voci)
(Racc. 53, br. 25)

E quannu te curchi intra dhu biancu lettua
e dhu biancu lettua
e schersusa comu a mie chiù bianca 'russa parete
e vola papera
e chiù bianca 'russa pa e vola papera
beddha me squaiava

Quando ti corichi in quel bianco letto / e scherzosa come me parete più bianca e
rossa / e vola papera / bella mi scioglievo

11. Quantu tiempu ci stia desideratu 1:57

Matino (LE), 11 giugno 1960

Giorgio Vitale, Giorgio Marzano, Carmelo Marzano, Luigi Montunato,
Leonardo Romano, Sebastiano Caputo, Valentino Romano, Nicola Coppola,
Antonio Lecci (voci)
(Racc. 53, br. 26)

Quantu tiempu ci stia desideratu
ahi facci te luna e desiderata
ahi pe banire quai
beddha e de lu core
e ma a queste logge
ah pe banire
e ca iddha eggi na pupa
eggi na pupa

Da quanto tempo desideravo / faccia di luna e desiderata / bella del cuore / di veni-
re a queste terrazze / perché lei è una bambola

12. Beddha quantu ulia te baciù 4:17

Matino (LE), 11 Giugno 1960

Giorgio Vitale, Giorgio Marzano, Carmelo Marzano, Luigi Montunato,
Leonardo Romano, Sebastiano Caputo, Valentino Romano, Nicola Coppola,
Antonio Lecci (voci)
(Racc. 53, br. 27)

Beddha quantu ulia te baciua
e pijete la paletta e va' 'llu foca
va' 'llu focua
e pijete la paletta e va' 'llu focua

E ci tice la tua mamma ca ha' ndemuratu
e dinni ca nu bastava e ca refoca
ci ca refocua
e dinni ca nu bastava e ca refoca
pizzoca

E ci te vide dhu musu ahi russicatu
e dinni ca è stata fociddha te foca
fociddha te focua
e dinni ca è stata fuciddha te focua

E fociddha te focu fija non è stata
qualche fiju te mamma t'ha baciata
o t'ha baciata
qualche fijua te mamma t'ha baciata
minnicotula beddha mia

E beddha beddha te fice la tua mamma
 e lu nume te lu mente la Madonna
 o la Madonna
 e lu nome te lu minte la Madonna

E tutti l'hannu cu nui sta vicinanza
 beddha
 te l'ura ca pijamme confidenza

E nun hannu misu dhu core e la lancia
 te morte m'aie (n'hannu) data la sentenza
 o la sentenza
 te morte n'hannu data la sentenza

Bella quanto vorrei baciarti / piglia la paletta e vai a prendere il fuoco / e se tua madre dice che hai tardato / dille che non bastava e che si riattizza / e se vede che hai le labbra arrossate / dille che è stata una favilla del fuoco / figlia non è stata favilla di fuoco / qualche figlio di mamma ti ha baciata / (bella mia dal seno vibrante) / bella bella ti fece la tua mamma / il nome te lo mette la Madonna / tutti l'hanno con noi questa vicinanza (bella) / dall'ora che prendemmo confidenza / e non hanno messo quel cuore e la lancia / di morte mi hanno dato la sentenza

13. Lu Rivellinu te le Cathrippuline 1:55

(canzone satirica)

Matino (LE), 11 giugno 1960

Michelangelo Dimo, Alfredo Calzolaro, Giorgio Pasata (voci e chitarra: definizione dei ruoli non indicata)

(Racc. 53, br. 28)

Lu Rivellinu te le Cathrippuline
 a stu ritrovo ven lo son amore
 ci uliti pane pi be divertiti

veniti ca passati belle ore
 e cu piccinne belle come un fiore
 co balli ca te facone e d'odore
 ci te vidi e ci te senti
 ci strumenti ca te soni
 chiù ne balli e chiù te stringi
 e chiù te senti scazzacà
 lu profumu te lu mare
 cu lu ndoru te li carni te
 ma tuttu scazzacare ca te senti te le spalle (li balli)

Lu Rivellinu se balla e se sona
 se sona e se balla
 la vera cuccalla
 fra pizzichi e baci
 pittate ca faci
 lu Rivellinu se cunsumau

A stu ritrovo che è la maravilla
 bisogna cu dicimu to' parole
 sicuru ca ciueddhi se la pija
 sicuru ca ciueddhi se nde tole
 nui vi facimu mbire cu lu core
 all'ingegnere Pasca promotore
 ci te vidi e ci te senti
 ci strumenti ca te soni
 chiù ne balli e chiù te stringi
 e chiù te senti scazzacà
 lu profumu te lu mare
 cu lu ndoru te li carni te
 ma tuttu scazzacare ca te senti te le spalle (li balli)

Lu Rivellinu se balla e se sona

se sona e se balla
 la vera cuccalla
 fra pizzichi e baci
 pittate ca faci
 lu rivellinu se cunsumau

[Nella scheda d'archivio Carpitella trascrive l'incipit diversamente e segnala: "Canzone dialettale-satirica su un locale di Gallipoli", aggiungendo: "canto satirico-canto artigiano"] Al *Rivellino* delle Gallipoline / a questo ritrovo vien il suo amore / se volete pane per divertirvi / venite che passate belle ore / e con fanciulle belle come un fiore / per il profumo e i balli che ti fanno fare / se ti vedi e ti senti / e suoni gli strumenti / più balli più ti stringi / più ti senti sollevare / il profumo del mare / con l'odore del corpo / ti senti sollevare interamente dalle spalle (dai balli) / Al *Rivellino* si balla e si suona/ si suona e si balla / la vera cuccagna / tra pizzichi e baci / colpi di pennello / Al *Rivellino* si consumò / in questo ritrovo che è una meraviglia / bisogna che diciamo due parole / sperando che nessuno se la pigli / sperando che nessuno se ne doglia / noi vi facciamo bere con il cuore / all'ingegnere Pasca promotore / se ti vedi e ti senti / e suoni gli strumenti / più balli più ti stringi / più ti senti sollevare / il profumo del mare / con l'odore del corpo / ti senti sollevare interamente dalle spalle (dai balli) / Al *Rivellino* si balla e si suona/ si suona e si balla / la vera cuccagna / tra pizzichi e baci / colpi di pennello / il *Rivellino* si consumò

14. T'amai quann'eri piccola zitella 1:39
 Matino (LE) 11 giugno 1960
 Michelangelo Dimo, Alfredo Calzolaro, Giorgio Pasata (voci e chitarra: definizione dei ruoli non indicata)
 (Racc. 53, br. 29)

T'amai quann'eri piccola zitella
 io foi lu prim'amante ci (ca) t'amai
 io foi lu prim'amante ci t'amai

Donna ci stai 'la ripa te la Francia
 dimme l'amore come se cumincia
 dimme l'amore come se cumincia

E se comincia cu soni cu canti
 e va a fini' co pene e trumenti
 se va a finire co pene e trumenti

Amore more ci m'ha' fattu fare
 a quindici anni m'ha' fattu 'mpazzire
 a quindici anni m'ha' fattu 'mpazzire

Te quindici anni m'ha' fattu 'mpazzire
 nu me fai chiu' (faci) la notte riposare
 nu me fai chiu' (faci) la notte riposare

T'amai quann'eri piccola zitella / fui il primo amante che ti amò / Donna che stai ai confini della Francia / dimmi l'amore come si comincia / e si comincia con suoni e con canti / e va a finire con pene e tormenti / amore amore che mi hai fatto fare / a quindici anni m'hai fatto impazzire / la notte non mi fai più riposare

15. Muntagne fine intra dhu boscu te muntagne fine 1:51
 Matino (LE), 11 giugno 1960
 Giorgio Marzano, Cosimo Marzano (voci)
 (Racc. 53, br. 30)

Muntagne fine intra dhu boscu te muntagne fine
 e sci' chiai na bella rosa morigiare
 intra 'lle spine me misi cu la baciù intra 'lle spine
 tuttu quantu me punsi beddhacae
 nu pungire ca iou te tissi rosa nu pungire
 ca cuttentene ci fate cuttantare

moriggiare iddha tisse secuta moriggiare
ca te pungi vole e poi riva la fine

Nel bosco di montagne fine / trovai una bella rosa per amoreggiare / tra le spine mi
misi a baciarla / tutto mi punsi bella / non pungere ti dissi rosa non pungere / accon-
tentami / lei ti disse continua ad amoreggiare / vuole che tu ti punga e poi viene la fine

16. Quannu l'ugeddhu pizzica la fica 2:39

Taviano (Le), 12 giugno 1960

Donato Ungaro, Giuseppe Moreni, Giuseppe Bruni, Damiano Trotta,
Carmine Ferrarese, Eliseo Ria, Oronzo Bruganti, Rocco Stamerra, Luigi
Ungaro, Giuseppe Stefano, Martino Ungaro (voci)

(Racc. 53, br. 31)

Quannu l'ugeddhu pizzica la fica
e la bocca se la sente zu zuccherata
e la bocca se la sente zu zuccherata

E cusì se sente na carosa zita
e quannu se bacia cu lu fidinzatu
u fidinzatu e no u fidinzatu
quannu se bacia cu lu fidinzatu
e quannu se bacia cu lu fidinzatu

