

Il tarantismo in Sicilia.

Declinazioni locali di un fenomeno culturale euromediterraneo

Sergio Bonanzinga

professore associato di Etnomusicologia e Antropologia della musica, Università degli studi di Palermo
[sergio.bonanzinga@gmail.com]

Le testimonianze che attestano il tarantismo in Sicilia coprono un periodo che va dalla metà del Seicento alla fine dell'Ottocento⁽¹⁾. Tra gli antecedenti medievali del fenomeno, Ernesto De Martino annovera tuttavia una cronaca contenuta nella *Historia Sicula* di Goffredo Malaterra, dove si narra un episodio del 1064 relativo alla conquista normanna, e precisamente all'assedio di Palermo da parte di Ruggero e Roberto il Guiscardo. Scrive De Martino che in quella circostanza «l'esercito normanno accampato presso la città fu vessato dalle tarante, onde fu necessario il ricorso alla pratica del forno caldo che, come si ricorderà, è impiegata in Sardegna, accanto all'esorcismo coreutico-musicale, per curare gli avvelenati dell'argia» (1961: 229). Osserva l'antropologo che questa vicenda, già ben nota agli storici e ai folkloristi siciliani (vedi a esempio PITRÈ G. 1896: 299), a prescindere dalla sua effettiva veridicità, non può essere associata in modo diretto al tarantismo, il cui scenario rituale prevede necessariamente la musica e la danza (cfr. DE MARTINO E. 1961: 231-232). Per avere attestazioni più precise riguardo alla presenza del tarantismo nell'Isola bisognerà quindi attendere lo sviluppo del dibattito sui "favolosi" effetti del latrodectismo, aperto nel Seicento soprattutto da Epifanio FERDINANDO (1621), Athanasius KIRCHER (1641) e Giorgio BAGLIVI (1696)⁽²⁾.

La iatromusica del tarantismo: Kircher (1641), Boccone (1697) e Campailla (1727)

Nel suo ponderoso trattato *Magnes sive de arte magnetica* (Roma 1641), Athanasius Kircher (1601-1680) offre la più antica testimonianza che pone in relazione la Sicilia con il fenomeno del tarantismo. Entro un quadro

generale che tratta il tarantismo come fenomeno esclusivo della Puglia, in quanto le “tarantole” presenti nella campagna romana, in Calabria e in Sicilia sono reputate affatto «prive di quel veleno che stimola al ballo» (1641: 866), il gesuita tedesco riporta il testo e la melodia di un’*ottava siciliana* osservando quanto segue:

Oltre a queste clausole sono soliti aggiungerne altre, tra le quali è celeberrimo quel famoso *ritmo siculo* detto *ottava siciliana* che usano anche ripetere più volte, al quale adattano i versi scritti sotto, composti in dialetto siculo, e si dice che [il ritmo siculo] abbia la straordinaria efficacia di eccitare i tarantati. Riportiamo la clausola armonica espressa nella sua notazione (1641: 873, c.vi ns.; vedi figura 1a).

Questo il testo dell’*ottava siciliana* articolato in endecasillabi a rima alternata:

*Stu pettu è fattu cimbalo d’amuri
Tasti li sensi mobili e accorti
Cordi li chianti, sospiri e dulari
Rosa è lu cori miu feritu a morti
Strali è lu ferru, chiaì sò li miei arduri
Marteddu è lu pinseri, e la mia sorti
Mastra è la donna mia, ch’à tutti l’huri
Cantando canta leta la mia morti.*

(Questo petto si fa clavicembalo d’amore / Tasti sono i sensi acuti e sollecciti / Corde sono i pianti, i sospiri e i dolori / Rosa [del clavicembalo] è il mio cuore ferito a morte / Punta è il ferro, piaghe sono i miei ardori / Martello è il pensiero e la mia sorte / Maestra [di musica] è la mia donna che a tutte le ore / Cantando canta lieta la mia morte.)

Kircher segnala inoltre che all’*ottava siciliana* si affiancavano anche altri “ritmi” di provenienza siciliana e ne fornisce un esempio (senza melodia) costituito da una sestina di ottonari a rima baciata (figura 1b):

*Allu mari mi portati
se voleti chi mi sanati.
Allu mari, alla via,
così m’ama la donna mia.
Allu mari, allu mari,
mentre campo, t’aggio amari!*

(Portatemi al mare / se volete guarirmi. / Al mare, alla via: / così m’ama la donna mia! / Al mare, al mare: / finché vivo ti devo amare!)

Questo poliedrico erudito, che nei suoi ottant’anni di vita diede alla luce più di quaranta opere su svariati argomenti (medicina, matematica, fisica, musicologia, orientalistica), si stabilisce a Roma intorno al 1635 e due anni dopo intraprende un viaggio a Malta e in Sicilia, dove visita Siracusa, Trapani, Palermo e Messina. Tra l’altro effettua escursioni sui

vulcani dell'Isola (Etna, Stromboli, Vulcano) e visita la grotta di santa Rosalia situata alle pendici del Monte Pellegrino che domina Palermo. A Messina copia il celebre frammento musicale dell'*Ode pitica prima* di Pindaro (470 a.c.), ritrovato su un'antica pergamena conservata nella biblioteca del convento basiliano del Santissimo Salvatore (andato distrutto nel terremoto del 1783), si interessa al fenomeno della "Fata Morgana" e trascrive i richiami per la pesca del pescespada, scambiandoli per un "magico canto" destinato ad attirare la preda. È perciò possibile che anche la melodia e i due testi poetici tematicamente collegati al tarantismo siano stati effettivamente rilevati in Sicilia, dove però Kircher non segnala l'esistenza di corrispondenti terapie coreutico-musicali. Potrebbe pertanto trattarsi di componimenti ispirati al fenomeno del tarantismo ma riferibili al vastissimo repertorio delle *siciliane* di maniera che nel Seicento circolavano in tutta l'Italia continentale (cfr. a esempio TOMASELLO S. 2003).

Riguardo alla melodia va anzitutto rilevato che consiste in un'unica frase composta da undici note, esattamente corrispondente al numero di sillabe dei versi (esempio musicale 1). A questo genere di canti monostrofici – detti "ottave siciliane" o *canzuni* – si trovano tuttavia di norma associate melodie bipartite, che vengono replicate su ogni distico dell'ottava. Altri elementi sono la tonalità di La minore, che Kircher indica "tono frigio" usando le denominazioni dei modi antichi in una personale reinterpretazione (cfr. ATTANASI F.M. 2007: 83-107), il ritmo di 4/4 e l'aggiunta di un tipico giro di basso ostinato. Sotto il profilo ritmico-strutturale questa frase melodica, più che evidenziare tratti da "ritmo siculo", pare uniformarsi ad altre *clausole* riportate da Kircher per illustrare il *tarantismo* pugliese. Francesco Marco Attanasi riscontra, in particolare, una somiglianza con il brano *Alia clausula* (cfr. KIRCHER A. 1641: 876) e ipotizza che possa trattarsi di una frase estrapolata da questa o altra composizione simile, riadattata in funzione dell'*ottava siciliana* (2007: 111-113). Attanasi estende inoltre questa affinità formale ad «alcuni esempi di pizzica-tarantata novecentesca reperiti in Salento», rilevando come una certa «connotazione tarantellestica» fosse già insita in questi moduli melodici siculo-pugliesi di epoca barocca (2007: 113-115).

Per il Seicento non sono note altre notazioni di tarantelle esplicitamente riferite alla Sicilia, a eccezione della testimonianza contenuta in un trattato musicale a carattere didattico pubblicato a Palermo nel 1680 dal sacerdote Antonino Di Micheli (1615-1680): *La nuova chitarra, di regole, dichiarazioni e figure, con la regola della scala... con l'aggiunta d'arie siciliane, e sonate di vari autori* (seconda ed. Palermo 1698). Per "nuova chitarra" si intende la chitarra a cinque "cori", anche detta "alla spagnola", con corde doppie

accordate all'unisono o a intervallo di ottava (dal basso *la-re-sol-si-mi*, come le prime cinque della chitarra moderna). L'autore, proveniente da Tusa, un piccolo centro dei Monti Nebrodi al confine tra le province di Messina e Palermo, correda la parte manualistica del volume con un'ampia antologia di *canzuni* e danze notate con il sistema dell'intavolatura italiana (cfr. FAILLA S.E. 1979). Tra le danze troviamo anche due formule di *tarantella*, di cui l'autore non fornisce alcuna particolare illustrazione. Sotto il profilo della struttura armonica – unico dato chiaramente deducibile dall'intavolatura che non riporta la linea melodica e si limita a un'approssimativa indicazione del ritmo (vedi esempio musicale 2)⁽³⁾ – risultano affatto analoghe alle tarantelle di epoca coeva rilevabili in altre fonti (cfr. COSÌ L. 2000, ATTANASI F.M. 2007) ed è impossibile dire se abbiano avuto una qualche “specificità siciliana” oppure fossero “di repertorio”, come tante altre danze riportate da Di Micheli (*castagnetta, gagliarda, cinque passi, ruggero, spagnoletta* ecc.).

Tornando al testo dell'*ottava* kircheriana va ricordato che venne a suo tempo esaminato nei seguenti termini da Ernesto De Martino: «In questa trasfigurazione dei patimenti d'amore, la donna tormentatrice diventa corega di una vicenda musicale in cui gli strumenti e le loro parti sono il corpo e l'anima dell'amante tormentato: un tema particolarmente adatto a far da orizzonte ai contenuti critici assunti di volta in volta nel rituale coreutico-musicale del tarantismo» (1961: 144). Osserva inoltre De Martino che qui va rilevata l'estensione del tarantismo a un malessere dell'*anima*, dove l'impulso di morte per disperato amore trova ristoro nel canto e nella danza. Su questa stessa linea si pone anche l'interpretazione demartiniana dell'altro testo riportato da Kircher, dove l'aspirazione al mare si coniuga all'imperituro sentimento amoroso tributato alla donna amata: «C'è da chiedersi se la tradizionale conca colma d'acqua nella quale disguazzavano i tarantati non assolvesse almeno in dati casi la funzione di modesto surrogato casalingo in cui spegnere simbolicamente un ardore che nel suo cieco trasporto poteva spingere a disperate fughe verso il mare e a pericolosi salti in acqua» (DE MARTINO E. 1961: 145).

Si può aggiungere che il testo dell'*ottava*, basato sulla ricercata metafora dell'uomo che si trasforma in clavicembalo per “musicare” il proprio lamento d'amore, pare di evidente matrice letteraria. Potrebbe trattarsi di un componimento d'autore ispirato a un precedente canto appartenente alla tradizione orale, dove magari lo strumento evocato non era il clavicembalo, del tutto estraneo al folklore musicale, ma il tamburello, che pure *cembalo* era all'epoca chiamato (vedi *infra*) e che ben si presta a essere simbolicamente trasfigurato nel petto dell'amante deluso (oltre a

essere specifico del repertorio strumentale del tarantismo). Più plausibile appare invece l'autenticità popolare della sestina.

Il tema dei due canti permette in ogni caso di entrare subito nel meccanismo simbolico che sta alla base del tarantismo. Osserva difatti giustamente De Martino che il punto centrale della questione non risiede nell'evenienza fisica del morso, che può pure in molti casi essere stato effettivamente reale, ma nella possibilità che offre questa particolare dinamica rituale – fondata sull'autorità terapeutica della musica e della danza – di riconfigurare in termini positivi l'insorgenza di una "crisi" variamente declinabile: le varie forme del disagio sociale e individuale trovano nella danza della piccola *taranta*, la *tarantella*, una sopportabile "misura", transitando dal piano della realtà a quello dell'immaginazione. Per i protagonisti del tarantismo il "morso del ragno", reale o presunto, equivale difatti all'insorgenza di un *caos* di ordine soprattutto esistenziale:

Alla prova della ricerca sul campo fu riconosciuto come occasionale il nesso con forme particolari di aracnidismo – e soprattutto di latrodictismo – e così pure fu dimostrata la irriducibilità del tarantismo a disordine: si rese al tempo stesso percepibile una ben definita autonomia simbolica, culturalmente condizionata, del fenomeno, cioè un suo orizzonte mitico-rituale di ripresa e di reintegrazione rispetto ai momenti critici dell'esistenza, con una spiccata elettività per la crisi della pubertà, per il tema dell'eros precluso e per i conflitti degli adolescenti, nel quadro del regime di vita contadino (DE MARTINO E. 1961: 269-270).

È tuttavia significativo che, secondo le varie epoche e ideologie, il tarantismo sia stato costantemente sottoposto a una verifica sul piano della realtà concreta, cercando di dare una risposta all'antico quesito: *può la musica guarire un essere umano morso da un animale velenoso?* Padre Kircher, inquadrando il tarantismo entro le questioni della magia naturale e della iatro-musica, aderisce sostanzialmente a un orizzonte mitico-rituale arcaico, già presente nel pensiero filosofico ellenico (a partire da Platone) e tuttoggi in certa misura persistente nei ceti popolari-tradizionali. La malattia è in questa prospettiva il risultato di una "disarmonia" che può essere sanata grazie alla regolare corrispondenza del ritmo e della melodia.

Un contributo interessante, per quanto problematico, è poi offerto da Paolo Silvio Boccone (1633-1704) nell'opera di carattere naturalistico *Museo di fisica*, edita a Venezia nel 1697. L'autore è un aristocratico palermitano che spese la propria esistenza viaggiando in Sicilia, in Italia e in altre regioni europee allo scopo di coltivare i propri interessi relativi alla medicina, alla tossicologia e alla botanica, disciplina che lo vede fra i più

autorevoli studiosi del suo tempo. Nel 1682 entra a far parte dell'ordine Cistercense e trascorre gli ultimi anni di vita nel monastero di Santa Maria di Altofonte, a pochi chilometri da Palermo. L'*Osservazione decima settima* del volume reca per titolo *Intorno la Tarantola della Puglia* ma contiene anche riferimenti alla Sicilia (figura 2):

Due sonate amano li tarantolati, una è la Tarantella, e l'altra è la Pastorale: e l'una, e l'altra viene variata da' sonatori, secondo le cadenze, maniere, e lettere. Gli istrumenti, che accompagnano il ballo de' tarantolati, è la chitarra, il violino, ed il cembalo, con quelle campanelle di latta bianca, o gialla, chiamato da' Siciliani tamburello.

Oltre alla morsicatura della tarantola, vi è ancora la puntura delli scorpioni, li quali con la coda imprimono il veleno, e quello fermentando nel sangue de' pazienti, scorpionati, produce il medesimo effetto di languore, inappetenza, e l'impulso al ballo. Questi scorpionati amano parimente la Tarantella, e la Pastorale, ma sonate da altri istrumenti, cioè dalla zampogna, fistula, musetta de' Francesi, ciaramelli de' Siciliani, e da tamburo bellico, toccato rozzamente da uno, che lo percuote di sotto, e di sopra con le mazze. E questi due sonatori di musetta, e di tamburo, nell'atto del suonare in Puglia si muovono, e fanno lazzi, e farse ridicolose. Tanto li tarantolati, come li scorpionati, non hanno soddisfazione a ballare al suono con metro, e pausa, ma con velocità, e d'impeto. Tra le specie di Tarantola è molto temuta quella, chiamata, Fricciola, la quale è Tarantola negra, e piccola, come una Mosca, con piedi corti, e produce effetti più furiosi delle grosse (1697: 101-102).

Come recita il titolo, questa *Osservazione* è centrata sul tarantismo pugliese, e in effetti nelle pagine seguenti (103-106) non si menziona alcuna consuetudine esplicitamente rilevata in Sicilia. Resta quindi solo la menzione, tra gli strumenti impiegati nella meloterapia, del "cembalo coi sonagli" e dei "ciaramelli", corrispondenti per i siciliani al tamburello (*tammured-du*) e alle zampogne (*ciarameddi*): una menzione che pare tuttavia avere semplicemente lo scopo di chiarire in termini più espliciti quali fossero gli strumenti musicali in questione⁽⁴⁾.