Quando l'uccello becca il fico / si sente la bocca zuccherata / così si sente una ragaz-
za / quando si bacia con il fidanzato

17. E me pezzecau chiù sutta te la unnella 2:59

Taviano (LE), 12 giugno 1960

Settimio Massaru, Salvatore Tunno e altri non indicati (voci)

(Racc. 53, br. 32)

E me pezzecau chiù sutta te la unnella
doretì doretì e doretì t'hai fatta bella
pizzicatila dormentatila pezzecariella
pizzicatila dormentatila pezzecariella

E me pezzecau lu mbutu te la fava
doretì doretì e doretì t'hai fatta bella
pizzicatila dormentatila pezzecariella
pizzicatila dormentatila pezzecariella

E lu tese a lu mese te la spiga
doretì doretì t'hai fatta bella
pizzicatila dormentatila pezzecariella
pizzicatila dormentatila pezzecariella

E me pezzecau lu mese te la spiga
doretì doretì t'hai fatta bella
pizzicatila dormentatila pezzecariella
pizzicatila dormentatila pezzecariella

Mi pizzicò più sotto della gonnella / doretì e doretà ti sei fatta bella / pizzicatela tor-
mentatela la pizzicarella / e mi pizzicò l'imbutu della fava / doretì e doretì ti sei fatta
bella / pizzicatela tormentatela la pizzicarella / e mi pizzicò il mese della spiga /
doretì e doretì ti sei fatta bella / pizzicatela tormentatela la pizzicarella

18. Lu Ntoni te lu Capu 1:54

(canzone satirica)

Taviano (LE), 12 giugno 1960

Settimio Massaru, Salvatore Tunno e altri non indicati (voci)

(Racc. 53, br. 33)

Lu Ntoni te lu Capu

è sciutu 'Lecce 'llu mercatu
larilù lallera larilù larilù lallà
larilù lallera larilù larilù lallà

Te ci marcato fice
ne rubbara la valice
larilù lallera larilù larilù lallà
larilù lallera larilù larilù lallà

L'ha pijate le canne
ne strappara le motanne
larilù lallera larilù larilù lallà
larilù lallera larilù larilù lallà

Antonio del Capo [di Leuca] / è andato a Lecce al mercato / larilù... / da quando
ha fatto [il venditore al] mercato / gli rubarono la valigia / ha preso le canne / gli
strapparono le mutande / larilù...

19. Dice c'ha partorita la reggina 3:21

(canzone narrativa)

Taviano (LE), 12 giugno 1960

Settimio Massaru, Salvatore Tunno e altri non indicati (voci)

(Racc. 53, br. 34)

Dice c'ha partorita
dice c'ha partorita
dice c'ha partorita la reggina

Dice che lo chiamasse
dice che lo chiamasse
dice che lo chiamasse Umberto primo

e fice no bambino
e fice no bambino
dice che lo chiamasse u re d'Italia [Umberto primo]

Mo re d'Italia
mo re d'Italia
dice che lo chiamasse re d'Ita'
e larilarillullà

Dice che l'aie vinta
dice che l'aie vinta
dice che l'aie vinta la battaglia

20. E tuppi tuppi la porticella 1:25

(canzone narrativa)

Taviano (LE), 12 giugno 1960

Settimio Massaru, Salvatore Tunno e altri non indicati (voci)

(Racc. 53, br. 35)

E tuppi tuppi la porticella
c'è la mia bella che mi viene apri'
e tuppi tuppi la porticella
c'è la mia bella che mi viene apri'

E cu na mano apri le porte
co la sua bocca mi darà un baci'
e cu na mano apri le porte
co la sua bocca mi darà un baci'

E me lo tese un poco forte
alla mia bella che mi sta a senti'
e me lo tese un poco forte

c'è la mia mamma che mi sta a senti'

E lascia mamma che il mondo dica
io voglio amare chi mi ama a me
e lascia mamma che il mondo dica
io voglio amare chi mi ama a me

E voglio amare un bel moretto
che la prigione la soffre per me
e voglio amare un bel moretto
e la prigione la soffre per me

21. E la notti ncelu e la e monta alla sera 1:51
(canto durante la mietitura)

Vigna La Corte, Ruffano (LE), 14 giugno 1960
Antonio Melissano, Donato Falcone, Antonio Morello, Teodoro Falcone,
Salvatore Di Gennaro (voci)
(Racc. 53, br. 36)

E la notti ncelu e la e monta alla sera
e la notti ncelu e la e monta alla sera

e me lu lassasse mio e nu quartu d'ora
e nu quartu d'ora
e sacciu na stria e la e no nc'ete para
e sacciu na stria e la e no nc'ete para

La notte in cielo sale la sera / me lo lasciasse un quarto d'ora / conosco una ragazza e non c'è uguale

22. Fino al Piave noi siamo rivati 2:30

(canzone narrativa, raccolta durante la mietitura)
Vigna La Corte, Ruffano (LE), 14 giugno 1960
Antonio Melissano, Donato Falcone, Antonio Morello, Teodoro Falcone,
Salvatore Di Gennaro (voci)
(Racc. 53, br. 37)

Fino al Piave noi siamo rivati
Trieste già scontrò
chi la segue sta donzella che danzava (è arrivata) lammelelà
chi la segue sta donzella che danzava lammelelà

Io non sono una donzella che danzava lammelelà
reginella è la gemma reginella io sono giù
reginella è la gemma reginella io sono giù

E mammà sulla finestra
a raso lu barco'
sta guardando la sua figlia ma sta a fianco del battaglion
sta guardando la sua figlia ma sta a fianco del battaglion

Fino al Piave noi siamo arrivati / Trieste già scontrò / chi la segue questa donzella che
danza lammelelà / reginella è la gemma / reginella io sono giù / e mamma alla finestra
/ al limite del balcone / sta guardando la sua figlia / al fianco del battaglione

23. Che beddha fija tiene sto massaro 2:22

(canto durante la mietitura)
Vigna La Corte, Ruffano (LE), 14 giugno 1960
Antonio Melissano, Donato Falcone, Antonio Morello, Teodoro Falcone,
Salvatore Di Gennaro (voci)
(Racc. 53, br. 38)

Che beddha fija tiene sto massaro
 che beddha fija tiene stu massaro
 e chiusa la tiene e no e bell'occhi di una dea
 chiusa la tiene e no la fa vedere
 e chiusa la tiene e no e bell'occhi di una dia
 chiusa la tiene e no la fa vedere

E ca quarche giurnu m'aggiu risicare
 ca quarche giurnu m'aggiu risicare
 e te le porte ci tiene e bell'occhi di una dia
 te le porte ci tiene aggiu trasire

Tantu l'aggiu strincere e biaciare
 ca tantu l'aggiu stringere e baciare
 ca te le labbruzze soi e bell'occhi di una dea
 te le labbruzze soi sangue n'ha 'ssere

Che bella figlia tiene il massaro / chiusa la tiene e begli occhi di una dea / chiusa la
 tiene e non la fa vedere / un giorno voglio rischiare / e dalle porte che tiene e begli
 occhi di una dea / dalle porte che tiene entrerò / tanto la stringerò e la bacerò / che
 le labbruzze sue e begli occhi di una dea / le labbruzze sue dovranno sanguinare

24. E vulia sapere ci suntu li toi 2:18

(stornelli, raccolti durante la mietitura)

Vigna La Corte, Ruffano (Le), 14 giugno 1960

Antonio Melissano, Donato Falcone, Antonio Morello, Teodoro Falcone
 Salvatore Di Gennaro (voci)

(Racc. 53, br. 40)

E vulia sapere ci suntu li toi
 e suntu li toi
 e ci tanta beddha leggera e dorcita stai

e ci tanta beddha leggera (*ia*) e dormita stai

e azzile mamma st'ale te lu mantu
 e ca te lu mantu
 e sciamu qua 'ddu iddhu giovine e mo ca (ci) sta more

Vorrei sapere chi sono i tuoi / se tanto bella leggera e turgida stai / e alzale mamma
 le ali del tuo manto / andiamo da quel giovane ora che sta per morire

25. E la dunnì ni mea e din pettu nun tiene i menne 1:53

(stornello, raccolto durante la mietitura)

Vigna La Corte, Ruffano (LE), 14 giugno 1960

Donato Falcone (voce)

(Racc. 53, br. 41)

E le dunnì ni mea e din pettu nun tiene i mennea
 ci t'agghe te maritai senza menne comm'imu de *faià*
 e che la mamma che la figghi no mi volu da
 e la figghi me pigghiai e mancu mamma già chiamaia
 u tiempu de la li ziti toa e ziti nio
 u tiempu da bambace ninni mea fatti capace
 e la cumma' Mari' na dicennu l'accusò la
 ca stanno li vagnuni preparati cu la schiupetta

La donna mia in petto non tiene le tette / se ti devo sposare senza tette come dob-
 biamo fare / e quella mamma che la figlia non mi vuole dare / e la figlia mi pigliai
 / e subito già chiama mamma / il tempo dei fidanzati / il tempo della bambagia /
 ninni mia convinciti / e la comare Maria parlando la accusò / e i ragazzi sono pron-
 ti con la schiupetta