È invece il naturalista e filosofo modicano Tommaso Campailla (1668-1740) a fornire le prime notizie inequivocabili riguardo al tarantismo in Sicilia. Nel volume *Problemi naturali con nuovi pensieri secondo i principi della filosofia crepuscolare*, edito a Palermo nel 1727 (figura 3), Campailla riferisce difatti una pratica verosimilmente osservata nel territorio dell'antica Contea di Modica (oggi corrispondente grosso modo alla provincia di Ragusa), dato che si allontanò dalla sua città natale solo per un breve periodo di studio trascorso a Catania (cfr. GUCCIONE V. 2001). Nel passo in questione l'autore pone anzitutto in evidenza la natura venefica delle "tarantole" siciliane e accenna quindi alla prolungata terapia musicale

impiegata per suscitare il ballo sfrenato dei “morsicati” che in questo modo giungevano a liberarsi dal veleno:

I tarantati, o morsicati dalle nostre tarantole, che pure nella Sicilia son velenose molto, vediamo noi, che involontariamente e quando stan maggiormente querelandosi d'una estrema languidezza, giacendo quasi esammati, all'udir che fanno un speciale suono d'appropriato stromento, adattato alla specie della tarantola che li punse, sbalzano improvvisi dal suolo, ed imprendono un ballo da forsennati, saltando furiosamente per più ore continue, e soltanto per poco fermandosi quanto si richiede a temprar lo sconcertato e lasso strumento, dal lungo esercitarsi reso alquanto dissonante: il che anche i più rustici campagnuoli san minutamente distinguere. Al fine non lassi eglino, ma stanco il sonatore, mandano fuori con un copioso sudore il veleno (1727: 106-107).

Giovanni Meli e un caso di presunto tarantismo a Cinisi (1771)

Un'attestazione basata su di una esperienza reale – o quantomeno presunta tale – è invece certamente quella offerta da Giovanni Meli (1740-1815), insigne poeta dialettale che svolse anche attività di medico e biologo (cfr. AA.VV. 1940). Questi riferisce il caso del sacerdote di Cinisi Antonio Scrivano, «di età di anni 40, di temperamento sanguigno-sulfureo, indurito al moto ed alla fatica, quasi un atleta, smilzo, asciutto, leggero, di complessione gioviale, e che quasi mai per l'addietro si era reso sensibile alle disgrazie, alle malattie» (MELI G. 1771: 334-335). L'uomo, mentre si trovava presso un'aia nel tardo pomeriggio del 20 giugno 1771, «fu punto leggermente da un ragnatello nella protuberanza della spalla sinistra. [...] Era quest'insetto sbucato da un sasso di sotterra, che il prete avea alzato per ispazzare il terreno, e cadutogli addosso andò ad insinuarsi per la rima del collare, d'onde poi giunse a scaricare la sua puntura sulla nuda carne» (1771: 335). Padre Scrivano dopo pochi minuti iniziò ad avvertire dolori acutissimi, accompagnati da tremori e convulsioni, e venne subito trasportato in paese per il necessario soccorso: «Un disperato, uno spiritato non potea contorcersi ed agitarsi più terribilmente [...], tutto ignudo e con gli occhi stralunati strabalzava per tutto il letto con gemiti orribili» (1771: 337). Dopo avere tentato vari rimedi (impacco d'erbe, vapori alcolici, spugna impregnata di aceto caldo), il medico decide di assecondare il desiderio di vino espresso dal malato, e gliene prescrive «un bicchiere ripieno in ogni mezz'ora» (1771: 340). Seguiamo a questo punto la dettagliata *Lettera* di Meli:

A nessun'altra cosa è permesso di entrare nel gorgozzuole, se non al vino; frattanto la testa non ne viene offesa, i sensi non intorbidati, il ventricolo

non ne è gravato. Domentre si praticavano tutte queste necessarie cautele, mi volgo al celebrato esperimento della musica, dalla quale ne attendea una curiosa e sorprendente osservazione. Ed abbenché l'armonia sia portata contro le punture della tarantola, e quella sia di una specie diversa da' ragni e da' ragnatelli, non ostante trovando in questi ancora del veleno, deesi credere un veleno tutto proprio, e particolare al genere, non alla specie, e perciò della istessa natura di quello della tarantola. Ma né tampoco mi potè riuscire di veder praticare quest'esperimento, giacché i primi virtuosi della nostra banda si ritrovavano in Alcamo, per la festa, che si era quivi solennizzata in quei giorni, ed avevano lasciato in Cinisi gl'inutili e gl'invalidi. Questi si dimenarono un gran tratto disarmonicamente, per la qual cosa restai nell'istessa incertezza di determinare se il celebrato secreto della musica sia o no favoloso. Insomma, vedendo che quei tuoni dissoni ed impertinenti niente influivano su le fibbre e sui nervi affetti del paziente, scacciai quei mosconi, che inutilmente ronzavano, e mi applicai a seguitare l'intrapreso mio metodo, insistendo piucché mai sul vino (1771: 340-342).

Dopo il fallito intervento dei musicanti, Meli prosegue tentando l'indomani di provocare la sudorazione del malato attraverso l'inalazione di vapori ottenuti facendo bollire in una caldaia «un mezzo barile di vino unitamente allo rosmarino, alla salvia, alla ruta, alle fronde di frassino, alla radice di genziana, allo scordio, all'abrotano e ad altre erbe amaricanti» (1771: 344). Questa la parte conclusiva della sua relazione:

Questo vapore caldo, aromatico, spiritoso operando maggiormente alle parti inferiori chiamò quivi, indi universalmente, un copiosissimo sudore, da cui il paziente sperimentò un sollievo quasi istantaneo; feci replicare questo profumo parecchie volte, insino a tanto che cessò totalmente la convulsione, e si ridusse il dolore in uno stato quasi di stupidità. [...] perduravagli l'appetenza del vino, continuai ad accordarglielo; gli prescissi per cena un capo d'aglio arrostito ed un bicchier di vino, e quella mattina lo trovo alzato da letto, che muore di appetito. La tempesta durò poco, ma fu terribile, e ne restò così smunto e malconcio che sembra un cadavere uscito dalla tomba. Il sudore gli si vede grondare ancora per la faccia, tutto il suo corpo è in traspirazione. Fatto conto, il vino che si bevette fra lo spazio di 48 ore dovette essere poco più di mezzo barile (1771: 344-345).

A distanza di qualche anno Meli intese confermare i risultati di questa singolare “enoterapia” ripubblicandone il resoconto corredato da una *Breve aggiunta* riguardante un altro caso del tutto analogo al primo:

L'anno dopo, verso il 15 di luglio nell'istessa campagna di Cinisi fu punto da un simile ragnatello un povero villano. Li sintomi furono li medesimi che ho descritto sopra. Fu assistito in mia vece (giacché io mi ero restituito a Palermo) dall'istesso Rev. D. Antonino Scrivano. La commiserazione si fa sentire vieppiù in coloro che hanno sofferto gli stessi mali. Egli fe eseguire esattamente a questo pover uomo quell'istesso metodo che avea l'anno prima praticato esso medesimo. I dolori, le convulsioni furono le istesse.

Bevette l'istessa quantità di vino, praticò gl'istessi profumi, ed il successo fu egualmente felice nell'istesso spazio di 48 ore (1777: 186).

Questa preziosa testimonianza diretta suscita diverse considerazioni. In primo luogo va rilevata la finalità perseguita da Meli nel trattare la vicenda, chiaramente espressa nell'incipit della *Lettera*:

È stata sin adesso una questione nella medicina se si debbano, anzi che no, annoverare fra i rapporti favolosi i fenomeni sorprendenti del veleno della tarantola e del ragnatello. Malgrado l'autorità del Baglivio, che ne scrisse un bellissimo trattato, e del credito di tanti altri autori che ne fanno ancora attestazione, non mancano dall'altro lato opinioni ed esperimenti da mettere in dubbio la verità de' fatti (1771: 333).

Assecondando uno spirito illuminista, rafforzato per certi versi da una educazione ecclesiastica (si era formato dai Gesuiti), Meli rivela l'esigenza di provare e sperimentare per chiarire se «questo o quel rimedio [...] fosse favoloso o se avesse veramente una base scientifica» (CARMONA L. 1940: 314). È in questo quadro che si colloca il ricorso alla musica nel caso in questione: si tratta in primo luogo di un esperimento destinato a verificarne l'efficacia terapeutica. La credenza in questa *efficacia* doveva avere nella Sicilia del tempo un notevole grado di diffusione, considerato che Meli imputa il fallimento della musicoterapia alla scarsa abilità dei suonatori, dichiarando con perplessità: «restai nell'istessa incertezza di determinare se il celebrato secreto della musica sia o no favoloso». Un indizio rilevante sta qui nel riferimento alla *banda*, assente perché impegnata ad Alcamo (provincia di Trapani), dove ancora oggi la festa patronale – intitolata alla Madonna dei Miracoli – si celebra dal 17 al 21 giugno. Il riferimento è quindi preciso e non affiora nel resoconto di Meli alcuna perplessità espressa dai musicanti “di riserva” rispetto alla richiesta di suonare “spontaneamente”, ovvero senza compenso alcuno, al capezzale di un prete in convulsioni (fatto che egli avrebbe probabilmente annotato). Meli non fu testimone diretto del secondo caso (15 luglio 1772), dove l'ufficio medico fu assunto da quel medesimo sacerdote che aveva subito il primo morso. Il resoconto contenuto nella *Breve aggiunta* è pertanto sostanzialmente funzionale ad avvalorare la bontà della terapia praticata l'anno precedente.

In questa circostanza la guarigione è stata pertanto ottenuta attraverso un'alterazione dello stato di coscienza indotta dall'assunzione massiccia di una bevanda alcolica e dall'abbondante sudorazione che ne consegue: una procedura che resta ancorata a un modello più “tradizionale” che “scientifico” (d'altronde anche la danza frenetica provoca ipersudorazione)⁽⁵⁾. Ma il caso di Cinisi pone un problema più radicale: l'intera vicenda illustrata da Meli non pare difatti riferibile a una reale tradizione di tarantismo. In

un piccolo centro come Cinisi se vi fossero stati musicisti esperti nella cura dei tarantati sarebbe stato difatti certamente noto e si sarebbe verosimilmente trattato di suonatori degli strumenti segnalati nelle altre attestazioni siciliane del tarantismo, ovvero violino, flauto di canna e tamburello (cfr. *infra*). Meli si rivolge invece a musicanti di banda, più consoni alla sua formazione culturale “scolastica” e urbana. Padre Scrivano inoltre non balla affatto, né balla la vittima morsicata l’anno seguente e curata dallo stesso sacerdote. Pare insomma che Meli abbia operato con la curiosità dello scienziato illuminista, sperimentando su pratiche e credenze ben note ma non radicate nel contesto locale e di cui egli stesso possedeva una conoscenza perlopiù mediata dalla letteratura sull’argomento. Il desiderio di partecipare in qualche modo al dibattito sul tarantismo lo porta quindi a utilizzare il caso di padre Scrivano per verificare l’effetto “favoloso” della musica, che egli identifica erroneamente in quella eseguita dalla banda locale, senza cogliere l’essenza stessa del tarantismo in quanto linguaggio rituale socialmente condiviso, fondato su specifici ruoli (musicisti-terapeuti, vittima-danzante, aiutanti), gesti (varie modalità coreutiche) e repertori musicali (canti e melodie strumentali).

Un caso inedito di tarantismo a Corleone (1809)

Le testimonianze relative al tarantismo siciliano si sono di recente arricchite grazie a un documento reperito da Cesare Crescimanno riordinando le carte relative alla storia della Compagnia dei Bianchi dell’Ospedale dello Spirito Santo di Corleone. Il documento, datato 19 luglio 1809, riguarda la “spesa” per la guarigione di un paziente morso da un ragno:

Spesa per un ammalato mursicato d’un aragno.

In Corleone, 19 luglio XII indizione 1809

Don Carmelo Badulato, procuratore di questo Spedale, d’ordine nostro, pagate a Liborio Firrantello [Infermiere dello Spedale] onze una e tarì sei, al quale se li pagano per altrettanti erogati in occasione d’esser venuto in nostro Spedale Bernardo Timpa per guarirlo d’un morsico avuto d’un aragno, che con effetto poi totalmente guarì.

Sono cioè tarì 24 pagati a Vincenzo Lipari e compagno don Nicolò Crescimanno, sonatori di violino, in avergli sonato per 4 giorni, cioè 14, 15, 16 e 18 del corrente luglio e tarì 12 a Giuseppe Scibilla e Francesco Salemi per aiutare a sollevarlo nel ballo, fargli frizioni d’oglio ed assistirlo per tutt’altro per 3 giorni da 14 a tutti li 17 di detto (mese)⁽⁶⁾.

L’amministratore Don Badulato, forse un ecclesiastico⁽⁷⁾, avendo preso atto della guarigione, trova del tutto normale retribuire i “violinisti” e i

loro aiutanti con un compenso quasi equivalente a quello che ai tempi percepiva mensilmente il personale non medico dell'ospedale (infermieri, aiutoinfermieri e il barbiere incaricato di operare i salassi), di contro a una prestazione della durata di soli quattro giorni. Altri elementi degni di nota sono il coincidere del "morso" col tempo della mietitura e l'estensione temporale della terapia (appunto quattro giorni di ballo). Si ritrovano pertanto in questo caso diversi tratti canonici del tarantismo salentino documentato dall'*équipe* demartiniana (cfr. *supra*), non associati tuttavia a una cura domiciliare ma a un intervento effettuato addirittura all'interno dello "Spedale dei Bianchi". Il ritrovamento di questo prezioso documento tra le carte di una confraternita "ospedaliera" apre quindi nuovi e significativi spazi di indagine rispetto alla configurazione formale e all'effettiva diffusione del tarantismo in Sicilia.

Il tarantismo tra etnografia musicale e letteratura folklorica

Dopo quanto attestato nel XVII secolo da Kircher (1641) e Di Micheli (1680), per disporre di ulteriori testimonianze musicali relative alla *tarantella* in Sicilia si dovrà attendere il contributo offerto all'inizio dell'Ottocento dal compositore tedesco Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Nel corso di un periodo di vacanza trascorso in Sicilia nell'estate del 1816, il giovane Meyerbeer annota scrupolosamente trentotto brani fra canti e danze⁽⁸⁾. La maggioranza delle danze trascritte dal musicista presenta i tratti tipici della *tarantella* ormai stilizzata: ritmo in 6/8 e forma melodica articolata in due o tre frasi a struttura chiusa (nn. 24, 26, 27, 28, 29, 33, 34, 36, 37). Una sola di queste reca però esplicitamente il titolo *Tarantella siciliana* (n. 29), con l'annotazione «Più antica di quella napoletana»: struttura formale ABB, tonalità di Sol minore e ritmo in 6/8 (tempo Vivace), con molte battute in cui ricorrono figurazioni puntate (esempio musicale 3). Nessun'altra informazione viene tuttavia fornita da Meyerbeer riguardo a località e ambiente di provenienza, né sull'impiego contestuale della danza, che ha presumibilmente ascoltato dall'esecuzione al violino di un suonatore ambulante.

Grazie alle indagini di Giuseppe Pitрэ (1841-1916) e Salvatore Raccuglia (1861-1920) apprendiamo che la musicoterapia contro il morso della tarantola, se pure localmente circoscritta, era ancora praticata verso la fine dell'Ottocento:

Anche in Sicilia si ritiene che il morso di una specie di ragno, la *tirantula ballarina* (che nessuno però conosce e sa indicare quale sia), produca un grave male che si guarisce facendo ballare per tre giorni e tre notti di

seguito la persona morsicata. In Villafrati [provincia di Palermo] mi dicevano che la musica dev'essere fatta da un violino, ma altrove si accenna anche allo zufolo ed al tamburello basco, ancora in uso presso i contadini (RACCUGLIA S. 1894: 728).

[A Racalmuto, in provincia di Agrigento] Quando il morso è di *tarantola ballarina* si fa ballare il morsicato; quando è di *tarantola nacalora*, si prepara una culla ordinaria, e vi si dondola il morsicato (PITRÈ G. 1896: 299).

Dalle parole di Raccuglia traspare la natura “mitica” del ragno che «nessuno sa riconoscere», l'organico strumentale (a Villafrati il violino, altrove flauto di canna e tamburello) e la durata della terapia (tre giorni senza interruzione). Nella pratica attestata a Racalmuto spicca invece l'opposizione tipologica tra una tarantola che vuole “danzare” (*tarantola ballarina*) e un'altra che preferisce invece essere “cullata” al canto della ninnananna (*tarantola nacalora*). Pitre non specifica come ottiene questa testimonianza, ma è probabile che abbia ricevuto l'informazione da un corrispondente locale. Neppure Raccuglia dichiara la sua fonte, sappiamo però che era nativo di Villafrati e figlio di barbiere⁽⁹⁾, ed è quindi lecito supporre che la testimonianza sia di prima mano e connessa a un ambiente tradizionalmente legato al tarantismo (cfr. *infra*).

A queste sporadiche attestazioni si possono correlare, sul versante specificamente musicale, cinque versioni della canzone a ballo con incipit *Mi pizzica* raccolte da Alberto Favara all'inizio del Novecento a Palermo, Trapani e Castellammare. Le rispettive trascrizioni su pentagramma confluiranno nel *Corpus di musiche popolari siciliane* che sarà dato alle stampe solo nel 1957 per la cura del genere Ottavio Tiby (cfr. FAVARA A. 1957: vol. II, nn. 734-738). Favara commenta inoltre uno di questi esempi nell'ambito di una conferenza tenuta nel 1905 al Circolo di Cultura di Palermo. Il testo – dal titolo *Il ritmo nella vita e nell'arte popolare in Sicilia* – sarà poi pubblicato con qualche taglio nel 1923 sulla “Rivista d'Italia” e infine riproposto nel 1959 in una raccolta di scritti curata dalla figlia Teresa Samonà Favara (cfr. FAVARA A. 1959). In questo straordinario saggio, assolutamente innovativo per l'epoca in cui viene concepito, l'autore esamina svariate strutture ritmiche legate a pratiche ergologiche (voce per addomesticare i giovenchi, richiami per le mandrie, ritmi dei fabbri, ritmo per cadenzare il trasporto a spalla del tonno) e a comportamenti sociali (ninne-nanne, *canzuni*, balli cantati, danze strumentali, ritmi processionali dei tamburi). La ricorrenza delle medesime strutture ritmiche nelle dinamiche gestuali associate a certi mestieri e a talune pratiche espressive è interpretata come esito di naturali attitudini fisio-motorie plasmate entro «un determinismo psico-

logico del movimento, in rapporto con la ricerca della bellezza plastica» (FAVARA A. 1959 86). Se per la dimensione melodica Favara privilegia la discendenza dei canti popolari siciliani dal sistema modale della Grecia classica, anche la componente ritmica viene considerata nei termini dell'antica teoria musicale ellenica, con riferimento al lessico coreutico e ai metri poetici (cfr. BONANZINGA S. 1995: 26-32). In questa prospettiva esamina anche una delle "canzoni a ballo" connesse al fenomeno del tarantismo documentata a Palermo nel rione popolare dell'Albergheria. Prendendo spunto dall'identità fra i movimenti effettuati «nella corsa in avanti e a sbalzi» della piccola figlia Teresa e il metro giambico (— — — — — ecc.), il musicista osserva che la bimba «prende lo slancio sul piede sinistro e ricadeva di peso sul destro» (1923, ried. 1959: 100). Queste sono le considerazioni che seguono:

Un'altra forma plastica del giambo si trova nell'antica danza femminile *Mi pizzica, mi muzzica*, in cui la danzatrice esegue dei piccoli salti sulla punta del piede sinistro. L'arsi indica lo slancio in aria, la tesi la caduta a terra. [cfr. esempio musicale 4] La forma brachicatalettica di questo tetrametro segna alla fine del verso la caduta sul piede destro e il riposo alla fine del verso, come io ho visto nella danza della bimba (1923, ried. 1959: 101).

Nel secondo motivo della danza cantata *Mi pizzica, mi muzzica*, il secondo dimetro di due versi è trocaico, e la danza, in perfetta correlazione col ritmo, diventa circolare, non più angolosa come nei giambi. Teresa gira saltellando in questo ritmo, intorno a un tavolo; ella fa un passo laterale col piede destro, quindi lancia in su il corpo e ricade sul piede sinistro nel punto dove aveva posato il destro; in tal modo nasce spontaneamente il girotondo dei nostri bambini (1923, ried. 1959: 103).

Il «secondo motivo», in metro trocaico (— —), non compare in questo scritto e un andamento simile si trova soltanto in alcune frasi strumentali associate ad altre due varianti della canzone a ballo incluse nel *Corpus* (nn. 735 e 737). La notazione musicale riportata nel saggio del 1923 (esempio musicale 4) presenta però una integrità che non si riscontra in quella corrispettiva poi inserita nel *Corpus*, dove solo il verso *Mi pizzica, mi muzzica, mi muzzica a tarantella* si trova sottoposto alla prima frase della melodia trascritta una quarta sotto, in tonalità di Re magg. (n. 734, esempio musicale 5)⁽¹⁰⁾. Questo verso diventa in questo caso il secondo di una quartina seguito da un ritornello *non sense* (sempre a struttura distica) che completa la forma melodica così articolata ABAB (in Sol magg.) CC (Sol min.):

Mi pizzica mi muzzica mi muzzica lu peri
Mi pizzica mi muzzica mi muzzica a tarantella
Mi pizzica mi muzzica mi muzzica lu peri
Mi pizzica mi muzzica mi muzzica a tarantè

*Larà larà larà larallallà lallera lallarallallà
Larà larà larà larallallà lallarallallà*

(Mi pizzica mi mozzica il piede / Mi pizzica mi mozzica la *tarantella* [piccola tarantola])

Favara riprende nel suo commento alcuni aspetti del dibattito sul tarantismo e, traendo spunto dalla testimonianza di Kircher, interpreta il fenomeno come memoria della ritualità dionisiaca e demetriaca nella tradizione popolare dei suoi tempi:

La danzatrice della *tarantella*, come dice ella stessa, va avanti e indietro per evitare il morso della tarantola. È un residuo della grande coreomania da cui fu invasa tutta l'Italia meridionale al secolo XIII, e ve n'è ancora il ricordo nel popolo. Le ragazze prese dal male danzavano, vestite di bianco e incoronate di rose, sino a cedere esauste, e col sudore espellevano il veleno. Il Padre Kircher ne parla diffusamente in *De Arte magnetica*, e dà il disegno dell'innocente insetto, cui si attribuiva l'epidemia. Egli cita i versi:

«Dove ti muzzicò la tarantella?
Dillo, amata, dove fu?
Sotto la pudia della fanella!»

Cioè: sotto l'orlo della veste. Ma alcuni altri versi dicono:

«Non fu taranta né tarantella,
Ma fu lo vino della garratella.»

C'entrava dunque per qualche cosa anche il bacchico liquore! In sostanza, era un'esplosione delle energie accumulate nel nostro popolo, sotto la lunga compressione medioevale. Vi è uno stato di vita esuberante, in cui la salute dell'individuo si confonde con la malattia. Ma nei riguardi della specie è uno stato benefico; è come un fiume che straripa portando ovunque la rovina, ma che, rientrando nel suo letto, lascia la terra fecondata per altri secoli. Appunto in questi periodi l'umanità si rifornisce di energia. La cultura omerica in Grecia fu preceduta da questa invasazione; e dal tarantolismo venne in Italia la Rinascenza, più che dall'umanesimo. Ogni popolo ha avuto di queste malattie, in cui la vita normale si trasforma in un'orgia crudele e senza freno; la baccante greca ne è il tipo stilizzato. Il ritmo proprio di questo stato è appunto il giambo, e questo infoma, oltre ai moti del corpo, quelli dello spirito, e i suoi canti plebei e salaci (1923, ried. 1959: 101).

Il giambo è dunque nel nostro temperamento; gli elementi vivi che oggi ne troviamo nel popolo ci riconducono direttamente all'antica commedia siciliana di Epicarmo e Phormos, ed ai poemi giambici di Aristossene di Selinunte. [...] È un modo giambico di considerare la vita, proprio di una terra in cui si accumulano tutti i contrasti: oltrepassare il dolore con l'ironia e lo scherno, e continuare a vivere; cogliere il grottesco tra la imperturbabilità della vita universale e le accidentalità della vita individuale e riderne, la risata plebea che brucia e guarisce. Così rise Demetra, quando

le si fece innanzi a consolarla Jambe, la serva, saltando e cantando nel modo che da lei prese poi il nome. Lì è tutto il segreto del giambo, nel riso di Demetra, nel riso che che stende un velo magico sul dolore della dea, e toglie dalla sua memoria la violenza atroce dei Titani (1923, ried. 1959: 102-103).

In una prosa tanto suggestiva quanto erudita Favara pare qui anticipare alcuni temi che caratterizzano il dibattito moderno sul tarantismo, nonostante sia assente qualunque riferimento all'impiego dei materiali documentati nell'ambito della terapia coreutico-musicale.

Come osserva Ottavio TIBY (1957: 91-93), queste cinque canzoni a ballo con incipit *Mi pizzica* presentano strutture poetico-melodiche molto simili, fondate su distici di endecasillabi associati a melodie bipartite – a parte due casi in cui si dispone di una quartina (uno è quello esaminato sopra) – e caratterizzate da una marcata scansione giambica in ritmo tendente al 6/8, melodicamente riconducibili all'incipio:



In due varianti sono presenti anche frasi strumentali eseguite al violino (Trapani) e al flauto di canna (Castellammare), confermando il medesimo organico strumentale segnalato anche da Raccuglia (cfr. *supra*).

A Trapani Favara ascolta il canto eseguito dalle donne del quartiere del *Catitu* e ne riporta il primo distico sottoposto a una melodia bipartita in tonalità di Re maggiore indicata come *Jolla* (n. 736 del *Corpus*, esempio musicale 7): *Mi pizzica, mi muzzica, mi muzzica lu peri, / Va chiamatimi, chiamatimi, chiamatimi a u varveri* (Mi pizzica, mi mozzica il piede, / Andate a chiamarmi il barbiere). Stessa struttura formale e tonalità presenta l'altra variante palermitana – indicata con l'incipit *Mi pizzica* (n. 738 del *Corpus*, esempio musicale 9) – pure eseguita da una donna che ripete però due volte il medesimo verso: *Mi pizzica, mi muzzica, mi muzzica lu piruzzu* (Mi pizzica, mi mozzica il piedino).

Nelle campagne intorno a Castellammare viene raccolta la variante eseguita dal pastore Antonino Chiofalo, cantore e suonatore di *friscalettu* (flauto di canna). In questo caso al primo distico, che non si discosta dagli esempi precedenti, ne segue un secondo in forma dialogica caratterizzato dal passaggio alla relativa minore della tonalità d'impianto (*Mi pizzica*, n. 737 del *Corpus*, esempio musicale 8). La frase conclusiva – quella che presenta un andamento metrico tendenzialmente trocaico (cfr. *supra*) – si ripete quindi con lievi varianti ma senza parole sottoposte, come inter-

ludio strumentale. La forma melodica assume pertanto articolazione AB (Do magg.) CD (La min.) D [flauto]:

*Mi pizzica, mi pizzica, mi pizzica lu peri
Chiamàtimi, chiamàtimi, chiamàtimi u vàrveri.
E tt'àiù tuccata la panza, e tt'àiù tuccata la panza e idda dissi no.
Tuccati chiù n-sutta e attruvati lu ciarananò.*

(Mi pizzica il piede / Chiamatemi il barbiere. // E ti ho toccato la pancia e lei disse no. / Toccate più sotto finché trovate il *ciarananò*.)

Nella città di Trapani Favara annota infine l'esecuzione del «violinista popolare» soprannominato *Pilucchredda*, che dichiara: «È *jolla* e non *taran-tella*, ed è antichissima» (n. 735 del *Corpus*, esempio musicale 6). Il distico sottoposto alla melodia, quasi uguale a quello intonato dal pastore Chiofalo, è seguito da tre frasi strumentali, due delle quali (C e D) presentano incipit trocaico. La forma melodica è dunque AB (Re magg.) CC [violino] (Re min.) AB [violino] DD [violino] (Sol magg.). Dopo la notazione su pentagramma, Favara riporta altri due distici che permettono di osservare l'articolazione del testo per anadiplosi, un procedimento basato sulla ripetizione della parte finale di un verso all'inizio del successivo che ricorre di frequente nelle filastrocche:

*Mi pizzica, mi pizzica, mi pizzica lu peri.
Chiamàticci, chiamàticci, chiamàticci u vàrveri.
U varveri, u varveri, u varveri è picciriddu,
Va chiamàticci, chiamàticci, chiamàticci a Turiddu.
Turiddu, Turiddu, Turiddu sta cacannu,
Va chiamàticci...*

(Mi pizzica il piede. / Chiamategli il barbiere. // Il barbiere è piccolino, / Chiamategli a *Turiddu* [dim. di Salvatore]. // *Turiddu* sta cacando, / Chiamategli...)

Favara si limita a qualificare *Pilucchredda* come «bel tipo, allampanato» (1957: I, 153), ma altre fonti rivelano preziosi dettagli, giacché a Trapani restò figura emblematica legata a un celebre detto popolare, come si apprende in particolare da Salvatore Raccuglia (1918: 52):

C'era una volta in Trapani una famiglia detta *Pilucchredda*, i cui uomini erano tutti sonatori di novena. Or avvenne che, in occasione di certa festa, un sonatore forestiero si recò a Trapani, e sonando dietro le porte le sue novene, si fermò anche a quelle dei *Pilucchredda*. I quali, il primo giorno restarono meravigliati ad ascoltare chi si permetteva di strimpellare il violino dietro la loro porta, ma l'indomani appena intese le prime note, uscirono tutti armati dei loro strumenti, e confusero il povero forestiere con la loro musica dicendogli: *N-casa di Pilucchredda sunatura?* E da allora la frase è restata, per rimproverare chi vuol portare vasi a Samo o notte ad Atene.

Pilucchedda era quindi il soprannome di una intera famiglia di suonatori attivi anche in occasione delle “novene”: le celebrazioni musicali, caratterizzate soprattutto da lunghi canti sacri in siciliano, che si svolgevano presso le abitazioni dei devoti nei nove giorni antecedenti alle maggiori ricorrenze religiose⁽¹¹⁾. Una più recente testimonianza sui *Pilucchedda* si deve però a un cultore di tradizioni popolari trapanesi, il farmacista Tore Sergio (1924-2001), che riferisce interessanti dettagli sull'ultimo erede della tradizione musicale di questa famiglia, il cui vero nome era Martinelli:

Gaetano Martinelli, inteso *Pilucchedda*, suonatore di violino ed altri strumenti. [...] Gaetanino, ragazzino, va a “picciottu” nel “salone” dello zio Liborio, bravo violinista e fratello di suo padre. Nei saloni, dopo il lavoro, a quei tempi, si riunivano pochi amici che sapevano suonare qualche strumento, per fare un po' di musica, studiando le canzoni più in voga. Ebbe, così, occasione di iniziare lo studio del violino, sviluppando a poco a poco il suo talento musicale, imparando a suonare anche qualche altro strumento.