26. Tantu t'aggiu stringere e baciare 0:54

(stornello, raccolto durante la mietitura)

Conca d'oro, Ruffano (LE), 14 giugno 1960

Maria D'Urso, Matilde Fusaro, Rita Margiotta, Anna Leone (voci)

(Racc. 53, br. 42)

Tantu t'aggiu stringere e baciare (e baciare)

te le labbruzze soi e begli occhi di una dea

te le labbruzze soi sangue n'ha 'ssire

te le labbruzze soi e begli occhi di una dea

te le labbruzze soi sangue n'ha 'ssire

Tanto ti stringerò e la bacerò / che le labbruzze tue e begli occhi di una dea / le labbruzze tue dovranno sanguinare

27. Arannu arannu me mparai arare 2:15

(stornelli, raccolti durante la mietitura)

Conca d'oro, Ruffano (LE), 14 giugno 1960

Maria D'Urso, Matilde Fusaro, Rita Margiotta, Anna Leone (voci)

(Racc. 53, br. 43)

Arannu arannu me mparai arare

la giannuturcu e me mpuniu lu sole

e bella bella te fece e mo la tua mamma

e lu lume te lu mise mo la Madonna

L'arte te lu mia bene è arte civile

e cu la zappa a mano se la contiene

e l'arte te lu mia bene è arte civilea

e cu lu motore a manu se la contiene

E ci si' brutta 'te caggia nu lampo

e ne porta' purtone lu malettempu

Pozzi butta' lu vilenu e tre fiata l'annu

te Pasca e de Natale e de Caputannu

Arando arando imparai ad arare / il granturco e mi punì il sole / bella bella ti fece la tua mamma / e il lume te lo mise la Madonna / l'arte del mio bene è arte civile / con il motore in mano si dà le arie / quanto sei brutta ti colpisca un lampo / e ne portava il tempo cattivo / che tu possa sputar veleno tre volte l'anno / a Pasqua a Natale e a Capodanno

28. E dammene una e dammene doi 0:33

(canzone satirica)

Conca d'oro, Ruffano (LE), 14 giugno 1960

Maria D'Urso, Matilde Fusaro, Rita Margiotta, Anna Leone (voci)

(Racc. 53, br. 44)

Vire ci ole vire

E dammene una e dammene doi me ne dese na cofana

la e dammene una e dammene doi me ne dese na cofana

Pere chi vuole pere / e dammene una dammene due me ne diede tantissime [Il canto comincia con una tipica espressione del fruttivendolo: *vire ci ole vire*, e gioca con il significato metaforico del termine: pere sta per botte, mazzate; *cofana* è un grande contenitore di terracotta all'epoca usato per il candeggio della biancheria: qui sta per quantità esagerata]

29. E lu mio bene ci arte tiene 0:41

(stornelli, raccolti durante la mietitura)

Conca d'oro, Ruffano (LE), 14 giugno 1960

2 voci femminili non indicate (probabilmente fra le seguenti: Maria D'Urso,

Matilde Fusaro, Rita Margiotta, Anna Leone)
(Racc. 53, br. 45)

E lu mio bene ci arte tiene
lu trattorista lu sape fa'
cu la sua arte lui mi mantiene
la gran signora mi face fa'
cu la sua arte lui mi mantiene
la gran signora mi face fa'

E il mio bene che arte tiene / il trattorista lo sa fare / con la sua arte lui mi mantie-
ne / la gran signora mi fa fare

Appendici

Eugenio Imbriani La ricerca sul tarantismo di Ernesto de Martino

Il fenomeno del tarantismo in Puglia ha una durata plurisecolare; la prima testimonianza che ne abbiamo, peraltro molto articolata, risale alla metà del XIV secolo; per la precisione è contenuta in una rubrica del *Sertum papale de venenis* redatto da Guglielmo De Marra, specificamente dedicata agli effetti del morso della tarantola e ai relativi rimedi, tra i quali si segnala l'uso locale di far danzare e allietare con la musica chi ne sia stato vittima, previa un'esplorazione con gli strumenti, procedente per tentativi, che individui il suono simile a quello emesso dall'animale al momento del morso. Nella stessa fonte troviamo già l'associazione tra Taranto e la tarantola, che trarrebbe il nome dalla città ionica (Mina 2000)¹.

Da allora, medici, filosofi, storici, letterati, musicologi, antropologi si eserciteranno intorno a questo tema, affrontando i molteplici aspetti che rendono il fenomeno particolarmente complesso: l'anatomia dei ragni considerati colpevoli, l'esame dei casi clinici, la descrizione della varietà dei comportamenti nell'esplosione e nella risoluzione della crisi, l'influenza del cristianesimo sulle credenze e le azioni rituali relative. Il tarantismo è corredato di un apparato simbolico e di pratiche veramente imponente, che cresce, si moltiplica, si modifica, si ricompono, si riduce con l'andare del tempo, tanto che è molto difficile riuscire a definire i precisi contorni del fenomeno se lo si osserva nell'andamento cronologico attraverso l'accumularsi della documentazione; per esempio, la figura di san Paolo quale protettore dei tarantati compare, nelle informazioni che possediamo, solo poco prima della metà del XVIII secolo; inoltre, non solo il morso della tarantola può produrre la crisi da tarantismo, ma anche lo sfiatare di una serpe, o l'abbaiare di un cane; si aggiunga, poi, il ritorno periodico degli effetti del primo morso

(la crisi si ripresenta a cadenze calendariali regolari, anche per molti anni, finché non muore l'animale che l'ha causata); esistono anche dei nodi storici irrisolti (tra cui l'origine del fenomeno, i suoi rapporti con le epidemie coreutiche apparse in età moderna nell'Europa centrale): da tutto questo, insomma, derivano problemi di interpretazione che ancor oggi si trascinano.

Quando Ernesto de Martino decise di svolgere la sua ricerca sul tarantismo per indagarne gli aspetti culturali e i contenuti sociali, il paradigma medico di lettura del tarantismo, per quanto non solidissimo e già fortemente messo in discussione nel 1742 da Francesco Serao nelle sue lezioni accademiche *Della tarantola o sia falangio di Puglia*, e ancora, per fare solo un altro nome, dal suo quasi omonimo Francesco De Raho nel 1908², non si può dire che fosse soppiantato.

Sebbene de Martino conoscesse abbastanza bene la Puglia, per averla frequentata a lungo prima come insegnante, a Bari tra il 1934 e il 1942, poi in qualità di uomo politico, ad accendere la sua curiosità per il tarantismo non fu la sua consuetudine con il luogo, ma una serie di fotografie scattate a Galatina da André Martin, in particolare quelle riprese nella cappella dalla loggetta *ad audiendum sacrum*, punto di osservazione privilegiato anche nelle ricerche che seguirono.

La spedizione nel Salento, che si sarebbe svolta dal 20 giugno al 10 luglio 1959, fu preparata nell'inverno precedente; l'obiettivo era dimostrare la fondatezza di una interpretazione storico-religiosa e storico-culturale del fenomeno, piuttosto che medica; l'*équipe* della ricerca comprendeva, come è noto, Giovanni Jervis, che allora si stava specializzando nella clinica neuropsichiatrica dell'Università di Roma, la psicologa Letizia Jervis-Comba, le antropologhe Amalia Signorelli e Annabella Rossi, e dei compagni di viaggio ormai molto collaudati come Vittoria De Palma, il fotografo Franco Pinna e il musicologo Diego Carpitella, già autore di importanti lavori di rilevazione sul campo (di particolare importanza quelli svolti insieme ad Alan Lomax) e assiduo collaboratore di de Martino nelle ricerche condotte in Basilicata. Ad essi si aggiunse sul campo il professor Wilhelm Katner dell'Università di Lipsia. I seminari

preliminari, di studio e organizzativi, furono serrati, c'erano istruzioni per tutti, furono redatti numerosi questionari e approntate schede di osservazione (De Martino 1961; d'ora in poi *Tt*).

La Signorelli fu mandata in avanscoperta nell'aprile di quell'anno a Galatina per avere una prima confidenza con l'ambiente, verificare la possibilità di scattare fotografie all'interno della cappella, contattare il clero e gli studiosi locali, cercare indicazioni bibliografiche a complemento di quelle che de Martino aveva reperito e distribuito ai membri dell'*équipe*; doveva inoltre informarsi sulle date di arrivo delle tarantate alla cappella di san Paolo. Anche Carpitella compì un viaggio preliminare in quella primavera nella provincia di Lecce, in cui toccò Galatone, Martano, Calimera e Gallipoli, per individuare gruppi di musicisti terapeuti.

Il lavoro sul campo fu molto impegnativo, frenetico, privo di pause, affinché i venti giorni disponibili venissero sfruttati interamente da tutti. I ricercatori dovevano compilare quotidianamente schede e diari; ogni sera si tenevano riunioni di bilancio e programmazione; inoltre bisognava essere attentissimi a non destare la suscettibilità di qualcuno del luogo, a tenere atteggiamenti contenuti e discreti, a limitare quanto possibile l'eccezionale visibilità dei ricercatori in quel contesto. De Martino segnava sui taccuini il procedere della ricerca, sempre vigile nella cura dei dettagli. Il lavoro divenne sempre più intenso, fino alla fine di quell'esperienza, tanto che l'ultima riunione ufficiale del gruppo si tenne a Matera, durante una tappa sulla via del ritorno a Roma³.