Il soprannome gli viene dal fatto che, fattosi uomo, gli cominciarono a cadere i capelli. C'era, allora, la tendenza a correggere, questo creduto difetto, mettendosi, per mascherarlo, un parrucchino.

Col suo complesso *Pilucchedda*, ormai da tutti chiamato così, suonava nei battesimi, nei matrimoni e tutte le volte che lo chiamavano per qualche festiciola.

Allora si usava anche ballare, ballo liscio... diremmo oggi, per cui a Trapani, di sera o nei giorni festivi, funzionavano alcune sale da ballo, e data l'epoca, per soli uomini e per quei giovani che volevano imparare a ballare. I grammofoni e i dischi erano un lusso permesso ai soli ricchi, così nelle sale la musica la potevano fare solo i complessini. *Don Tanu Pilucchedda* era in una di queste. La loro ubicazione rispettava una migliore strategia, forse migliore di quella della farmacie. Ricordo una sala in via Marinella, traversa di via Spalti, un'altra in via Balì Cavretta (a strada di *Don Filiricu u paparu*) e un'altra in via Botteghelle sotto le mura nuove di nord ovest. Suonava anche per le novene di Natale, davanti ai presepi, di casa in casa, ma anche *pi a Bommina* [“per la Bambina”, ovvero per la festa della Natività di Maria]. Assieme ad altri musicanti si recava nelle case dei nobili o dei Vip per gli auguri di buon onomastico o compleanno a suon di musica, ricavandone compensi.

Quando si seppe che doveva sposare la figlia gli si presentò il collega di un'altra orchestrina offrendosi, amichevolmente, di suonare al trattenimento festoso. Ma la risposta di Tano fu perentoria e, perché rimasta proverbiale anche altrove, fatidica: *N-casa di Pilucchedda sunatura?* (SERGIO T. 2002: 40).

Grazie a indagini condotte dalla studentessa Dorotea Salerno, nell'ambito di una ricerca sui suonatori ambulanti trapanesi, è stato possibile appren-

dere che Tore Sergio raccolse queste informazioni attingendo ai propri ricordi – risalenti soprattutto agli anni Trenta e Quaranta – e alla testimonianza di Gaetano Martinelli, nipote di *Don Tanu Pilucchedda*. Questi, oggi settantaduenne (n. 1945), riferisce alla Salerno che il nonno, defunto nel 1950, eseguiva anche le novene insieme a un cantastorie cieco non meglio identificato. La tradizione musicale dei *Pilucchedda* prosegue quindi in modo sostanzialmente integro fino al Dopoguerra, ma diviene a questo punto significativo ricostruire la vicenda di questa famiglia menzionata in diverse fonti etnografiche e rimasta così viva nella memoria locale. Il suonatore Gaetano Martinelli di cui parla Sergio nasce nel 1885 e non può coincidere con il *Pilucchedda* «allampanato» incontrato da Favara, il quale svolse le sue ricerche in quell'area fino al 1905 circa. Nè è verosimile che il soprannome affibbiato ai Martinelli e il celebre detto, che già nel 1918 Raccuglia considerava di ben radicato dominio popolare, fossero a lui biograficamente legati⁽¹²⁾. Le ricerche effettuate dalla Salerno presso l'Archivio di Stato di Trapani (registro degli atti di morte) permettono però di chiarire in via definitiva la questione: il padre di *Don Tanu* è il “suonatore ambulante” Francesco Martinelli (1861-1924), figlio del “violinista” Gaetano. È quindi sicuramente Francesco il *Pilucchedda* incontrato da Favara e che conservava ancora nel suo repertorio frammenti di brani legati al tarantismo⁽¹³⁾.

Il particolare interesse della testimonianza raccolta da Sergio, che menziona l'apprendistato di Gaetano presso il salone dello zio Liborio Martinelli, barbiere e «bravo violinista», risiede inoltre proprio nell'associazione tra i *Pilucchedda* e l'ambiente dei barbieri-musici, che permette di inquadrare in termini più pertinenti anche le musiche documentate da Favara. I barbieri erano infatti non solo valenti suonatori di strumenti a corda quali violino, chitarra e mandolino (cfr. BONANZINGA S. 2008), ma per consuetudine prestavano anche opera – sotto il patronato dei santi “medici” Cosma e Damiano (cfr. *infra*) – come cavadenti, flebotomi ed esperti in “bassa chirurgia” (cfr. PITRÈ G. 1896: 16-17). Appare quindi naturale che questa duplice competenza musicale-terapeutica potesse trovare estensione e sintesi nel tarantismo⁽¹⁴⁾, come confermano i testi dei canti eseguiti dal violinista *Pilucchedda* e dal pastore Chiofalo in cui ricorre esplicitamente l'invocazione del “barbiere” a soccorso dal “morsicato”. A prescindere dal loro effettivo impiego in ambito terapeutico, i testi e le melodie di queste canzoni a ballo siciliane rivelano in ogni caso un saldo legame con il repertorio musicale del tarantismo. L'individuazione del morso al piede ricorre a esempio nei canti associati al tarantismo pugliese, dove è anche presente il “morso al pube”. Nel testo siciliano, il *ciarananò* è una chiara

allusione al sesso femminile, tanto che il pastore Chiofalo si schernisce dall'intonare i versi del canto poiché li ritiene osceni: «Chi sàcciu, chi sàcciu» (Cosa ne so), ripete infatti a Favara (FAVARA A. 1957: II, 435). Come nota De Martino questo articolare “morso” appare funzionale a simbolizzare i «più svariati conflitti erotici» (1961: 145)⁽¹⁵⁾. Si rileva inoltre che nel secondo distico del canto siciliano il responsabile del morso – ovvero la piccola *tarantola*, la *tarantella* – ne suggerisce la localizzazione, secondo uno schema dialogico ricorrente anche nell'*argismo* sardo (cfr. *infra*).

Il tono generale che affiora nei testi e nelle melodie trascritte da Favara palesa soprattutto una dimensione giocosa e satirica che offre spunti per una riconsiderazione del fenomeno anche in chiave estetica e ludica (vedi a esempio APOLITO P. 1994). In questa prospettiva si possono d'altronde inquadrare diversi repertori vocali e coreutici – non solo siciliani – in cui ricorrono elementi poetici, melodici e gestuali riconducibili al tarantismo, quali a esempio canti e canzoni a ballo che contengono riferimenti al morso della tarantola e alla danza che ne consegue, i balli “a scherma”, la *pizzica* come danza di corteggiamento e le stilizzazioni della tarantella tanto diffuse nei repertori delle orchestre popolari di fascia artigiana dalla Campania alla Sicilia⁽¹⁶⁾. Quanto scrive Roberto De Simone riguardo al tarantismo napoletano contribuisce a restituire in parte la complessità della questione:

Esauritosi in città il fenomeno del tarantismo, il repertorio musicale connesso alla danza magica perse i suoi caratteri liturgici, ma rimase nella tradizione con altre funzioni. I testi delle arie confluirono nel repertorio dei cantastorie girovaghi, e i modelli musicali dell'antica danza, in vari frammenti, si ritrovano rifunzionalizzati in varie canzoni, o in danze collettive o processionali. [...] solo nel Settecento la tarantella cominciò ad essere menzionata dagli scrittori napoletani e stranieri, che, con tale termine, indicavano genericamente una danza degradata dalla sua funzione sacrale a danza di costume. Eppure, con lo stesso termine indicavano confusamente anche il ballo tradizionale accompagnato col tamburo (la *tammuriata*), e le altre espressioni coreutiche che erano osservabili nella tradizione popolare di Napoli e della provincia.

Successivamente, nell'Ottocento, la tarantella divenne anche danza da salotto, danza folcloristica, si confuse con la quadriglia, diversi musicisti si ispirarono al suo ritmo per comporre tarantelle, e la confusione sul termine raggiunse le proporzioni che oggi riscontriamo (1992: 46-47).

Se le tracce del tarantismo si perdono in Sicilia verso la fine dell'Ottocento, quando già doveva comunque essere in forte regressione, qualche eco indiretta se ne può cogliere in due *ninnananne* che ho documentato a Racalmuto⁽¹⁷⁾ e a Santa Caterina Villarmosa⁽¹⁸⁾, i cui testi poetici ruota-

no intorno ai mali che affliggono il bimbo insonne. Il sollievo alle pene è garantito dal canto della madre che invoca l'aiuto della Madonna del Monte e di sant'Antonino, come accade in moltissimi testi di *ninnananne*. L'aspetto significativo, e piuttosto originale, è però qui dato dalla esplorazione-diagnosi del malessere che affiora in alcuni versi, disegnando uno scenario che si può ipotizzare non troppo lontano da quello caratterizzante la "terapia della culla" per il morso della *tarantola nacalora* rilevata proprio a Racalmuto:

*Dolalò e ddolalòloliddu,
la nacaredda voli pì ddurmìri.*

*Dd'oru li circa e dd'argentu li chiova,
la nacaredda voli pì ddurmìri.*

Chi àvi la piccilidda ca mi chianci?

*L'àiù malata, cuccata a lu lettu.
Nun sàcciu a qquali santu l'è vvutari,
la vutamù a Mmaria di lu Munti,
ca è lla riggina di tutti li santi! Oòò!*

(*Dolalò e ddolalòloliddu*, / vuole la culletta per dormire. // D'oro il telaio e d'argento i chiodi, / vuole la culletta per dormire. // Cos'ha la bambina che piange? / Ce l'ho malata, coricata a letto. / Non so a quale santo la devo votare, / la votiamo a Maria del Monte, / che è la regina di tutti i santi!)

*Irellelloni irelillelidda,
bbedda è lla figlia mia,
bbedda è la figlia mia, durmir'un voli.*

*Nun mmoli durmìri e llù sunn'av'a ffari,
è picciridda e nnuù,
è picciridda e nnun mi voli stari.*

*Nun mmoli stari ca è mmalatedda,
diri nun mi lu saà,
diri nun mi lu sa unni cci doli.*

*E si cci doli la spadda e llù pettu
o puramenti laà,
o puramenti la dolci vuccuzza.*

*Sant'Antuninu, viniti viniti,
ca iù lu cantu e vnuù,
ca iù lu cantu e vnu l'addrummisciti.*

(*Irellelloni irelillelidda*, / è bella mia figlia, / non vuol dormire. // Non vuol dormire ma deve fare sonno, / è piccolina e non / ci vuole stare. // Non vuole stare che è malatina, / non mi sa dire / dove le duole. // E se le duole la spalla e il petto / o propriamente la dolce boccuccia. // Sant'Antonino venite, / che io canto e voi l'addormentate.)

Riguardo al repertorio delle melodie strumentali un esempio che mi pare invece di notevole interesse è costituito da una *tarantella* che ho registrato a Malvagna (entroterra ionico del Messinese), per l'esecuzione alla chitarra del barbiere Antonino Trapanotto, che l'aveva appresa da bambino quando iniziò a lavorare da garzone nella barberia di Vincenzo Calcagno, suo maestro di forbici e di musica. Ho registrato più volte questo brano tra il 1984 e il 1987, riscontrando la tendenza del suonatore a giustapporre le varie frasi (ABCD) – in 6/8 con figurazione puntata – variandole con una certa libertà (esempio musicale 10)⁽¹⁹⁾. Sotto il profilo formale il brano richiama quindi la struttura modulare delle tarantelle pugliesi pubblicate da Kircher (cfr. *supra*) e presenta tratti di evidente affinità stilistico-formale (ritmo, tonalità minore, profili melodici) con due esempi di tarantella «che si usano in varie parti d'Italia» riprodotti da Francisco Xavier Cid nel suo volume sul tarantismo iberico, pubblicato a Madrid nel 1787 (citazione a p. 17, esempio musicale 11).

Uno sguardo comparativo

Sintetizzando quanto rivelano le fonti possiamo dire che nel tarantismo siciliano: *a*) non prevaleva la destinazione femminile, dato che nessuna testimonianza fa esplicita menzione di donne “tarantate” mentre i versi dei canti riportati da Kircher riferiscono di pene d'amore sofferte da uomini e pure di sesso maschile sono le vittime di latrodecismo implicate negli unici due casi concretamente osservati a Cinisi e Corleone; *b*) non vi è stata alcuna interdizione da parte della Chiesa, laddove furono sanzionate e perseguite pratiche musicali di altro genere (lamenti funebri, danze all'interno delle chiese, canti legati a rituali divinatori), tanto che anche in ambienti ecclesiastico-confraternali si faceva ricorso alla terapia coreutico-musicale per curare i “morsicati” (vedi il caso di Corleone); *c*) esisteva un repertorio diagnostico-terapeutico che comprendeva sia specifiche melodie strumentali sia canti di vario genere e contenuto (dai lamenti per un amore precluso alle ninnananne); *d*) lo strumento musicale utilizzato era in prevalenza il violino, talvolta associato a flauto di canna e tamburello (o da questi sostituito); *e*) i musicisti-terapeuti dovevano appartenere in maggioranza alla classe dei barbieri (come dimostrano i canti raccolti da Favara). In nessuna fonte siciliana affiorano inoltre collegamenti fra tarantismo e forme devozionali, come accade in Puglia per il culto di san Paolo e, parzialmente, nell'*argismo* sardo per il Corpus Domini. Sembra anzi che nella Sicilia di fine Ottocento l'intervento di un santo in soccorso dei tarantati si ponga in alternativa a ogni altro metodo terapeutico: «Come

per gli idrofobi così per gli attarantati è preziosa l'opera di S. Vito; però a questo santo fanno un pellegrinaggio al Capo (provincia di Trapani) coloro che sono stati morsi dai ragni» (PITRÈ G. 1896: 300; vedi *infra*). Nel nome di san Paolo agivano invece i *ciràuli* (o *ciaràuli*): singolari figure di guaritori-veggenti specializzati nel curare proprio i morsi di animali velenosi quali serpenti, insetti e aracnidi (vedi *infra*).

La testimonianza riferita da Pitrè riguardo alla tipologia della *tarantola nacalora* riscontrata a Racalmuto (cfr. *supra*) assume speciale interesse per la sua eccentricità rispetto al modello dominante della frenesia motoria rappresentato dalla *tarantola ballerina*. Qui pare infatti acquisire autonomia simbolica nell'ambito del tarantismo siciliano un modulo gestuale che non a caso ricorre nelle due fasi estreme dell'esperienza vitale: l'azione ondulatoria destinata ad addormentare i bambini mentre si canta la ninnananna e l'oscillazione ritmica del busto che accompagna la lamentazione rituale per i defunti, o anche il passo oscillante (*annacata*) con cui si trasportavano le bare nei cortei funebri e con cui ancora si trasportano i fercoli del Cristo Morto nelle processioni del Venerdì Santo (cfr. BONANZINGA S. 2004 e 2014). Già gli autori di epoca barocca segnalavano d'altronde che certi tarantati pugliesi amavano oscillare tenendosi appesi a delle corde, come fossero ragni intenti a tirare i fili della loro ragnatela (Kircher e Baglivi)⁽²⁰⁾, o venendo dondolati all'interno di una culla (Ferdinando).

De Martino ritiene di individuare l'antecedente classico di queste pratiche nel "rito dell'altalena" agito dalle giovani vergini nella festa ellenica delle *aiôra*, celebrata nel corso delle *anthesteria* primaverili per propiziare la fertilità umana e i cicli vegetativi della natura. In base alla ricostruzione demartiniana, la festa va interpretata «come orizzonte mitico-rituale delle crisi cui erano esposte le giovinette puberi» (1961: 212), e il dondolio ricondurrebbe simbolicamente: *a*) alla memoria dell'esser cullati dalle braccia materne; *b*) all'impulso suicida mediante impiccagione; *c*) alla prefigurazione dell'amplesso e del suo rifiuto (cfr. DE MARTINO E. 1961: 212-213). Lo studioso prosegue ponendo in evidenza il ricorrere nel mondo greco di «contesti mitico-rituali destinati visibilmente a dare orizzonte di deflusso e di risoluzione a reali disordini psichici di adolescenti e di spose a vario titolo infelici, di fanciulle rimaste impigliate nella situazione infantile e recalcitanti davanti alla scelta di uno sposo possibile, e infine di donne percosse da conflitti scatenati dalla passione per un impossibile amante» (1961: 216). De Martino si ricollega quindi alle osservazioni di Kircher, relativamente alla connessione simbolica fra l'altalena e il ragno che oscilla appeso alla ragnatela, ricordando il mito ellenico di Arachne,

l'abilissima tessitrice punita da Athena per avere osato sfidarla in una gara al telaio:

Arachne colpita in **fronte** dalla divinità con una bacchetta di bosso e che corre a impiccarsi rientra nella schiera dei personaggi mitici femminili travolti dalla mania nella forma dell'impulso suicida per impiccagione: ma la fanciulla lidia non realizza il suo impulso in quanto Athena la trasforma in ragno e le concede la vita a patto di pendere, come ragno, dalla tela. L'episodio di Arachne mostra dunque come nel mondo classico non fosse estranea la connessione simbolica fra l'impiccagione e l'oscillazione del ragno appeso alla tela: e mostra altresì come tale connessione facesse da orizzonte a un momento critico ben definito, quello delle fanciulle al telaio, cioè duramente impegnate in un lavoro monotono, favorevole all'insorgere di disordini psichici (1961: 216).

Oltre che in Sicilia, la terapia "oscillatoria" ricorre anche nel tarantismo campano, documentato da Annabella Rossi attraverso i ricordi degli ultimi protagonisti nel corso di una ricerca svolta nel giugno del 1976 in diverse località del Cilento e del Casertano⁽²¹⁾: «L'identificazione secondo uno status civile comprende i riferimenti a una tarantola *bambina* (o "criaturu") che richiede di essere cullata; una tarantola *signorina* (o "giovane", nel senso di "non sposata" e altrimenti definita "zitella") che vuole ballare o cantare; una tarantola *partoriente* (o "incinta") che provoca i dolori del parto; *vedova* che arreca solo dolore e fa piangere; *vecchia* che porta freddo e che può richiedere di essere cullata» (DI MARINO E. 1991: 89). L'atto del cullare può essere talvolta ritmato dal canto della ninnananna, così come il pianto può assumere l'andamento stereotipato della lamentazione funebre (cfr. DI MARINO E. 1991: 97-98)⁽²²⁾. Ritorna quindi nella sua forma più essenziale l'antichissimo e universale motivo dell'alternanza periodica del movimento, come modalità di mediazione fra due forze opposte e indissolubilmente complementari: l'alto e il basso, la terra e il cielo, la vita e la morte.

Ninnananne e lamenti funebri, non meno di canti d'amore e varie forme di danza (fra cui anche ritmi "pacati" come erano quelli delle *pastorali*) ricorrevano pertanto nel tarantismo attestato in Puglia, Campania e Sicilia. Altrettanto accadeva in quella che si considera la variante sarda del fenomeno, ossia l'*argismo*, studiato principalmente da Clara Gallini. Qui la credenza riguarda il "morso" dell'*argia* (ragno o formica, letteralmente la 'variopinta') che, come quello della *tarantola*, innesca un articolato insieme di azioni e rappresentazioni che nelle diverse aree della Sardegna possono assumere configurazioni variabili, entro uno sfondo mitico che comunque resta costante. Le *arge* sono "anime male" (*animas malas*), "anime condannate" (*animas cundannadas*), perché un tempo «sarebbero state

delle persone che il giorno del Corpus Domini continuarono a ballare rifiutandosi di inchinarsi al passaggio della processione del Sacramento: per questo Gesù Cristo le avrebbe maledette, ma avrebbe anche mitigato in tre giorni di pena e di festa le conseguenze della loro puntura, che le arge avrebbero voluto rendere mortale» (GALLINI C. 1988: 93). Nell'argismo non si rileva tuttavia un genere musicale d'elezione associato alla pratica terapeutica. A secondo della "personalità" dell'*argia* si poteva infatti operare la "diagnosi" attraverso una consistente varietà di generi musicali: dal canto d'amore alle più svariate forme di danza, dalla ninnananna al lamento funebre. Come nel tarantismo siciliano e campano, anche nell'argismo sardo non si manifesta inoltre la ciclica ripetizione della crisi (il "ri-morso" demartiniano) e della rispettiva cura, che invece caratterizza le meloterapie praticate nella Puglia salentina, stagionalmente cadenzate in rapporto alle celebrazioni di san Paolo.

Esorcismo, possessione, adorcismo

L'etnomusicologo francese Gilbert Rouget ha dedicato al tarantismo un capitolo del suo fondamentale studio sui rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione (1980, trad. it. 1986). Egli considera difatti centrale la dinamica della possessione entro questo particolare istituto culturale e ne opera in questa chiave una revisione critica:

De Martino vede nel tarantismo una «forma religiosa minore» imperniata su di un «esorcismo musicale-coreutico-cromatico» (1961, p. 70), che costituisce un'istituzione «irriducibile ad un comune 'tipo'» (*ibid.*, p. 270). Pur riconoscendo che bisogna cercarne le origini nei «culti orgiastici e iniziatici dell'antichità classica» e pur considerando che certi «paralleli africani» (*ibid.*, p. 188) depongono a favore di una «comune patria culturale protomediterranea», dello *zar*, del *bori* e delle forme iberiche e sarde del tarantismo (*ibid.* 270-271), gli sembra più importante sottolinearne la «individualità biografica». Il tarantismo deve essere visto, secondo lui, come un «episodio interno della civiltà cristiana in espansione», che ha origine all'epoca delle crociate, durante le quali le «reali crisi di aracnidismo in cui incorsero gli eserciti cristiani accampati» avrebbero agevolato «il formarsi del simbolo della taranta» (1986: 221).

Rouget prosegue osservando che la tesi «storica e insieme impregnata di psicanalisi» sostenuta da De Martino ha il difetto di relegare in secondo piano un aspetto che viceversa si deve ritenere centrale: l'identificazione con la tarantola, compiutamente espressa nella figura coreutica consistente «nell'imitare i movimenti del ragno, servendosi delle proprie membra come di quattro zampe» (1986: 222). A partire da questa evidenza l'autore

rovescia i termini della questione, affermando che limitarsi a considerare il tarantismo una forma di esorcismo ne occulta «il più importante aspetto della possessione, che consiste nell'essere, nel tarantismo come nelle altre sue forme, un rapporto di alleanza e non di conflitto con la divinità. [...] Nonostante le apparenze, nella possessione non è la divinità responsabile della possessione a venire esorcizzata. Al contrario, la divinità in questione, permettendo al posseduto di identificarsi con essa, gli fornisce il mezzo per esorcizzare il male – sia esso reale o immaginario – di cui soffre» (1986: 225-226). Queste le sue conclusioni:

Nel tarantismo, la funzione della tarantella (musica e danza) non è di guarire la tarantata dall'isteria, bensì di darle l'occasione di comportarsi pubblicamente da isterica, secondo un modello riconosciuto da tutti, allo scopo di liberarla dalla propria sofferenza interiore. In che modo? Offrendole il mezzo per uscire da sé e comunicare così con il mondo, con la società, con se stessa. [...]

Se nel tarantismo si è visto nel morso del ragno il male da esorcizzare, mentre in realtà esso è il mezzo per esorcizzare il male, ciò è stato possibile in quanto si tratta di un caso particolarmente equivoco. Pur essendo il più delle volte immaginario, il morso può essere talora reale, e in tal caso per nulla immaginari sono i disturbi che provoca [...]. Il tarantismo riunisce quindi in sé tutte le caratteristiche del caso ideale, grazie alla perfetta coincidenza del simbolico e del reale, del significante e del significato, del manifesto e del latente, dell'aneddoto e del senso nascosto, del pretesto e della motivazione profonda o, riprendendo la tesi di De Martino, del morso e del ri-morso. Questo non deve farci dimenticare che se si tratta a volte di espellere il veleno – sempre però ciò che simbolizza – mai si tratta di scacciare il ragno, bensì di identificarsi con esso, il che avviene con grande abbondanza e varietà di imitazioni. (1986: 226-227).

Se Rouget – ricorrendo a categorie analitiche di ordine generale, fondate sulla valutazione dei rapporti fra musica e *trance* secondo un'ottica ampiamente transculturale – considera essenzialmente il tarantismo un culto di possessione, va tuttavia osservato che De Martino ne coglie un aspetto altrettanto centrale: quello dell'efficacia simbolica di un sistema mitico-rituale che permetteva comunque di inscenare la rimozione di un "male" attraverso una tecnica tradizionalmente formalizzata e socialmente condivisa⁽²³⁾. Lo stesso Rouget torna d'altronde in seguito sul tema, ricorrendo al concetto di "adorcismo", inizialmente formulato dall'antropologo belga LUC DE HEUSCH (1962, 1971), per meglio precisare la natura della "possessione identificatoria" che caratterizza il tarantismo, diversa dalla "possessione diabolica" che implica l'espulsione del male attraverso l'esorcismo: «si tratta non già di esorcizzare lo spirito che è all'origine della possessione ma invece di conciliarselo» (1999: 46). L'etnomusicologo

prospetta quindi una interpretazione del tarantismo in chiave iniziatica: i musicisti-terapeuti si porrebbero in continuità con più antiche figure di sacerdoti-guaritori, entro un culto di natura sincretica, abilmente “mimetizzato” per evitare condanne di eresia o stregoneria. Solo in questo modo è stato possibile operare una mediazione tra le concezioni della Chiesa (in campo spirituale) e della scienza (in ambito medico) e un sistema mitico-rituale di tipo arcaico, adattato e riplasmato per potersi mantenere funzionalmente vitale.

Guaritori di “morsicati” nel nome di san Paolo: i ciràuli

Come sopra accennato, nella tradizione popolare siciliana anche ai *ciràuli* è riconosciuto il potere di sanare i morsi dei rettili e degli animali velenosi. Diversamente dai musicisti del *tarantismo*, i *ciràuli* operano però grazie all'intercessione di san Paolo, pur ponendosi in evidente continuità con figure di guaritori ampiamente diffuse già in epoca precristiana (cfr. DI NOLA A. 1976: 92-105).

Secondo quanto attestato nella letteratura demologica, la trasmissione del mestiere di *ciràulu* avveniva in Sicilia per eredità familiare o, più di frequente, per un potere concesso ai nati nella notte della conversione di san Paolo (25 gennaio), marcati sotto la lingua oppure sul braccio destro dal ragno o dal serpente (cfr. PITRÈ G. 1889: vol. IV, 212-224). L'associazione tra san Paolo e svariate pratiche popolari finalizzate a neutralizzare i morsi velenosi – che in Puglia ha assunto la specifica configurazione del *tarantismo* – è d'altronde diffusa in tutta l'Italia meridionale (cfr. MONTINARO B. 1996)⁽²⁴⁾. I tratti che connotano questi guaritori-veggenti siciliani vengono puntualmente illustrati da Pitrè:

Per facoltà ricevuta dal Santo egli libera da' pericoli di questi animali solo ungendo un po' della sua saliva sul morso avvelenato o passandovi sopra la lingua; sotto la quale egli ha, dicono, un musoletto in forma di ragno, che non hanno gli altri uomini (ma che difatti è una o ambedue le vene ranine, più rilevate dell'ordinario). In un grado più eminente di potenza il ciraulo ha una figura di ragno o di rettile nella polpa dell'avanbraccio. Qualche volta non solamente la saliva, ma anche la mano del ciraulo è dotata di quell'alta virtù [...]. Una verga che che egli batta per terra basta a *ciarmare* qualunque animale. Il *ciarmu* fatto dal ciraulo è accompagnato da preghiere e da segni incommunicabili agli altri; lo stesso è del *ciarmu* de' vermini operato sui fanciulli che soffrono dolor di ventre, dove però si accompagna lo strofinio dell'addome per mano del ciraulo, che mormora preghiere inintelligibili. [...]

Tuttavia non vuolsi dimenticare che la miglior medicina è la preservativa; ed ecco la necessità del seguente scongiuro per preservarsi dalle morsica-

ture velenose, e per vedere restare legato o incantato il rettile: *San Paulu, / Lu primu ciràulu, / Attaccàtimi a chistu, / Pri lu sangu di Cristu; Attaccàtilu beddu attaccatu, / Com'un canuzzu marturiatu* [San Paolo, / Il primo ciràulu, / Legatemi questo, / Per il sangue di Cristo; / Legatelo per bene, / Come un cagnolino bastonato] (Salaparuta); o del seguente altro: *San Paulu, / Ciaràulu, / Ammazza a chissu, / Ca è nnimicu di Diu, / E sarva a mia, / Ca su' figghiu di Maria* [San Paolo, / Ciaràulu, / Ammazza a questo, / Che è nemico di Dio, / E salva me, / Che sono figlio di Maria] (Vizzini).

Altra grande virtù del ciraulo è quella d'indovinare il futuro, di predire le cose avvenire [...], di sapere talvolta predire il tempo della morte d'una persona. Per via di questa divinazione il ciraulo esercita una grande influenza sulla credula genterella, che a lui ricorre come ad oracolo infallibile e insieme temuto [...] (1889: vol. IV, 213-214).

Il termine *ciràulu*, presente con varianti in tutta l'Italia centro-meridionale e attestato in Sicilia fin dal XV secolo, deriva «dal grecismo lat. *ceraula* 'suonatore di corno'» (VARVARO A. 1986: 36). Questa etimologia "musicale" rinvia con probabilità alle tecniche originariamente impiegate dai *ciràuli* per catturare e domesticare i serpenti, di cui ancora Pitre attesta una permanenza all'inizio del Novecento nell'antico centro ibleo di Palazzolo Acreide (in provincia di Siracusa), con significativo riferimento al culto patronale di san Paolo:

Due, tre settimane prima delle festa [29 giugno], i cirauli si recano in campagna e, in sul mezzogiorno, quando il sole è più cocente, danno la caccia alle bisce. Il modo è semplicissimo. Prendono un filo d'avena, vi tirano per lungo una sottilissima fenditura e ne formano una sampogna affatto primitiva. Così vi soffian dentro cavandone un fischio, un sibilo acuto, per via del quale i colubri vengon subito fuori. Fischiano e guardano sul colubro apparso, ed il colubro è già *ciarmato*, affascinato dallo sguardo ammaliatore del ceraulo, il quale recitando mentalmente un certo scongiuro che sa lui solo, lo prende e lo mette in tasca. Questo lavoro dura tanti giorni quanti ce ne vogliono a mettere insieme un certo numero di serpi per la funzione.

[...] Ma già le campane coi loro allegri ripicchi annunziano lo imminente apparire della processione. Già i devoti di dieci, dodici comuni vicini s'incalzano nella piazza della chiesa, impazienti di vedere o rivedere i cirauli de' quali han tanto sentito favoleggiare. Vedeteli questi uomini misteriosi dai visi magri e lividi, dagli occhi neri e saettanti, ingrottati nelle orbite e difesi dalle folte sopracciglia. Vedeteli in mutande con una grossa *cuddura* [ciambella di pane] a forma di serpente sul capo, preceduti dal tamburino e aventi chi in mano una biscia, chi alle spalle o attorcigliato al collo un colubro dei più lunghi, dei più grossi che si siano mai visti; chi un vassoio con sopra scorsoni ed altre serpi, adorne di gingilli o di nastri multicolori, raccogliendo le offerte di quanti han ricevuto miracoli o han promesso doni. Nessuno ha il diritto di questa raccolta più e meglio di loro, che si tengono rappresentanti di S. Paolo, e come tali rispettati dal volgo, nella cui fantasia si dipingono come esseri superiori.