Tanto rigore, tanta insistenza nel richiamo alla disciplina e alla pazienza, la minuziosa ripartizione dei compiti, la redazione di questionari e di verbali, mostrano innegabilmente un qualche tratto di eccesso che si può certo giustificare con la natura sempre sperimentale della ricerca sul campo e, nel caso specifico, con la novità dell'impresa; si trattava di osservare dal vivo una serie molto complessa di pratiche rituali che si svolgevano in tempi e luoghi differenti, che coinvolgevano un alto numero di protagonisti, tenendo ben presente la necessità di conservare e giustificare l'unità dell'oggetto d'indagine, di riprendere, per usare un'espressione di de Martino, "il rito in azione", in un contesto che mostrava il marchio dell'alterità.

Nel 1925 Tommaso Fiore descriveva i contadini delle Murge, le alture che si elevano nella parte centrale della Puglia, come un popolo di formiche, laborioso e attivo, capace di costruire migliaia di muretti e di ricoveri rupestri allineando sapientemente e pazientemente i sassi sottratti alla campagna, un'impresa immane, dice, che avrebbe spaventato un popolo di giganti. Questo lavoro ha disegnato il paesaggio, tracciato i sentieri, modificato il profilo dell'orizzonte e abitato gli spazi tra un paese e l'altro, anche in luoghi isolati, al seguito delle greggi, ha reso la terra coltivabile; questa terra redenta apparteneva in gran parte ai piccoli proprietari che l'avevano dissodata, ripulita e resa fertile. Non dappertutto era così. Scendendo verso Taranto la pietraia appariva disabitata: era la grande proprietà inattiva, disposta a opporre la qualità malarica del territorio all'ipotesi di bonifica che vi introdurrebbe inevitabilmente la manodopera, il bracciantato e il rischio dell'esproprio. Ma è nel borgo antico della città ionica che la miseria si manifesta nei suoi aspetti più crudi:

donne sulle porte, operai miserevoli sollevano gli occhi con ancora qualcosa della vivacità meridionale fra il giallo patito e fra il bruno senza vita: sono sorpresi, soffrono di essere osservati, ripiegano subito gli occhi. È una miseria, si vede subito, cosciente di sé, e le donne e le case hanno di pulizia più che non consenta questa specie di cimitero. In qualche piazzetta, dove non mancano suonatori di cennamelle e pulcinelli sbrindellati e dove rosseggia qualche macchia di sole, si può frugare meglio; come un colpo di mazza sullo sterno ti giunge l'orrore; son visi di bambini venuti alla luce per modo di dire, di donnette anemiche, tistiche, scrofolose, sifilitiche, tracomatiche, senza seno, senza fianchi, senza anima, con occhi loschi, storti, strabuzziti, cascanti e con quella vergogna di guardare che non li abbandona. Non una vecchia in giro, ché son tutte vecchie; a trent'anni, son vecchie, a cinquanta son morte e gli uomini stanno al mare⁴.

Sono gli stessi vicoli, nella zona più malfamata della città, in cui qualche decennio prima, nel 1893 e nel 1894, tre liceali trepidanti, Francesco De Lorenzo, Giuseppe Cassano e Vincenzo Tursi, inviati dal loro profes-

re, il linguista Emilio Lovarini, a raccogliere informazioni e documenti relativi alla vita popolare, poterono assistere al ballo di Grazia, tarantata, rimanendone fortemente impressionati; gli appunti che redassero in quella circostanza sono stati scoperti da Antonio Basile. In un ambiente nuovo per loro, che temevano in qualche misura, furono presenti all'allestimento del teatro del rito, ascoltarono storie di tarantati, musiche e canti ignoti; le vicine accorrono nella casa della vittima, portando fazzoletti, abiti, scialli di vario colore e vasetti di erbe odorose:

La stanza, che s'empie in breve di gente, offre una vista curiosa. Lungo delle pareti corrono delle funicelle, su cui sono sciorinati i più bei fazzoletti delle comari, scialli di rosso vivo e poi nastrini neri e bianchi, verdi e amaranti, di tutte le tinte, che insieme ai fazzoletti ed agli scialli, fra un asciugamano ed un coltrone, fanno una strana confusione di colori. Sopra una larga tavola, in un angolo fu collocato un grande specchio, ornato di tralci di vite, e sono sparse qua e là spighe dorate e grappoli verdi e limoni odorosi, che insieme all'acuto odore della menta e del basilico danno all'aria un grato profumo campestre⁵.

Complessivamente, l'impressione è di essere entrati nella "stanza dipinta da un pazzo"⁶. Per fortuna, i tre giovani riescono a rimanere saldi quanto basta ad annotare gli avvenimenti a cui assistevano e a trascrivere le testimonianze raccolte e i testi dei canti (*A turtaredd ha perse la cumpagne, / tutti lu giurne vé malancunose...*). Il timore che essi provano anticipa l'orrore di Fiore di fronte all'estraneità di una realtà sociale e culturale, alla diversità radicale dei comportamenti e delle condizioni di vita; e a mezza strada tra il timore e l'orrore ci sono la vergogna e lo sdegno espressi ancora nel 1893 dallo scrittore Giuseppe Gigli:

Alcuni usano ballare nelle case; altri nei crocicchi delle vie; alcuni vestiti a festa, altri quasi seminudi; alcuni tenendo in mani i fazzoletti, o simili adornamenti femminili, altri reggendo pesanti arnesi della casa. Uno dei più barbari balli è quello che taluni fanno nell'acqua. E non solamente nell'acqua si agitano per mezza persona, ma continuamente se ne versano con

un catino sul capo e sulle spalle. È una cosa che muove a pietà, e a sdegno per così orribile pregiudizio⁷.

Ormai alla fine del secolo e del Risorgimento, Gigli riteneva davvero poco dignitoso, per la sua piccola patria, proporsi al cospetto della nazione ancora con un retaggio così poco presentabile. Nel letterato, come, con minor consapevolezza, negli studenti tarantini, i comportamenti dei tarantati si discostano bruscamente dall'idea che essi hanno della diffusione tra il popolo di pratiche gentili come raccontare fiabe e poetare, insieme a una varietà di credenze curiose a cui è attribuibile, tuttavia, il pregio fascinoso dell'antichità, di una secolare permanenza, di una lontana provenienza, a volte riscontrabile dai tempi gloriosi di Roma e della Grecia o, addirittura, delle genti autoctone.

Con la caduta del fascismo, dopo la seconda guerra mondiale, si ripropone in termini urgenti il tema, che era stato così caro a Fiore, del superamento del latifondo, e insieme quello della distribuzione delle terre incolte ai contadini, quali strumenti per la risoluzione dei problemi del mondo agricolo. Il popolo di formiche si organizzava in modo febbrile, con un movimento che faceva emergere in tutta evidenza la lentezza delle procedure applicative della legge Gullo (1944) sulla concessione delle terre, impedita dalle resistenze degli agrari. Le lotte contadine, in particolare, tra la fine del 1949 e l'inizio del 1950, durante le quali perse la vita una dozzina di lavoratori, decine furono i feriti e migliaia gli arresti, spinsero il governo alla promulgazione della cosiddetta legge stralcio da cui fu esclusa proprio la provincia di Lecce. La risposta delle organizzazioni politiche e sindacali dei lavoratori fu perentoria, e si tradusse nell'occupazione delle terre di Arnè, un'area di quarantaduemila ettari, ma la reazione fu durissima, e il presidio fu spazzato via dalla polizia in pochi giorni; seguirono arresti e processi e, finalmente, l'estensione della legge stralcio alla penisola salentina. Il cuore, il centro di quella fase eroica delle lotte contadine fu la cittadina di Nardò⁸.

In quegli stessi anni, come ho accennato sopra, de Martino ricopriva in Puglia un importante ruolo politico; lo racconta egli stesso:

Negli anni che seguirono la Resistenza e la Liberazione, nella mia qualità di segretario della federazione socialista di Bari e come commissario di quella di Lecce, ebbe luogo il mio primo incontro con le plebi rustiche del Mezzogiorno, delle quali sino allora avevo un'idea alquanto convenzionale e libresca, quale potevano offrirmela la varia letteratura meridionalistica e le così spesso noiose e frigide scritture folkloristiche. L'incontro con queste plebi non avveniva certo sul piano della ricerca storica, ma su quello della lotta politica: eppure proprio per entro l'impegno politico di trasformare il presente in una realtà migliore, cominciai a prendere rilievo un impegno di natura diversa, quello della migliore conoscenza del presente da trasformare. In questa prospettiva la stessa ricerca etnologica cominciai a configurarsi in una dimensione nuova (de Martino 1962: 61-62).