Ad onore de' devoti di S. Paolo giova supporre che nessun di coloro che abbian promesso si sottrarrà al compimento del voto, intermediario il ci-raulo. Che se uno ve ne fosse, guai per lui! La notte sotto al suo guanciale o in altro sito della casa egli troverebbe un insetto velenoso, uno scorsona nero, minaccia o vendetta del Santo!

[...] Questi [i *ciràuli*], che non han lasciato un momento il simulacro, sono tra i primi a rientrare in chiesa; e lì, a piè dell'altare, depongono il sacro peso de' loro rettili. Bisce e scorsoni, lasciati liberi per terra, strisciano, sgusciano piegandosi, slungandosi, avvolgendosi così tra loro che vengono i brividi al solo pensarci. Eppure nessuno ne ha paura, nessuno ribrezzo. Quei rettili per opera de' cerauli sono innocui e non isgradevoli. Donne d'ogni età, ragazze e spose, le quali fuggirebbero solo a scorgerne uno in campagna, se li lasciano senz'altro appressare, deporre placidamente nel grembiule e li guardano impassibili e certune anche li palpano, tanto può non so se la virtù della devozione, o la forza dell'esempio degli altri, o la suggestione di tutto ciò che circonda!

Più in là codeste serpi, riprese dai cerauli, avranno posto dove essi vogliono, in campagna o in altro luogo; né potranno uscirne senza espressa volontà ed ordine dei cerauli, ché la influenza affascinatrice di questi dura anche al di là del periodo delle feste. Si dice che alcune restino in casa de' cirauli come animali domestici e ridotti alla impotenza (1900: 353-358).

Non sfugge l'arcaico valore che riveste l'azione dei *ciràuli* nell'ambito di questa festa cristiana. Il gesto di toccare e addirittura riporre in grembo i serpenti – compiuto dalle donne «d'ogni età, ragazze e spose» – rinvia a una tra le più potenti rappresentazioni simboliche della fecondità⁽²⁵⁾. Le ciambelle di pane serpentiformi – tenute in capo dai *ciràuli* per essere recate in dono al Santo – segnalano poi con massima evidenza il trascorrere di questa simbologia dal piano umano a quello agrario-propiziatorio. Nell'alleanza pubblicamente stipulata dalle donne palazzolesi con i serpenti liberati sul pavimento della chiesa, accarezzati e accolti in grembo, pare quindi affiorare una memoria rituale che proietta questi animali entro una dimensione mitica, non lontana da quella che assumono i ragni nel tarantismo pugliese e nell'argismo sardo. Né va d'altra parte sottovalutata l'esplicita funzione simbolica del ragno che, in alternativa al serpente, si pone quale contrassegno elettivo del *ciràulu*, come ricorda tra gli altri Serafino Amabile Guastella: «La plebe crede che la virtù derivi in lui dall'avere in fondo alla lingua un minuzzol di muscolo in forma di ragno» (1887: 91, nota 1).

La partecipazione dei *ciràuli* alla festa di san Paolo secondo le modalità descritte da Pitre è del tutto cessata negli anni precedenti alla seconda Guerra Mondiale, così come sono tramontati i *ciràuli* che giravano per le campagne al tempo della mietitura, oggi ridotti a pochi superstiti nel-

l'area fra Palazzolo Acreide e Solarino⁽²⁶⁾. Va però rilevato come una così consistente tradizione di guaritori, in passato estesa a tutto il territorio siciliano, non sia entrata in alcuna relazione con le pratiche di tarantismo attestate nell'Isola, nonostante abbia condiviso con queste una porzione sostanziale delle presunte finalità terapeutiche. Questo fatto rilancia in qualche modo l'idea dell'autonomia simbolica del tarantismo, per cui il "morso" rappresenterebbe soprattutto l'occasione per manifestare disagi di varia natura attraverso un'azione che trasforma la vittima da oggetto passivo della terapia a soggetto attivo dell'azione coreutica. In questa prospettiva si ritiene pertanto utile estendere il discorso ad altre forme rituali che ruotano intorno alla frenesia motoria come modalità di rapporto col sacro.

Oltre il tarantismo

Abbiamo ricordato che Pitre segnala san Vito come guaritore dei "morsicati" da cani o da ragni. De Martino osserva dal canto suo che «taranta e cane rabido figuravano molto bene l'uno accanto all'altro» e che «l'uno accanto all'altro tarantismo e idrofobia figuravano di fatto nella vita religiosa popolare» (1961: 234). Il discorso viene quindi posto in relazione a quelle che nella visione demartiniana dovevano essere le "origini medievali del tarantismo":

Il riferimento a S. Vito dischiude un altro importante rapporto medievale del tarantismo, quello con le cosiddette epidemie coreutiche che sconvolsero l'Europa in questo periodo. L'avvento e l'espansione del Cristianesimo aveva determinato la crisi degli orizzonti mitico-rituali del mondo antico, e in particolare aveva segnato la dissoluzione dei culti orgiastici e del menadismo in quanto istituti integrati con le forme egemoniche di cultura e regolarmente funzionanti. Col Cristianesimo la sostanziale unità dinamica di rapporto e di sviluppo che legava le forme più rozze di catartica popolare alle religioni misteriche, alle speculazioni pitagoriche e orfico-pitagoriche, alle riplasmazioni della tragedia, alle riflessioni di Platone sulla *mania telestica* e di Aristotele sulla *catharsis* fu definitivamente spezzata: la nuova civiltà religiosa in espansione aveva qui scavato un solco che poteva colmare solo nella misura in cui riusciva a plasmare di fatto il costume secondo il proprio modello, e a trovare i compromessi provvisori, le temporanee tolleranze e i raccordi utili fra l'*alto* e il *basso*, in guisa di non compromettere nella sostanza l'unità dinamica del processo di plasmazione (1961: 235).

È in questa più ampia prospettiva che vanno considerate le cosiddette epidemie coreutiche del Medioevo, sul cui tronco si innestò il tarantismo pugliese. In generale la lotta ingaggiata contro i culti pagani del Cristia-

nesimo in espansione e la sostituzione di corrispondenti feste cristiane alle date e nei luoghi in cui erano celebrate feste pagane, concorsero in primo tempo e soprattutto nelle campagne, ad aggravare i disordini psichici di cui le feste pagane erano un organico orizzonte di controllo e di reintegrazione. [...] In particolare le feste di S. Giovanni (24 giugno) e di S. Vito (15 giugno) – legate entrambe all'epoca del raccolto – furono su scala europea esposte alle tentazioni eversive e recessive della crisi. Ciò impose alla Chiesa il problema di riadattare le feste in questione in modo da far funzionare nuovi orizzonti di controllo che sostituissero gli antichi: l'impiego dell'esorcismo canonico e la riplasmazione penitenziale della crisi furono i mezzi cui la chiesa ordinariamente ricorse per fronteggiare la situazione. Ma al tempo stesso la Chiesa non poté evitare che in un modo o nell'altro, per spontanea rigenerazione o per intervento regolatore delle autorità civili, o infine per compromessi e tolleranze dello stesso clero, riaffiorassero le vecchie forme di disciplina coreutico-musicale insieme ad altre eredità dei culti pagani (1961: 237-238).

Le riplasmazioni sincretiche del cristianesimo hanno tra l'altro implicato l'attribuzione di particolari specializzazioni mediche, esorcistiche e divinatorie a Santi, "Madonne" e "Cristi". La devozione popolare tributata a queste figure presenta tuttora tratti decisamente eccentrici rispetto alle regole previste dalla liturgia canonica, riattualizzando un patrimonio simbolico-rituale antico, basato sull'eccesso del gesto e della parola, sul riso e sull'eros, sull'impiego dei vegetali e del fuoco, sullo spreco degli alimenti, sull'ostentazione di oggetti preziosi e sul sacrificio dell'energia vitale⁽²⁷⁾. In relazione al nostro itinerario d'analisi assumono particolare rilievo le azioni processionali caratterizzate da andamenti decisamente "irregolari", in cui le sacre immagini vengono trasportate sia a passo di danza sia correndo e imprimendo ai fercoli intense oscillazioni. La musica "giusta" è in queste circostanze fornita dai locali complessi bandistici e i devoti partecipano gridando acclamazioni e declamando litanie. Non si possono naturalmente considerare queste azioni rituali equivalenti alle epidemie coreutiche medievali, ma gli scenari che propongono offrono l'opportunità di rapportare il discorso sul tarantismo al quadro generale delle forme rituali tuttora funzionali in Sicilia.

Il culto di san Vito nel piccolo borgo marinaro trapanese di San Vito Lo Capo – ricordato da Pitrè – non presenta oggi tratti di particolare interesse in questa prospettiva, ma è comunque utile richiamarlo quale punto di avvio dell'analisi. Non si sa con esattezza cosa accadesse in passato quando il 15 giugno si concludeva il pellegrinaggio presso l'imponente Santuario fortificato di San Vito Lo Capo. La penuria di notizie va forse imputata alle pressioni esercitate dalla Chiesa per scoraggiare o almeno depotenziare comportamenti che dovevano apparire impregnati di "paga-

nesimo”, almeno stando alla descrizione offerta da Pitre della folta e composita schiera degli “infermi” che intraprendevano il lungo e periglioso pellegrinaggio: «Sono essi gli spiritati (*spirdati*), i convulsionari de’ quali il volgo non sa spiegare i mali né conoscer le cause (*scantati*, *appagnati*), i matti (*foddi*), gli attarantati (*muzzicati di li tarantuli abballarini*) e sopra tutti i morsi da cani idrofobi (*arraggiati*)» (1881: 277-278).

Oggi il culto di san Vito al Capo si presenta sostanzialmente “neutralizzato” rispetto al passato. Se ne possono tuttavia ipotizzare i tratti costitutivi attraverso il confronto con altri comportamenti rituali che hanno lasciato più consistenti tracce documentarie o che risultano tuttora osservabili. San Vito balla e corre a gara con san Luca nelle *rigattiate* che si svolgono per festeggiare il Cristo Risorto nel giorno di Pasqua a Burgio, in provincia di Agrigento (cfr. BONANZINGA S. 1999b). A Gangi, nell’entroterra del Palermitano, san Vito perpetua il *miràculu* (miracolo) di guarire i morsi di cani e insetti correndo insieme a tutti gli altri santi venerati in paese il giorno dopo la domenica di Pentecoste. Per la medesima virtù terapeutica è venerato a Regalbuto, in provincia di Enna, dove tra l’8 e l’11 agosto gli si tributano pellegrinaggi (*viaggi*) e processioni – in cui vengono condotti anche alcuni cani per scongiurare il rischio della rabbia – caratterizzate dal trasporto delle *ntinni* (antenne): «lunghe pertiche in legno rivestite interamente di alloro e arricchite da fazzoletti multicolori e nastri perlopiù rossi» (BUTTITA I.E. 1993: 44).

A Condrò, un piccolo centro dei Peloritani non distante da Milazzo, permane nella seconda domenica di luglio la consuetudine di portare per le vie del paese il fercolo di san Vito a passo di danza, con incessante accompagnamento musicale della banda. Il simulacro è adornato con sgargianti fiori rossi (anturi e rose) e floridi grappoli d’uva bianca e nera. *Santu Vituzzu* balla per tutta la processione che dura circa quattro ore (dalle 18 alle 22). Alla fine, quando il Santo fa rientro nella Chiesa Madre, gli acini della gustosa primizia vengono distribuiti ai fedeli che si accalcano bramosi intorno al fercolo. Il prossimo raccolto sarà ancora abbondante e l’anno seguente il Santo tornerà a danzare, per la salute degli uomini e la fertilità della terra. Il nesso con i cicli agrari è anche attestato dallo spostamento della festa dal 15 giugno (ricorrenza canonica di san Vito) alla seconda domenica di luglio. I condronesi hanno infatti posticipato la festa in maniera che coincidesse con la conclusione del raccolto delle albicocche, una tra le voci più rilevanti dell’economia del piccolo centro. Come affermano i devoti, Vito è santo assai temuto: se debitamente onorato ha il potere di guarire (in particolare dai morsi di cani o altri animali) ma se “trascurato” può provocare malattie agli uomini e sterilità

alle colture (specialmente della vite). Va inoltre segnalato che fino all'ultimo Dopoguerra alla celebrazione del Santo era associata una pantomima detta *a schemma* (la scherma). Questa consisteva in un duello alla spada che si svolgeva alla fine della processione sul sagrato della Chiesa Madre, subito prima del rientro del simulacro. Secondo la tradizione locale questa azione – condotta senza accompagnamento musicale – rievocava un episodio “storico”: i protagonisti della sfida, abbigliati in ricchi costumi, impersonavano infatti due fratelli principi entrati in contrasto per la successione del governo delle terre di Condrò. Nel momento in cui uno dei due stava per soccombere, grazie alla miracolosa intercessione di san Vito si sanava la contesa, restituendo al piccolo borgo pace e prosperità. Al di là della credenza relativa alla vicenda, non deve sfuggire il valore altamente propiziatorio, nel segno dell'incremento vitale, che ovunque svolgono le azioni intese a inscenare un combattimento, così come va ricordato che nel cerimoniale del tarantismo più antico ricorrevano sia la danza della spada che «scene di vario agonismo ed esibizioni di destrezza» (cfr. DE MARTINO E. 1961: 218; ma sul tema si vedano anche SCHNEIDER M. 1948 e BUTTITTA I. E. 2014). Nel caso di Condrò appare tuttavia particolarmente indicativo che sia proprio l'intervento di un Santo a mediare la trasformazione dal disordine del conflitto all'ordine della riappacificazione, come d'altronde spesso accade in svariate forme drammatico-rituali praticate nelle aree di religione cattolica.

Le modalità con cui si trasporta il simulacro di san Vito a Condrò riflettono uno schema rituale che torna costantemente in relazione a quei santi che secondo tradizione ebbero fama di potenti guaritori, celebrati in Sicilia con modalità decisamente singolari. Tra i santi che ballano e corrono nel corso di processioni assai poco aderenti ai canoni ecclesiastici si segnalano: san Filippo d'Agira a Calatabiano (CT), san Rocco a Rodì Milici (ME), i santi “medici” Cosma e Damiano a Sferracavallo (frazione marinara di Palermo), san Calogero ad Agrigento e in altri centri della provincia, i santi Michele, Giovanni, Luca e Vito nelle *rrigattati* che si svolgono in diversi centri dell'Agrigentino. Non diversamente si trasporta il Cristo, sia “crocifisso”, come nel caso di Siculiana (vedi *infra*), sia “risorto”, come accade in numerosi centri siciliani per la Domenica di Pasqua (cfr. GIALLOMBARDO F. 1998, BONANZINGA S. 1999a, GIACOBELLO G. - PERRICONE R. 1999, BUTTITTA I. E. 2002).