Se l'impegno politico ha per finalità l'intervento nell'ottica della trasformazione, può trovare un forte impulso nello studio delle realtà sociali in trasformazione. Nel 1949 usciva il saggio *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, in cui de Martino registrava "l'irrompere nella storia, su scala mondiale, del mondo popolare subalterno" (1975b: 39); quel che accadeva in Puglia, quindi, si inseriva in un epocale processo con cui la circoscritta coscienza borghese era ormai chiamata a fare i conti; per lui l'incontro con le plebi meridionali è l'occasione decisiva che gli consente di convertire le dichiarazioni di principio (come quelle contenute nel famoso testamento del 1940⁹) sul terreno dell'azione e della concretezza. Di questa prospettiva era parte integrante la conoscenza quanto possibile diretta e documentata dei fenomeni culturali e delle condizioni sociali: intervenendo con un articolo¹⁰ nel dibattito acceso da Cesare Zavattini nel 1952 che, dalla rivista "Il Rinnovamento d'Italia", invitava gli scrittori a farsi collaboratori di un bollettino che raccogliesse descrizioni e narrazioni di episodi e avvenimenti riguardanti la vita della povera gente in tutte le contrade italiane, de Martino presentava la famosa spedizione etnologica in Lucania dell'ottobre 1952, che peraltro faceva seguito ad altri viaggi nella regione:

Abbiamo il nostro programma, i nostri itinerari, i nostri questionari. Incideremo i canti popolari e sorprenderemo nell'obiettivo fotografico ambienti, situazioni e persone. Affideremo a una donna il compito di penetrare nelle più intime pieghe dell'animo femminile e di avvicinare i bambini. Gireremo di paese in paese, chiamando in ogni paese una leva di nuovo tipo, la leva delle persone umane. E di ritorno in città comunicheremo a tutti ciò che abbiamo visto e ascoltato: in una serie di conferenze sceneggiate, di articoli per quotidiani e periodici, in opuscoli a carattere divulgativo e in un'opera a carattere scientifico renderemo pubblico questo dimenticato regno degli stracci, faremo conoscere a tutti le storie che si consumano senza orizzonte di memoria storica nel segreto dei focolari domestici. Pagheremo così noi, in prima persona, l'immenso debito contratto verso questi uomini dalla società e dalle classi dirigenti (de Martino 1996: 40-41).

La strada è tracciata, bisogna mettersi in viaggio.

Già per quella spedizione de Martino sottolineava la "diversità" della meta rispetto al punto di partenza, e il viaggio si configurava "come una lunga discesa in un profondo remoto e per la cui conoscenza ancora non si disponeva di strumenti idonei"¹¹.

Il viaggio, insomma, era molto più lungo della distanza che separava i luoghi di partenza e di arrivo, conduceva oltre un confine culturale, comportava una esplorazione che aveva fondamenti etici, oltre che intento conoscitivo; se l'itinerario era uguale o molto vicino a quello che aveva condotto de Martino in Puglia tra i lavoratori nell'immediato dopoguerra, ora assumeva i contorni di un incontro scandaloso. L'esperienza sul campo, per quanto continuata e reiterata, risultava nuova e originale, ancora nel 1959, e de Martino e il suo gruppo, a contatto con i tarantati, similmente agli studenti tarantini ricordati sopra, si trovarono immersi in un mondo del tutto inatteso: "[...] e finalmente di punto in bianco, dal giorno alla notte ci trovammo brutalmente sbalzati in un altro pianeta" (*Tr*: 66): questo avvenne nel tardo pomeriggio del 24 giugno 1959, a Nardò, dove l'équipe si era recata da Galatina, seguendo un'indicazione dell'albergatore che conosceva due fratelli barbieri, anche musi-

cisti terapeuti, di quella località. Nell'unico vano di una miserabile dimora, una giovane donna, Maria, "la nera capigliatura tempestosamente sciolta e ricadente sul volto olivastro, di cui si intravedevano i tratti ostentatamente immobili e duri e gli occhi ora chiusi e ora socchiusi", ballava per ottenere da san Paolo la grazia di guarire dal male da cui era affetta, il tarantismo. "Nella fase a terra vedemmo una volta la tarantata portarsi strisciando ai piedi del violinista, e quivi indugiare come polarizzata: il violinista allora le si inginocchiò accanto, incumbendole nel suonare a tal punto che l'archetto sembrava avesse per violino il corpo fremente della donna" (*Tr*: 66, 68). Queste figure, icasticamente descritte da Ernesto De Martino, vennero fermate dalla macchina fotografica di Franco Pinna; il violinista era il barbiere Luigi Stifani – non Antonio, il fratello maggiore, anch'egli musicista e suonatore terapeuta, come era stato erroneamente indicato all'etnologo dal garzone di bottega. Stifani, al violino, era accompagnato da Salvatora Marzo al tamburello, Cosimo Mi alla chitarra, Pasquale Zizzari all'organetto. "Sbalzati com'eravamo in quest'altro pianeta", scrive de Martino, "facevamo tutti fatica ad ambientarci e ad assumere ciascuno il nostro ruolo nel piccolo vano male arredato, saturo di non grati odori di mal lavate intimità femminili. Finalmente, dopo qualche sforzo per giustificare la nostra presenza presso i nostri ospiti (eravamo medici venuti da Roma per studiare la strana malattia), accettati che fummo, ci unimmo al pubblico che faceva cerchio e cominciammo ad osservare a nostro agio" (*Tr*: 67-68).

Apparve, perciò, un mondo totalmente diverso, dai tratti luciferini, avvolgente, colmo di angoscia e di dolore, in cui si poteva essere risucchiati impietosamente: de Martino si commosse vedendo ballare una bambina di undici anni; ma lo stesso Stifani era spaventato dalla contiguità con i tarantati a cui lo costringeva il suo stesso ruolo di terapeuta: Lisa Luigia di Neviano, scrive Stifani nel suo diario, in una pagina data 25 giugno 1940, "di anni 25 incantata da lalito, e cioè, noi in gergo dialettale diciamo, sfiatata da una sacara, che la madre della vipera, e a ballato due giorni, e il suo ballo, era lento, ma quando ci guardava, noi suonatori, eramo unpo terrorizzati perché voleva, avvicinarsi, annoi per

gettarsi, il suo allito contro di noi, ma noi ci allontanavamo sempre da lei” (Stifani 2000: 58-59)¹². Il pericolo è imminente, sempre; lo diceva già Epifanio Ferdinando agli inizi del XVII secolo: chi non crede a quel che raccontiamo venga qui a vedere con i suoi occhi, corra il rischio.

Di quest’altro pianeta, e dei comportamenti che vi si tenevano, secondo la lezione di de Martino, era necessario comporre un’immagine oggettiva e giungere a una conoscenza che, vivificata da motivazioni etiche, se ne rendesse autonoma. Il modello di questa certezza scientifica non andava, beninteso, cercato nelle scienze sociali, tanto meno nell’etnologia, accusata irrimediabilmente di naturalismo; la soluzione consisteva in un’applicazione al terreno dell’etnologia dei principi dello storicismo, operazione che comportava il prezzo di lacerazioni e correzioni di rotta, e che innanzitutto implicava il riconoscimento preliminare dei limiti del pensiero prodotto dalla storiografia borghese e dell’operato di una civiltà che aveva marginalizzato e costretto alla subalternità un’ampia fetta di mondo. Si rendeva per questo necessario un approccio del tutto originale, consistente nel reperire documenti laddove la storiografia non poteva cercarli, cioè nelle pratiche rituali in azione, nelle storie di vita, nella viva voce della gente, nel contagio dei sentimenti, tra i suoni terapeutici come nelle invocazioni. Da qui la necessità di mettersi in viaggio, da qui la puntigliosa, a tratti esasperata esigenza della documentazione. Da qui anche il ruolo indispensabile di documentaristi d’eccezione come Carpitella e come il fotografo Franco Pinna.

La terra del rimorso, come tutti sanno, contiene la sequenza fotografica del rito terapeutico, accompagnata dalle didascalie descrittive di de Martino, contiene le trascrizioni musicali; la prima edizione dell’opera era corredata di un disco con le registrazioni svolte in loco.

Se questo è vero, non implica, tuttavia, la riconduzione in un ordine secondario della sostanza etica che dà corpo alla ricerca etnologica di de Martino; egli chiarisce a se stesso la natura fondamentale critica del suo lavoro, ritiene che una ricerca etnografica sulla storia religiosa del Sud dell’Italia vada intesa “come nuova dimensione conoscitiva della

cosiddetta ‘quistione meridionale’”, non si debba separare da un meridionalismo consapevole e attivo; *La terra del rimorso* è probabilmente l’espressione più equilibrata e compiuta di questo programma, che viene applicato nell’intera opera demartiniana; si tratta di una posizione che lo stesso Carpitella ha giudicato determinante per il crescere dell’attenzione verso gli stessi studi etnomusicologici; credo che proprio le parole da lui pronunciate nel corso di una conversazione radiofonica nel 1965, poco dopo la morte di de Martino, illustrino con grande chiarezza come la duplice via delle motivazioni scientifiche ed etiche agisse sullo stato d’animo dei ricercatori impegnati sul campo:

Partecipazione e distacco nello stesso tempo... io mi ricordo molte volte – e tu lo sai Jervis –, sia per esempi di lamenti funebri, sia per esempi di terapia del tarantismo, possiamo anche nasconderci, ma eravamo molto emozionati, emozionati proprio nel senso più profondo... ma mentre eravamo emozionati umanamente, dovevamo capire che il pianto era un modulo rituale, che si ripeteva, che potevamo capire la ‘distrazione’ di qualcuno mentre piangeva, che mentre c’era una terapia si poteva parlare delle cose più disparate ed erano anche quelli moduli coreutici, che la danza non era un caos, un disordine, ma che aveva delle norme rituali ben precise. E questa fatica, questo sforzo di afferrare la realtà era quello che rimane forte per noi dell’insegnamento di de Martino come lavoro sul campo; cioè la partecipazione umana che non sia freddo inventario etnografico e che non sia neanche freddo questionario sociologico e nello stesso tempo non avere né il paternalismo, né l’‘animabellismo’ così diffuso negli studi folkloristici: questa è l’esperienza molto forte che noi sul campo abbiamo avuto (Carpitella in de Martino 2002: 122).