Le *rrigattati* sono delle vere e proprie “gare” rituali effettuate da gruppi di giovani devoti che a turno trasportano a ritmo di musica il simulacro del proprio Santo, sottoponendolo a ripetuti e continui sobbalzi, a violenti ondeggiamenti, a vorticose rotazioni e perfino a lanci verso l'alto. A Bùr-

gio, Lucca e Villafranca le *rrigattati* si eseguono nel pomeriggio della Domenica di Pasqua. A Villafranca si ripetono in occasione della festa della Madonna del Mirto e a Calamònci sono invece associate al culto patronale di san Vincenzo Ferreri. Due sono gli aspetti che assumono pertinenza entro il nostro contesto d'analisi: *a*) le modalità performative con cui i fercoli vengono recati in processione (grida, corse e balli al ritmo di assordanti musiche eseguite da complessi bandistici); *b*) la natura agonistica di un'azione che vede due gruppi contrapporsi in nome di coppie di santi ('Giovanni Battista *vs* Michele' a Calamònci, Lucca e Villafranca; 'Luca *vs* Vito' a Bùrgio). Riflesso sonoro dell'antagonismo è il frastuono provocato a supporto del proprio Santo e a dileggio dell'altrui (mediante grida, fischi, petardi), che raggiunge il culmine nei fuochi artificiali – tradizionalmente commissionati a due ditte diverse – che si avvicinano in competizione a chiusura dei festeggiamenti. Nelle *rrigattati*, come in altri casi, il modulo "lineare" della processione – consistente in un percorso, orientato verso una specifica destinazione, anche quando l'itinerario preveda il ritorno al punto di partenza – si riconfigura nel modulo "circolare" delle evoluzioni coreutiche, che tendono a concentrarsi in spazi prestabiliti. Sotto il profilo tipologico le *rrigattati* rientrano fra le esibizioni competitive di forza e destrezza ricorrenti in molti rituali festivi allo scopo di manifestare il valore augurale della vitalità corporea, ostentando la virilità dei protagonisti e rimarcandone la posizione sociale. Il fatto che in questi riti agrigentini la competizione si sia polarizzata intorno a coppie di santi è da considerare esito di processi storici riconducibili ai contrasti tra quartieri, istituzioni (come le confraternite laicali) e/o categorie professionali (contadini *vs* artigiani, ecc.)⁽²⁸⁾. La dimensione competitiva implica in ogni caso il rafforzamento e l'amplificazione delle pratiche performative messe in scena: corse e danze frenetiche accompagnate da grida, frastuoni e musiche ripetutamente eseguite dai locali complessi bandistici. Si tratta di due melodie che rientrano nel genere della tarantella stilizzata e che, a seconda dei paesi, prendono il nome del santo a cui sono associate: *Sammichilata*, *Sangiannata*, *Santalucara*, *Santavitara* (esempi musicali 12 e 13). Questo tratto denota una somiglianza fra quanto accade nelle *rrigattati* e la funzione che svolge la musica nei culti di possessione, appunto caratterizzati dall'iterazione di melodie che "identificano" l'entità sacra e ne rappresentano la "divisa sonora": «Suonando la sua "divisa", i musicisti comunicano questa identità contemporaneamente al danzatore in trance, a coloro che lo circondano, ai sacerdoti, agli spettatori. La lingua che la musica parla è compresa da tutti, e ciascuno la decodifica secondo il proprio livello. È per suo tramite, e attraverso la danza da essa suscitata,

che avviene il riconoscimento della presenza del dio da parte di tutto il gruppo, riconoscimento indispensabile, poiché rende ufficiale la trance, conferendole il suo carattere di normalità» (ROUGET G. 1986: 433). Va poi rilevato che anche in altri casi, dove non si riscontra una precisa corrispondenza tra il nome della melodia e quello della potenza extra-umana che corre e danza, la funzione di “divisa sonora” è pur sempre assunta da una musica specifica: la marcia della *Bersagliera* a Sferracavallo per i santi Cosma e Damiano, la marcia detta *Zingarella* ad Agrigento per san Calogero, la marcia denominata *Busacca* a Scicli per l'*Omu vivu* e il *Bballu dû Santuzzu* (Ballo del Santo) a Sorrentini per san Teodoro. Così come la tensione competitiva permane anche in assenza di fazioni contrapposte di devoti. Il ruolo di antagonista è infatti spesso assunto dai suonatori della banda che vengono sfidati dai portatori dei fercoli in vere gare di resistenza (il caso più evidente è quello di Sferracavallo, per cui si veda GIALLOMBARDO F. 1998).

Quale esempio particolarmente significativo entro il nostro contesto d'analisi valga ricordare il caso di san Teodoro venerato a Sorrentini (frazione di Patti, in provincia di Messina). Potente guaritore di indemoniati – come san Vito – il Santo ha le sembianze di un bel giovane, coperto soltanto da un drappo alla cintola. La processione si svolge la prima domenica d'agosto ed è caratterizzata dai *bballatuni i santu Tòdaru* (gran balli di san Teodoro), in ideale continuità con altri balli intorno a un grande falò eseguiti dai devoti nei giorni di vigilia e antevigilia. Proprio durante questa azione coreutica, che inizia all'interno della chiesa Madre e prosegue per tutta la giornata lungo le vie del piccolo borgo, venivano liberati gli *spiritati* (uomini e donne), che ancora numerosi accorrevano fino a tempi recenti: ne era segno l'atto di spogliarsi pubblicamente cessando ogni eccesso espressivo (grida e gesti scomposti, spesso osceni e blasfemi). Alcuni devoti riferiscono che si ballava anche per grazia ricevuta, dato che gli *spiritati*, una volta liberati, tornavano l'anno successivo a danzare in onore del Santo. Secondo la credenza locale, sia i balli intorno al fuoco sia quelli della *vara* rievocano il martirio del Santo che morì danzando sul rogo. Le melodie che accompagnano i balli – secondo consuetudine eseguite da un gruppo di suonatori appartenenti al complesso bandistico di Patti – sono tramandate oralmente e fra esse ne spicca una, identificata come *Bballu dû Santuzzu* (Ballo del Santo), che viene sempre ripetuta nei momenti culminanti dell'iter rituale (cfr. BONANZINGA S. 1999a: 82; esempio musicale 14)⁽²⁹⁾.

Un caso in cui l'orizzonte simbolico della possessione affiora esplicitamente nelle testimonianze dei devoti riguarda invece le celebrazioni del santissimo Crocifisso a Siculiana (provincia di Agrigento). Mentre documentavo

la processione del 3 maggio 2003 i portatori riferivano infatti di essere “guidati” dal Cristo nelle evoluzioni che imprimevano al feroce: «È lui [il Cristo in croce] che va dove vuole, non siamo noi a portarlo». È la potenza extra-umana che discende sui devoti portatori, se ne impadronisce e li “conduce” a ritmo di musica in quel furore motorio che deve garantire la rimozione del negativo riaffermando le ragioni della vita.

Dalle analisi di materiali editi e inediti, a carattere di fonte storica e di descrizione etnografica, è emerso che il tarantismo in Sicilia può costituire il caso esemplare non solo di una presenza mediterranea del fenomeno, pure attestata e importante, ma di un processo di cambiamento che non segue l'andamento del declino e della frammentazione disgregante, ma quello delle trasformazioni, e delle riplasmazioni di significato. Il passaggio dei tratti salienti del tarantismo, e in primo luogo della centralità che vi assume il corpo, dalle forme classiche della *possessione* a quelle della *processione*, può mostrare quanto la pubblica esibizione della “frenesia motoria” sia da un lato stilizzata nella forma coreutico-musicale, e dall'altro si proietti nella dimensione agonistica: in una sorta di “alleanza tra corpi” irregimentata nelle dinamiche della competizione rituale.

La diffusione del tarantismo oltre i limiti della sua “patria elettiva” salentina non è dunque da intendersi soltanto in chiave geografica come “deteritorializzazione”, ma anche in termini storico-culturali – e quindi teorico-tematici – come sua migrazione in nuove forme, inserite nei processi di mutamento che si sono andati attivando nel corso dei secoli. Una simile lettura non tiene più conto della sequenza cronologica che produrrebbe la definizione di un primigenio modello che poi declina. La meloterapia del tarantismo, che in Sicilia si presenta dissociata da qualunque riferimento specificamente devozionale, pare scomparire del tutto verso la fine dell'Ottocento, riaffiorando difatti parzialmente entro altri scenari rituali – già storicamente radicati e tipici invece della religiosità popolare isolana – che ne ereditano le ragioni profonde. Si tratta di una “discontinua continuità” che è volta a garantire, da un lato, la manifestazione del disagio esistenziale attraverso ostentazioni estreme della corporeità e, dall'altro, una forte e decisiva negoziazione, sia fra individui sia fra ceti sociali, che si muove entro le cornici del rito⁽³⁰⁾. Non intendo con questo ipostatizzare un modello “siciliano”, ma è evidente – in definitiva – che in queste atipiche processioni “danzate” i suonatori e i devoti-portatori, anche se non possono ovviamente essere definiti come i *nuovi tarantati*, continuano “materialmente” a significare la transizione verso un nuovo ordine: a immaginare un imminente benessere individuale e collettivo e a lottare per ottenerlo, attraverso la forma rituale e oltre i suoi stessi confini⁽³¹⁾.

a)

MAGNETISMVS MVSICÆ.

873

Præter hæc clausulas, alias adhibere solent inter quas maximè celebris est Rhythmus ille Siculus, dictus, Ottava Siciliana; quam & identidem repetere solent; cui infrascriptos, Sicula dialecto compositos versus accomodant, miramque dicitur habere vim concitandi Tarantatos. Clausulam harmonicam notulis suis expressam apponimus.



Ottava Siciliana. Tono frigio.

S Tu pettu è fattu Cimbalu d'Amuri:
 Tafti li fenfi mobili, & accorti:
 Cordi li chianti, sospiri, e dulari:
 Rosa è lu Cori miu feritu à morti:
 Strali è lu ferru, chiai sò li miei arduri:
 Marteddu è lu pensieri, e la mia forti
 Mastra è la Donna mia, ch'à tutti l'huri
 Cantando canta leta la mia morti.

b)

874 LIB.III. MVNDI SIVE CATENÆ MAGN. PARS VIII.

Super huiusmodi versus cantantur alij Rhythmi similes; & vñ plurimum solent singulis alternis versibus, hos sequentes interjungere -

A Llu Mari mi portati,
 Se voleti che mi sanati.
 Allu mari, alla via:
 Così m'ama la Donna mia.
 Allu mari, allu mari;
 Mentre campo, t'aggio amari.

Figura 1a-b. A. KIRCHER A., *Magnes...* (1641), pp. 873-874.

O S S E R V A Z I O N E DECIMA SETTIMA

Intorno la Tarantola della Puglia.



LRagno, ò Tarantola, tanto rinomata nel Regno di Napoli, è più di otto specie, variano nel Colore, e nella grandezza: tutti i Ragni però Mordono. La Puglia, come Paese più arido, e adusto, produce le Tarantole, più Velenose di quelle della Provincia d'Ottranto, e di Lecce, attesochè il loro Morfo rende le persone furiose; e queste spesso paiono Spiritate, sì per la grande forza, che i Pazienti fanno indeffessamente, sì anche perchè alle volte indovinano, e scuoprono i difetti de' circostanti, con pubblicare anche il Nome di quelli, che eglino non hanno mai veduti, qui si può temere di qualche equivoco, a causa di qualche prevenzione di ragionamenti.

Alcuni Tarantolati si tagliano le carni, altri fanno mutoli, altri si dilettano d'armeggiare, e di trattare le spade nude contro vno Specchio.

Le Donne ordinariamente più che gli huomini per l'imbarazzo delle Gonelle, sono maggiormente sottoposte ad'essere mordute dalla Tarantola.

La Morficatura della Tarantola è simile, quasi, alla Puntura d'vna Vespa, e fa vna piccola bolla, rossa.

Sela persona si accorge, e ricorre subito al Rimedio, ch'è d'ammazzarla prontamente doppo il delitto, ella è sicura, che il male non la travaglierà, che per vn'annosolo, nel quale è obligato il Paziente al Ballo, e ciò è per Osservazione fatta da molti nel Regno di Napoli: In oltre se subito intesa la Morficatura, verrà applicato sopra la parte vn poco di Aglio pesto, ovvero Teriaca, il Veleno non passa più oltre, e non patisce alcun travaglio, ne alcuno impulso al Ballo, perchè non è seguita alcuna Fermentazione, e ciò anche è stato sperimentato dagli Habitatori della Città di Brindisi: se si trascurano questi due espedienti, il Paziente prova per molti anni gli ordinarij incomodi di languore, inappetENZE, e indigestione di alcuni cibi, come appresso.

Due Sonate amano li Tarantolati, vna è la Tarantella, e l'altra è la Pastorale: e l'vna, e l'altra viene variata da Sonatori, secondo le Cadenze, maniere, e lettere. Gli Instrumenti, che accompagnano il Ballo de' Tarantolati, è la

IO2

è la Chitarra, il Violino, ed il Cembalo. con quelle Campanelle di latta bianca, ò gialla, chiamato da Siciliani, Tamburello.

Oltre alla Morficatura della Tarantola, vi è ancora la Puntura delli Scorpioni, li quali con la coda imprimono il Veleno, e questo fermentando nel Sangue de' Pazienti, Scorpionati, produce il medesimo effetto di languore, inappetenza, e l'impulso al Ballo: Questi Scorpionati amano parimente la Tarantella, e la Pastorale, mà Sonate dà altri Instrumenti, cioè dalla Zampogna, Fistula, Musetta de' Francesi, Ciaramelli de' Siciliani, e da Tamburo bellico, toccato rozzamente da vno, che lo percuote di sotto, e di sopra con le mazze. E questi due Sonatori di Musetta, e di Tamburo, nell'atto del Suonare in Puglia si muovono, e fanno Lazzi, e Farse ridicolose. Tanto li Tarantolati, come li Scorpionati, non hanno satisfazione a ballare al Suono con Metro, e pausa, mà con velocità, ed impeto. Trà le specie di Tarantola è molto temuta quella, chiamata, Fricciola, la quale è Tarantola negra, e piccola, come vna Mosca, con piedi corti, e produce effetti più furiosi delle groffe.

Figura 2. BOCCONE P.S., *Museo di fisica...* (1697), pp. 101-102.

106 Della Virtù Attrattiva .

*Terzo efem-
pio ne' taran-
tati .*

16 I tarantati, o morficati dalle nostre taran-
tole, che pure nella Sicilia son velenose molto,
vediamo noi, che involontariamente, e quando
stan maggiormente querelandosi d'una estrema
languidezza, giacendo quasi clannati, all'udir
che fanno un speciale suono d'appropriato stro-
mento, adattato alla specie della tarantola, che li
punse, sbalzano improvvisi dal suolo, ed impren-
dono un ballo da forsennati, saltando furiosamen-
te per più ore continue, e sol tanto per poco fer-
man-

Problema Decimosettimo . 107

mahdosi, quanto si richiede a temprar 'lò sconcertato, e lasso stromento, dal lungo esercitarsi reso alquanto dissonante: il che anche i più rustici campagnuoli san minutamente distinguere. Al fine non lassì eglino, ma stanco il suonatore, mandano fuori con un copioso sudore il veleno.

Figura 3. CAMPAILLA T., *Problemi naturali con nuovi pensieri...* (1727), pp. 106-107.

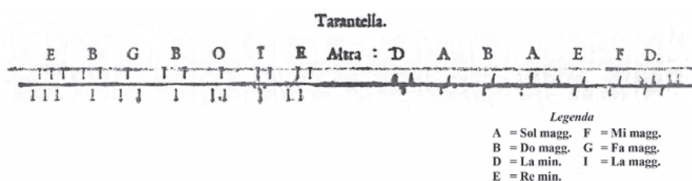
1. Ottava siciliana (Kircher 1641)

Trascrizione in notazione moderna a cura di CARPITELLA D. (1961)



2. Tarantella (Di Micheli 1680)

Intavolatura per chitarra a cinque cori



3. Tarantella siciliana (Meyerbeer 1816)

Trascrizione autografa seguita da edizione moderna a cura di BOSE F. (1971)



6. Jolla (Favara A. 1957, n. 735)

Canzone a ballo e interludi strumentali al violino
(Trapani, esecuzione del «violinista popolare» soprannominato *Pilucchedda*)

Mi piz - zi - ca, mi piz - zi - ca, mi piz - zi - ca lu pe - ri.