Il momento documentario, in ogni caso, non può non far prevalere la sua priorità e la sua necessità, la qual cosa comporta delle implicazioni relativamente al modo in cui i risultati della spedizione del ’59 verranno presentati e acquisiti. Devo aggiungere che proprio la lettura etnomusicologica del fenomeno prodotta da Carpitella ha non poco contri-

buito a circoscrivere lo spazio e le modalità del comportamento rituale; la rilevazione sul campo effettuata dall'*équipe*, e in particolare lo schema proposto da Carpitella, si propone come modello paradigmatico. Il rito è quello che essi descrivono. Il fenomeno del tarantismo è stato visto, dopo de Martino, tramite de Martino; per così dire, usando una metafora molto nota tra gli antropologi, leggendo il fenomeno da dietro le sue spalle, e questo avviene da subito: lo stesso Gilbert Rouget venne a conoscenza della ricerca stessa già nel 1960, prima ancora che ne venissero pubblicati i risultati in Italia, grazie a Diego Carpitella (Rouget 1986: 221, n. 6). Gianfranco Mingozzi, allora giovane regista, quando maturò il progetto della realizzazione di un documentario sul tarantismo, fu presentato a de Martino da Annabella Rossi. Era la primavera del 1960. De Martino, sebbene non si mostrasse, almeno inizialmente, del tutto convinto, gli diede tutte le indicazioni necessarie, gli fornì delle lettere, mise in preallarme un informatore prezioso come il barbiere violinista terapeuta Luigi Stifani e, soprattutto, gli consegnò da leggere in bozze *La terra del rimorso* (Mingozzi 2002: 14-15).

Io ritengo che, al di là delle intenzioni dell'autore, *La terra del rimorso* contenga *in nuce* e del tutto implicita la via che ha condotto dalla lettura analitica del fenomeno all'attuale "vulgata" del tarantismo, diffusa soprattutto, ma non solo, nell'area salentina. Nell'ultimo decennio la riflessione sul tarantismo ha prodotto numerosi studi, di valore disuguale, a cui si è accompagnata un'intensa e complessa azione di promozione della cultura locale, che ha coinvolto a vari livelli e con diversi ruoli operatori politici, esecutori di musica popolare, ricercatori: un convergere di azioni che ha sostenuto e definito la 'tipicità' del tarantismo, determinandone la patrimonializzazione, ponendo l'accento soprattutto sugli aspetti liberatori della terapia, assurda, quindi, sul ritmo della *pizzica*, al rango della più autentica espressione dell'identità salentina; si tratta di un processo tuttora ampiamente in atto, e sui suoi meccanismi, le implicazioni e le mistificazioni connesse, il dibattito è aperto.

Note

- 1 Salvo diversa indicazione, per la letteratura critica si rimanda ai "Riferimenti bibliografici" (pp. 76-82).
- 2 F. De Raho, *Il tarantolismo nella superstizione e nella scienza*, Roma, Sensibili alle foglie, 1994.
- 3 Cfr. i contributi presenti in Gallini 1986; ho proposto una ricostruzione di quegli avvenimenti in Imbriani 2003.
- 4 T. Fiore, *Un popolo di formiche*, Bari, Palomar, 2001: 73.
- 5 A. Basile, *Taranto Taranta Tarantismo*, Taranto, Edizioni Nuoveproposte, 2000: 110.
- 6 *Ivi*.
- 7 G. Gigli, *Superstizioni pregiudizi e tradizioni in Terra d'Otranto. Riedizione dell'opera pubblicata per la prima volta nel 1893*, Manduria (TA), Filo, 1998: 79-80.
- 8 S. Coppola, "Quegli uomini coperti di stracci": la lotta dei braccianti salentini per la redenzione dell'Arneo (1949-1952), in Mario Spedicato (a cura di), *Politica e conflitti sociali nel Salento post-fascista*, Lecce, Conte, 1998: 85-120.
- 9 Siamo nel 1940, de Martino giudica necessaria una scelta di campo chiara e netta che sia quella della libertà e dello spirito, "per tutti i perseguitati politici – per gli sbandati a cui è contesa la gioia di un focolare onorato in una patria libera – per coloro che soffrono in silenzio nella solitudine dei campi, nel fragore delle officine, nell'assidua vicenda delle professioni dei mestieri e dei traffici, nella disciplina degli eserciti in pace o in guerra – per gli uomini di cultura – per tutto lo Spirito che poteva essere crescere e fruttificare, e che la miseria la galera o la mitraglia soffocarono via; per le madri e i bambini di Praga e di Varsavia": cfr. E. de Martino, *Il giuramento*, in *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Appendice, *Introduzione* e cura di Stefano De Matteis, Argo, Lecce, 1995: 259-261.
- 10 L'articolo di de Martino apparve su "Il Rinnovamento d'Italia" l'1 settembre 1952 con il titolo *Una spedizione etnologica studierà scientificamente la vita delle popolazioni contadine del Mezzogiorno*; ora in de Martino 1996: 38-42.
- 11 C. Gallini, *La ricerca, la scrittura*, in de Martino 1995: 51.
- 12 Non pochi anni dopo, per la precisione la notte successiva al 28 giugno 1981, Luigi Chiriatti si era introdotto nella loggetta all'interno della cappella di san Paolo a Galatina (la stessa postazione già utilizzata da Martin, da Franco Pinna, Carpitella e de Martino) per preparare il terreno alla *troupe* che avrebbe dovuto riprendere di nascosto il rito: "Ero fermo e pietrificato. L'orologio batteva le tre. Alle cinque sarebbe arrivata la *troupe* per le riprese. Dovevo muovermi, vincere la paura e la vendetta di san Paolo. Piano piano mi avvicinavo alla porta e pensavo: 'E se mi tirano giù?, e se divento pur'io un tarantato?, e se esce qualche *sacara* e mi sfata!'" (L. Chiriatti, *Morso d'amore. Viaggio nel tarantismo salentino*, Capone, Lecce, 1995: 20). La *troupe*, individuata dai parenti dei tarantati, fu costretta a lasciare precipitosamente la loggetta.

Le fotografie
di Diego Carpitella



1. Il tamburello di Salvatora Marzo, Nardò, 1960.



2. Salvatora Marzo, Nardò, 1960.



3. Salvatora Marzo, Luigi Stifani e Pasquale Zizzari, Nardò, 1960.



4. Salvatora Marzo e Luigi Stifani, Nardò, 1960.



5. Pizzica tarantata, Muro Leccese, 1960.



6. Grazia Zoccu, Sanarica, 1960.



7. Canto durante la mietitura, Ruffano, 1960.



8. Il violinista Luigi Stifani, Nardò 1960.

Indice dei nomi

Abruzzi, Adam, 64 n
Adamo, Giorgio, 63 n
Agamennone, Maurizio, 12, 64 n, 67 n, 74 n, 76, 79, 81, 82
Alimanno, Carmine, 101, 102
Aloisi, Antonio ("Uccio"), 71 n, 72 n
Anna, 20
Apolito, Paolo, 81
Assalve, Addolorata, 37, 107, 109
Assuntino, Rudi, 67 n
Attanasi, Francesco Marco, 71 n, 72 n, 76
Bandello, Antonio ("Uccio"), 71 n, 74 n
Barbati, Claudio, 22, 76
Barthes, Roland, 22
Basile, Antonio, 137, 145
Benegiano, Giuseppe, 48, 50, 107, 108
Bermani, Cesare, 15, 63 n, 64 n, 76
Biagiola, Sandro, 54, 73 n, 76
Bindi, Letizia, 78
Boellis, Gianfranco, 55, 73 n, 76
Borghese, Camillo (Papa Paolo V), 67 n
Bronzini, Giovanni Battista, 73 n, 76
Bruganti, Oronzo, 122
Brunetto, Walter, 29, 63 n, 77
Bruni, Giuseppe, 122
Cagnetta, Franco, 7, 8, 9
Calisi, Romano, 64 n
Calvino, Italo, 66 n
Calzolaro, Alfredo, 118, 120
Caputo, Sebastiano, 116, 117
Carichino, Giorgio, 58, 111, 112
Carpitella, Diego, 7-29, 33-37, 42, 43, 47, 52, 54, 56, 58, 63-84, 86, 87, 88, 107, 134, 135, 142-145
Cassano, Giuseppe, 136
Chaudhuri, Shubha, 65 n, 77
Cherchi, Placido, 66 n, 77
Chiriatti, Luigi, 145 n
Cirese, Alberto Mario, 8, 9, 13, 63 n, 64 n, 65 n, 69 n, 75 n, 77
Cirese, Eugenio, 8, 77
Cofini, Marcello, 70 n, 77
Cohen-Séat, Gilbert, 22
Colacicchi, Luigi, 9
Comba-Jervis, Letizia, 66 n, 134
Coppo, Piero, 71 n, 77
Coppola, Nicola, 116, 117
Coppola, Salvatore, 145 n
Corti, Maria, 73 n, 78
Costa, Irene, 83
Damato, Menalda, 26, 78
Dell'Anna, Donata, 69 n
De Lorenzo, Francesco, 136
De Martino, Ernesto, 7, 8, 9, 13-16, 20, 21, 22, 28, 29, 33, 34, 35, 42, 51, 52, 56, 63 n, 64 n, 65 n, 66 n, 67 n, 68 n, 71 n,

72 n, 73 n, 76, 78-81, 83, 88, 133-145
De Matteis, Stefano, 145 n
De Mauro, Tullio, 81
De Palma, Vittoria, 64 n, 66 n, 67 n, 134
De Raho, Francesco, 134, 145
De Simone, Luigi Giuseppe, 34, 38, 46, 69 n, 70 n, 72 n, 78
Di Gennaro, Salvatore, 126-128
Di Lecce, Giorgio, 70 n, 78
Di Mitri, Gino Leonardo, 66 n, 76, 78, 79, 81, 82
Dimo, Michelangelo, 118, 120
Di Virgilio, Domenico, 74 n, 78
Donna Rosa, 26
Durante, Daniele, 83
D'Urso, Maria, 130, 131
Esposito, Vincenzo, 79, 81
Facci, Serena, 76
Faeta, Francesco, 15, 20, 40, 64 n, 65 n, 66 n, 79
Falcone, Donato, 62, 126-129
Falcone, Teodoro, 126-128
Ferdinando, Epifanio, 142
Ferrarese, Carmine, 122
Ferretti, Rossana, 10, 27, 65 n, 78
Fioravanti, Leonardo, 22
Fiore, Tommaso, 136, 137, 138, 143, 145 n
Fontana, Giovanni, 67 n
Fusaro, Matilde, 130-132
Gallini, Clara, 15, 20, 40, 64 n, 65 n, 66 n, 78, 79, 145 n
Gennaccari, Jolanda, 33, 36, 103, 104
Giagnotti, Claudio ("Cavallo"), 70 n
Giannattasio, Francesco, 19, 71 n, 77, 79
Giannini, Fernando, 67 n, 72 n, 79
Gigli, Giuseppe, 137, 138, 145 n
Gilardi, Ando, 64 n
Giordano, Ernesto, 70 n, 79
Grazia, 137
Grio, Giovanna, 74 n, 79
Guggino, Elsa, 74 n, 79
Gullo, Fausto, 138
Imbriani, Eugenio, 63 n, 66 n, 78, 79, 83, 84
Inchingolo, Ruggiero, 51, 70 n, 80
Jervis, Giovanni, 66 n, 70 n, 134, 143
Katner, Wilhelm, 134
Lagna, Donatella, 83
Lanternari, Vittorio, 64 n, 66 n, 80
La Sorsa, Saverio, 52, 80
Lecci, Antonio, 116, 117
Leone, Anna, 130-132
Leydi, Roberto, 81
Liberovici, Sergio, 9
Lisa, Luigia, di Neviano, 141
Lomax, Alan, 7, 9, 11, 12, 14, 29, 56, 63 n, 65 n, 73 n, 134
Lombardi, Vincenzo, 64 n
Lombardi-Satriani, Luigi Maria, 78
Lovarini, Emilio, 137
Magrini, Tullia, 79
Malecore, Irene Maria, 73 n, 80
Mangia, Maurizio, 70 n, 80

Margiotta, Rita, 130-132
 Maria, 141
 Marinelli, Carlo, 63 n
 Martin, André, 134, 145 n
 Marra, Guglielmo (de), 133
 Marsella, Mario, 48, 86, 98
 Marzano, Carmelo, 116, 117
 Marzano, Cosimo, 121
 Marzano, Giorgio, 116, 117, 121
 Marzo, Salvatora ("Za Tora"), 35-39, 49, 53, 54, 71 n, 86, 88, 89, 91, 92, 100, 141, 148-151
 Massaru, Settimio, 122-125
 Mazzotta, Francesco, 34, 69 n, 72 n
 Melchioni, Elide, 67 n, 80
 Melissano, Antonio, 126-128
 Merico, Maurizio, 66 n, 80
 Mi, Cosimo, 141
 Mila, Massimo, 65 n
 Mina, Gabriele, 80, 133
 Mingozzi, Gianfranco, 21, 22, 67 n, 69 n, 71 n, 76, 80, 144
 Misiti, Raffaello, 71 n, 77
 Montinaro, Brizio, 73 n, 80
 Montunato, Luigi, 116, 117
 Morello, Antonio, 126-128
 Moreni, Giuseppe, 122
 Myers, Helen, 77
 Nacci, Anna, 66 n, 72 n, 80, 81
 Nataletti, Giorgio, 8, 9, 10, 63n, 65n, 80
 Nigra, Costantino, 73 n, 81
 Palumbo, Vito Domenico, 82
 Paolo, santo, 15, 16, 17, 20, 29, 30, 34, 47, 88, 89, 104, 108, 109, 114, 115, 133, 135, 141, 145 n
 Pasata, Giorgio, 118, 120
 Pediò, Laura, 38, 109
 Pediò, Leonide, 37, 39, 50, 54, 97, 98
 Pellegrino, Giovanni, 23, 24, 68 n, 69 n, 81
 Pellizzi, Camillo, 22
 Piccone, Ugo, 67 n
 Piccone Stella, Simonetta, 22, 28
 Pinna, Franco, 19, 20, 35, 39, 40, 65 n, 66 n, 81, 134, 141, 142, 145 n
 Pirrotta, Nino, 82
 Pitzurra, Mario, 64 n
 Pizzetti, Ildebrando, 10
 Plastino, Goffredo, 63 n, 73 n
 Ponzio, Flaminio, 67 n
 Quasimodo, Salvatore, 22, 67 n, 80
 Raheli, Roberto, 83
 Ria, Eliseo, 122
 Ricci, Antonello, 65 n, 67 n, 81
 Ricci, Luigi, 70 n
 Rocco, santo, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 67 n, 68 n, 69 n, 80, 82
 Romano, Leonardo, 116, 117
 Romano, Valentino, 116, 117
 Roncaglia, Aurelio, 82
 Rossi, Annabella, 20, 22, 28, 66 n, 71 n, 76, 78, 81, 134, 144
 Rouch, Jean, 67 n
 Rouget, Gilbert, 23, 42, 81, 144
 Russo, Giovanni, 80

Sanga, Glauco, 81
 Santoro, Luigi, 70 n
 Sassu, Pietro, 74 n, 81
 Scaldaferrì, Nicola, 63 n, 81
 Seppilli, Tullio, 8, 9, 22, 77
 Serao, Francesco, 82, 134
 Sernesi, Salvino, 10
 Servadio, Emilio, 64 n
 Siciliani, Giovanni, 100
 Sicuro, Salvatore, 73 n, 82
 Signorelli, Amalia, 63 n, 66 n, 67 n, 134, 135
 Sparagna, Ambrogio, 23
 Spedicato, Mario, 145 n
 Stamerra, Rocco, 122
 Stefanizzi, Cristina, 37, 39, 49, 50, 86, 94, 107, 108, 109
 Stefano, Giuseppe, 122
 Stifani, Antonio, 33, 101, 103, 141
 Stifani, Luigi, 33-35, 40, 41, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 68 n, 69 n, 71 n, 72 n, 80, 82, 100-103, 141, 142, 144, 150, 151, 155
 Stifani, Tonino, 101-103
 Tarantino, Luigi, 67 n, 82
 Tarantino, Sandra, 36, 52, 53, 54, 55, 82
 Taviani, Ferdinando, 24
 Testa, Eugenio, 65 n
 Tiby, Ottavio, 9, 64 n
 Tolledi, Fabio, 67 n, 82
 Treglia, Erasmo, 68 n, 70 n, 82
 Trinchiera, Salvatora, 95, 96
 Trotta, Damiano, 122
 Tunno, Salvatore, 122-125
 Tursi, Vincenzo, 136
 Ungaro, Donato, 122
 Ungaro, Luigi, 122
 Ungaro, Martino, 122
 Verdone, Mario, 22
 Verri, Antonio, 24, 81
 Verrienti, Emanuela, 70 n
 Villani, Salvatore, 64 n
 Vitale, Giorgio, 58, 61, 110, 111, 116, 117
 Vitale, Salvatore, 58, 112
 Weis Bentzon, Andreas Fridolin, 9, 65n
 Zavattini, Cesare, 139
 Ziino, Agostino, 66 n, 82
 Zizzari, Pasquale, 33, 48, 50, 100-103, 141, 150
 Zoccu, Grazia, 37-39, 50, 55, 105, 106, 153

Indice dei luoghi

Abruzzo, 63 n, 73 n, 74 n, 78
Arneo (LE), 138, 145 n
Arnesano (LE), 70 n
Avetrana (TA), 20, 29-31
Barbagia, 8, 13
Bari, 20, 30, 42, 65 n, 101-103, 134, 139
Basilicata, Lucania, 7, 8, 63 n, 64 n, 65 n, 66 n, 78, 81, 134, 139
Berlino, 9
Bernalda (MT), 62
Brindisi, 67 n
Cagliari, 65 n
Cagnano Varano (FG), 9, 64 n
Calabria, 8, 26, 63 n, 65 n
Calimera (LE), 29, 63 n, 135
Campania, 26, 63 n
Carpino (FG), 9, 64 n
Como, 74 n, 82
Corigliano d'Otranto (LE), 29, 63 n
Cutrofiano (LE), 24, 25, 72 n
Emilia-Romagna, 63 n
Firenze, 22, 67n
Fossalto (CB), 8
Francia, 120, 121
Friuli Ven. Giulia, 63 n
Galatina (LE), 15-22, 29, 30, 34, 47, 51, 63 n, 78, 80, 88, 89, 103, 104, 114, 134, 135, 140, 145 n
Galatone (LE), 21, 63 n, 135
Gallipoli (LE), 63 n, 74 n, 135
Gargano, 9, 64 n
Giuggianello (LE), 20, 29, 33, 103
Grecia, 138
Grecia salentina, Salento ellenofono, 29, 56, 72 n, 82
Ischitella (FG), 9, 64 n
Lazio, 63 n
Lecce, 7, 24, 30, 63 n, 70 n, 124, 135, 138, 139
Leuca (Capo di), 67 n, 123, 124
Liguria, 63 n
Lipsia, 134
Lombardia, 63 n
Mandrione, via del (RM), 8
Marche, 63 n
Martano (LE), 29, 56, 63 n, 73 n, 135
Matera, 7, 135
Matino (LE), 20, 29, 47, 110-112, 114, 116-118, 120, 121
Milano, 21, 101, 102
Molise, 8, 63 n, 64 n, 65 n, 74 n, 75 n
Monte Sant'Angelo (FG), 9
Murge, 136
Muro Leccese (LE), 16, 19, 20, 24, 29-31, 37, 38, 48, 63 n, 75 n, 86, 94-98, 107-109, 152
Nardò (LE), 15, 16, 19, 20, 22, 29,

30, 33, 34, 40, 48, 51, 71 n, 72 n, 88, 89, 91, 92, 138, 140, 148-151
Neviano (LE), 21, 141
Novoli (LE), 34, 70 n, 72 n
Otranto, Terra d'Otranto (LE), 78, 145
Palermo, 112, 114
Parigi, 9, 20
Piana degli Albanesi (PA), 64 n
Piemonte, 13, 63 n
Portocannone (CB), 8
Praga, 145 n
Premana (CO), 74 n, 82
Puglia, 20, 63 n, 64 n, 65 n, 74 n, 79, 80, 82, 133, 134, 136, 138, 139, 140
Roma, 9, 21, 24, 63 n, 65 n, 69 n, 94, 96, 108, 134, 135, 138, 141
Ruffano (LE), 20, 21, 29, 31, 62, 69 n, 126-131, 154
Sabina, 65 n
Salento, Penisola salentina, area salentina, 7, 13, 16, 19, 22-28, 44, 54, 56, 61, 62, 70 n, 71 n, 74 n, 78-82, 134, 138, 144, 145 n
Sanarica (LE), 20, 29, 30, 104, 105, 153
San Giovanni Rotondo (FG), 64 n
San Martino in Pensilis (CB), 74 n
San Pietroburgo, 9
San Vito dei Normanni (BR), 67 n, 68 n
Sardegna, 8, 13, 63 n, 65 n
Sicilia, 63 n, 64 n
Sternatia (LE), 68 n
Taranto, 30, 133, 136, 145
Taviano (LE), 20, 29, 122-125
Torrepaduli (LE), 21, 23-25, 27, 28, 67 n, 68 n, 69 n
Toscana, 63 n
Trentino, 63 n
Trieste, 127
Tricarico (MT), 7
Umbria, 8, 13, 63 n
Ururi (CB), 8
Val d'Aosta, 63 n
Varsavia, 145 n
Veneto, 63 n
Vico Garganico (FG), 9
Washington, 9
Zollino (LE), 69 n

squi[Libri]

AEM

Archivi di Etnomusicologia
dell'Accademia Nazionale
di Santa Cecilia

Musiche tradizionali del Ponente Ligure

Le registrazioni di Giorgio Nataletti
e Paul Collaer

a cura di M. Balma e G. d'Angiolini
f.to 14x19.5, pp. 132, 10 foto in b/n
con 2 CD, € 22

Musica arbëreshe in Calabria

Le registrazioni di Diego Carpitella
ed Ernesto de Martino (1954)

a cura di A. Ricci e R. Tucci
f.to 14x19.5, pp. 220, II ed.
35 foto in b/n, II ed., con 2 CD, € 25

Musiche tradizionali del Molise

Le registrazioni di Diego Carpitella
e Alberto Mario Cirese (1954)

a cura di M. Agamennone
e V. Lombardi
f.to 14x19.5, pp. 200
con 24 foto in b/n, con CD, € 19

Musiche tradizionali del Salento

Le registrazioni di Diego Carpitella
ed Ernesto de Martino (1959,1960)

a cura di M. Agamennone
f.to 14x19.5, pp. 164, 8 foto in b/n
III ed., con 2 CD, € 23

AESS

Archivio di Etnografia
e Storia Sociale
della Regione Lombardia

Patrimoni sonori della Lombardia

Le ricerche dell'Archivio di Etnografia
e Storia Sociale

a cura di R. Meazza e N. Scaldaferrì
f.to 17x21, pp. 220, 32 foto in b/n
con CD e DVD, € 25

I quaderni dell'APIS Agenzia Per l'Immagine Siciliana

L'isola timida

Forme di vita nella Sicilia che cambia
(1970-2005)

di A. Pennisi, con musiche e testi
dei Fratelli Mancuso
f.to 23,5x16,5, pp. 224
162 foto a colori e in b/n
con DVD, € 27

ATM

Archivio Tradizioni Musicali

Peppino Lipari

Un'esperienza discografica a Palmi

di G. Preiti e A. Ricci
f.to 14x19.5, pp. 83, 16 foto a colori
con CD, € 14

Zampogne in Aspromonte

Parentele di suono in una comunità
di musicisti

di C. Cravero
f.to 14x19.5, pp. 176, 68 foto in b/n
con CD, € 18

I cugini Nigro

La musica della Sila Greca

di A. Ricci
f.to 14x19.5, pp. 144, 86 foto a colori
con CD, € 18

I tamburi della Sila

Costruttori e suonatori
dei Casali cosentini

di A. Bevacqua
f.to 14x19.5, pp. 142, 93 foto in b/n
con CD, € 16

Il poeta e il cantastorie

Profazio canta Buttitta

a cura di D. Ferraro
f.to 14x19.5, pp. 96, 18 foto in b/n
con CD, € 14

Turuzzu Cariatì

Ritratto di un uomo-museo

di A. Ricci
f.to 14x19.5, pp. 172, 72 foto in b/n
e a colori, con CD, € 18

U sonu

La danza nella Calabria Greca

di E. Castagna
f.to 14x19.5, pp. 182, 52 foto in b/n
con CD, € 18

Canti, poeti, pupi e tarante

Incontri con i Testimoni
della Cultura Popolare

di V. Giuliano
f.to 14x19.5, pp. 188, 37 foto in b/n
con CD, € 18

Sinestesie

La capra che suona

Immagini e suoni
della musica popolare in Calabria

di A. Ricci e R. Tucci
f.to 21x21, pp. 224, 140 foto in b/n
II ed., con CD, € 27

Nel paese dei cupa cupa

Suoni e immagini
della tradizione lucana

di N. Scaldaferrì e S. Vaja
f.to 21x21, pp. 280, 146 foto in b/n
II ed., con CD, € 29

Le forme della Festa

La Settimana Santa in Calabria:
studi e materiali

a cura di F. Faeta e A. Ricci
f.to 24x22, pp. 420, 202 foto in b/n
e a colori, con CD, € 49

Interferenze

Miserere

Pregghiera d'amore al netto
di indulgenze e per appuntamento

di C. Loguercio
f.to 14x19.5, pp. 92, 16 foto a colori
con CD e DVD, € 19

Sempre nuova è l'alba

Omaggio in musica

a Rocco Scotellaro
di A. Dambrosio Ensemble
con N. Vendola
f.to 14x19.5, pp. 80, 30 foto
con CD, € 16,50

A viva voce

Il suono della tradizione

a cura di C. Faiello
f.to 14x19.5, pp. 64, 16 foto a colori
con CD, € 14

Otello Profazio

a cura di M. De Pascale
f.to 14x19.5, pp. 270, 50 foto
con 2 CD, € 25

Finito di stampare nel mese di dicembre 2008 per **Squilibri**