Chiama - tic - ci, chiama - tic - ci, chiama - tic - ci 'u var - ve - ri.

VIOLINI

VIOLINI

Per finire

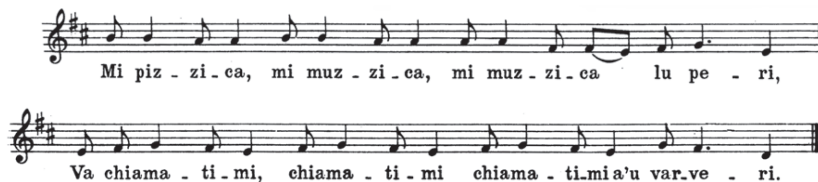
VARIANTE:

1) - ci, chia - ma - tic - ci 'u var - ve -

2. 'U varveri è picciriddu,
Va chiamaticci a Turiddu.
3. Turiddu sta cacannu,
Va chiamaticci.....

7. Jolla (Favara A. 1957, n. 736)

Canzone a ballo
(Palermo, donne del quartiere del *Catitu*)



8. Mi Pizzica (Favara A. 1957, n. 737)

Canzone a ballo e interludio strumentale al flauto di canna
(Castellammare, ex feudo di Tafèli, esecuzione del pastore Salvatore Chiofalo)



Il Chiofalo si schermiva dal cantarla, perché oscena. "Diceva: Chi sacciu, chi sacciu!...,

9. Mi Pizzica (Favara A. 1957, n. 738)

Canzone a ballo
(Palermo, esecuzione di Provvidenza Marino)



Significa ca lu peri ci vugghi, ca lu peri voli abballari, ca c'è briu.

10. Tarantella

Antonino Trapanotto (chitarra)

Malvagna (ME), 05/05/1986 (reg. e trascrizione BONANZINGA S.)

$\bullet = 104$

The musical score is written in 8/8 time, indicated by the time signature and the tempo marking $\bullet = 104$. The key signature has one sharp (F#). The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 8/8. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. There are several repeat signs and first/second endings marked with '1' and '2'. The score ends with a double bar line.

11. Due tarantelle di area italiana (Cm X. 1787)

Edizione a cura di SCHNEIDER M. (1948)

Tarantelas

Italia

3

Italia

4

12. Sammichilata per san Vincenzo Ferreri

Calamònci (AG) 04/08/1991 (reg. BONANZINGA S.)

Linea melodica ricavata dalla partitura per banda

Vivace

D.C.

13. Sanguannata per san Vincenzo Ferreri

Calamònci (AG) 04/08/1991 (reg. BONANZINGA S.)

Linea melodica ricavata dalla partitura per banda

Vivace



14. Bballu d' Santuzzu per san Teodoro

Sorrentini (fraz. di Patti, ME), 08/08/1992

Linea melodica ricavata dalla partitura per banda

Allegro Moderato



Note

⁽¹⁾ L'area di diffusione del tarantismo aveva il suo epicentro nel Salento (in Puglia), ove fu studiato da Ernesto De Martino e dalla sua *équipe* nel 1959. Il fenomeno è stato però presente, se pure con minore intensità, in tutta l'Italia meridionale-insulare e in alcune regioni della Spagna. Per l'analisi generale del tarantismo, nei suoi aspetti storico-culturali, comparativi e simbolici si rinvia al lavoro di De MARTINO E. (1961), corredato dal contributo di Diego Carpitella centrato sugli aspetti musicali (la documentazione sonora raccolta nell'ambito dell'indagine è ora disponibile e riconsiderata in AGAMENNONE M. 2005). Per una disamina degli antecedenti storici e dei paralleli etnografici si vedano inoltre: JEANMAIRE H. 1972, GUIZZI F. - STAITI D. 1992, STAITI D. 1999. Filogenesi e interpretazione del tarantismo continuano ad animare il dibattito scientifico attraverso contributi che ne colgono la continuità con i culti misterici greci e magno-greci (dionisismo, coribantismo, orfismo). Si tratta di ipotesi in varia misura condivisibili e suggestive, per quanto difficilmente verificabili nei loro intricati passaggi storici, ragione per cui De Martino, nonostante le sue aperture comparative, si limita a rimarcare la "individualità storica" medievale del fenomeno. Tra i testi che hanno rilanciato l'interesse per il tarantismo si segnalano: TURCHINI 1987, LAPASSADE G. (1994, 2001), DI LECCE G. (1994), CHIRIATTI L. (1995, nuova ed. 2006), DE GIORGI P. (1999, 2010), DI MITRI G.L. (1999, 2006), AA.VV. (2000), NACCI A. (2001), SANTORO V. - TORSSELLO S. (2002). Per una revisione critica delle posizioni sul tarantismo e un'analisi delle dinamiche che caratterizzano il fenomeno del cosiddetto *neotarantismo* si vedano in particolare PIZZA G. (2012, 2015 con esauriente bibliografia aggiornata). Riguardo alla variante sarda del fenomeno, che prende il nome di *argismo* (cfr. *infra*), si veda GALLINI C. (1967, 1988). Sul tarantismo in Spagna, oltre allo storico contributo di Xavier Cid (1787), si vedano SCHNEIDER M. (1948, ed. it. 1999), LEÓN SANZ P. (2009) e CASCIANO B. (2015). Per una ricognizione bibliografica sul tarantismo mediterraneo si veda MINA G. - TORSSELLO S. (2006).

⁽²⁾ Sulla figura di Epifanio Ferdinando si veda MARTI M. - URGESI D. (2001). Tra i numerosi testi sulla figura e l'opera di Kircher si vedano almeno FINDLEN P. (2004) e PANGRAZI T. (2009). Edizioni moderne del trattatello sulla tarantola di Baglivi, corredate da ampi commenti, sono state curate da Maurizio Merico, che ripropone la traduzione ottocentesca di Raimondo Pellegrini (1999), e da Concetta Pennuto, che stabilisce l'edizione critica del testo e propone una nuova traduzione italiana dell'opera (2015).

⁽³⁾ In questo genere di intavolatura gli accordi sono segnati mediante lettere dell'alfabeto mentre il ritmo è indicato attraverso il sistema delle "botte": segni che indicano la durata approssimativa di ogni accordo e il verso con cui "battere", strappando le corde dall'alto o dal basso.

⁽⁴⁾ Questa e altre fonti con menzione di zampogne collegate al tarantismo sono esaminate in GIOIELLI M. (2008).

⁽⁵⁾ La questione della ipersudorazione ritorna costantemente nelle osservazioni mediche sul tarantismo e anche l'enoterapia viene a volte menzionata (si veda a esempio DI MITRI G.L. 2006: 96).

⁽⁶⁾ Archivio storico della Confraternita dei Bianchi di Corleone, *Volume di cautele dei conti dell'anno XII indizione 1808 e 1809 dello Spedale di Corleone*, attualmente conservato nella Biblioteca della Parrocchia di San Leoluca a Corleone. Ringrazio Cesare Crescimanno, confrate della Compagnia dei Bianchi, e la figlia Barbara per avermi segnalato il documento e fornito la sua trascrizione.

⁽⁷⁾ Com'è noto il titolo di Don non era unicamente attribuito ai sacerdoti, ma poteva anche qualificare dei laici di classe agiata o che godevano particolare rispetto nell'ambito della comunità.

⁽⁸⁾ Questo manoscritto rimase ignoto per quasi un secolo e mezzo, finché non venne individuato (1959) e dato alle stampe nel 1970 in edizione critica dall'etnomusicologo tedesco Fritz Bose (edizione italiana curata da chi scrive nel 1993).

⁽⁹⁾ Ringrazio Pippo Oddo, storico del territorio di Villafrati, per le notizie riguardanti Salvatore Raccuglia. Questi fu prima insegnante e poi ispettore scolastico, spaziando nei suoi scritti dalla pedagogia alla letteratura, dalla storia patria al folklore.

⁽¹⁰⁾ A questo riguardo è bene ricordare quanto segnala Teresa Samonà Favara in una nota a piè di pagina: «Le melodie [...] sono state riprese da un manoscritto del 1911 [...]. Esse differiscono per alcuni particolari – come: cambio di tonalità, tagli di tempi, sottili varianti nella linea melodica, melismi – dai corrispettivi canti del *Corpus*; il quale invece si rifà ai due volumi manoscritti del 1898-1905, depositati al Museo Etnografico Siciliano “Giuseppe Pitrè”» (1959: 27).

⁽¹¹⁾ Questo genere di repertorio era tipico dei cantastorie *orbi*, con cui probabilmente i *Piluchedda* collaboravano. Per quanto riguarda la tradizione degli *orbi* nella città di Trapani si veda in particolare Mondello 1882.

⁽¹²⁾ Si possono qui ipotizzare dinamiche di “appropriazione” e rielaborazione della storia familiare tipiche della trasmissione orale affidata all’avvicinarsi delle generazioni.

⁽¹³⁾ Desidero ringraziare Dorotea Salerno, laureanda magistrale in Musicologia presso l’Università di Palermo, per avermi segnalato queste fonti da lei individuate nell’ambito di una indagine finalizzata alla stesura della tesi di laurea.

⁽¹⁴⁾ Si ricordi che proprio un barbiere-musico, Luigi Stifani, è stato il più significativo esponente dell’ultima fase del tarantismo pugliese (cfr. STIFANI L. 2000 e INCHIGNOLO R. 2003). Sulla tradizione siciliana dei violinisti “popolari”, tra i quali i barbieri-flebotomi, si veda in particolare Staiti 1996.

⁽¹⁵⁾ Una nuova prospettiva d’analisi riguardo alla simbologia del morso al pube è stata tuttavia aperta dall’antropologo Giovanni Pizzi nei seguenti termini: «In una ricerca sui saperi sul corpo e l’esperienza culturale della malattia in Campania è emersa una particolare modalità di costruzione simbolica del corpo femminile che viene raccontato attraverso un ricco uso di metafore animali. In particolare l’utero è visto come un animale che può entrare ed uscire dal corpo femminile. Alcuni racconti raccolti in Campania mettono in scena il motivo demartiniano del ragno che morde al pube, collegandolo ad una particolare fisiologia simbolica del corpo femminile, messa in disordine dalla irruzione del malessere: l’utero-ragno, colto da una forte mobilità, fuoriesce dal corpo di una giovane vergine dormiente. Quando vi rientra, la fanciulla si risveglia ed è completamente guarita. Si tratta di una delle varianti della categoria locale del *mal di madre*. A partire da tali elementi, la relazione fra possessione animale, fisiologia femminile e simbolismo del ragno appare fin troppo forte per non spingere a rileggere il morso del ragno sulla base di una analisi più complessa del simbolismo di questo animale e delle metafore corporee che lo evocano [...]. Se si apre in questa direzione il concetto di possessione, una possessione intesa come sapere del corpo e sul mondo, messo in scena in esecuzioni letterali della metafora animale, allora anche lo statuto corporeo della strega nell’Europa storica (e contemporanea) può risultarne illuminato, ancor più di quanto abbiano fatto gli studi sulle teorie locali dell’“isteria”. Racconti del tipo di quello campano sono diffusi in tutta Europa, e il ragno vi figura come una vera e propria componente animale della persona che, fuoriuscendo dal corpo di una donna, ne svela la natura stregonica» (2012: 196-197).

⁽¹⁶⁾ Testi poetici riferiti al tarantismo si ritrovano a esempio in canzoni a ballo e canti “all’alta-lena” raccolti in Molise (cfr. GIOIELLI M. 2011: 13-16). I balli “a scherma”, in cui una coppia di uomini simula un combattimento al coltello, sono diffusi dalla Puglia alla Sicilia e si possono ricordare al tarantismo per il tema agonistico oltre che per i tratti melodico-ritmici degli accompagnamenti strumentali (cfr. CASTAGNA E. 1988, DI LECCE G. 1992 e BONANZINGA S. 1999). Per la *pizzica* legata «a momenti gioiosi della vita quotidiana o a momenti sociali importanti, come feste o matrimoni», si veda CHIARIATI L. (1995) (citazione a p. 124, ed. 2006).

⁽¹⁷⁾ Rilevamento: 11/04/1999. Esecuzione: Salvatrice Carlino (n. 1923).

⁽¹⁸⁾ Rilevamento: 11/04/2003. Esecuzione: Filomena Frattaluna (n. 1927).

⁽¹⁹⁾ Una diversa esecuzione, con accompagnamento di scacciapensieri, si può ascoltare in BONANZINGA S. *cd2004* (traccia 15).

⁽²⁰⁾ Una corda pendente, adornata di nastri multicolori, rientrava ancora nel Settecento tra gli accessori necessari alla meloterapia del tarantismo, come si può vedere in un ex voto napoletano alla Madonna dell’Arco. L’immagine rappresenta un giovanetto che danza impugnando uno spadino, accompagnato da un suonatore di mandola, mentre la madre supplica la Vergine (cfr. STAITI D. 1990: 132-133).

⁽²¹⁾ In base alle testimonianze raccolte si elaborò un progetto di ricerca che prevedeva – seguendo il modello demartiniano dell'indagine sul *tarantismo* pugliese – la partecipazione di una équipe di studiosi con diverse competenze (tra gli altri Paolo Apolito, Aurora Milillo e Roberto De Simone). La prematura scomparsa di Annabella Rossi, che doveva assumere il coordinamento del gruppo, non ha tuttavia consentito di portare a compimento il progetto e quei primi risultati sono apparsi postumi grazie all'opera di revisione e sistemazione operata da Patrizia Ciambelli, Elisabetta Di Marino e Aurora Milillo (cfr. ROSSI A. 1991).

⁽²²⁾ Nel *tarantismo* campano, analogamente a quanto rilevato nell'ambito dell'*argismo* sardo, ogni tarantola ha una sua individuale personalità poiché incarna l'anima di un defunto sempre di sesso femminile: i diversi status (*bambina*, *signorina*, *partoriente*, *vedova*, ecc.) rinviano quindi alla "storia" di ogni specifica tarantola (cfr. DI MARINO E. 1991: 87-88).

⁽²³⁾ La critica di Rouget a De Martino è stata puntualmente riesaminata da Giovanni Pizzi, che osserva tra l'altro: «Rouget sembra animato da uno scrupolo tipologico: sostenere che il tarantismo è un caso di possessione. Inversamente il limite demartiniano non è quello di rifiutarsi di ascrivere il tarantismo alla possessione, ma piuttosto sta nel fatto che egli non dia seguito al programma di ricerca che da tale rifiuto dovrebbe partire: de Martino non avvia, cioè, l'analisi del simbolismo del ragno [...]» (2012: 194).

⁽²⁴⁾ La credenza si fonda sul racconto – riferito da Luca negli *Atti degli Apostoli* (XXVIII.2-15) – del naufragio di Paolo a Malta, dove questi venne morso da una vipera senza patirne danno. Gli ultimi *ciaràuli* siciliani tuttora affermano che «san Paolo è stato il primo *ciàraululu*» (cfr. LOMBARDO L. - SUDANO G. 1997).

⁽²⁵⁾ Nei riti in onore di Demetra, durante i quali si usava gettare un serpente all'interno di una caverna, il rettile assumeva una esplicita valenza fallica, intesa a incrementare la potenza generativa della terra. Sul nesso serpente-fertilità si vedano tra gli altri: SEPPILLI A. (1971: 240-250); ELIADE M. (1976: 173-175); GIMBUTAS M. (2005: *passim*). È significativo anche ricordare che il serpente attorcigliato a un bastone accomuna la rappresentazione di un antico dio-guaritore, l'Asclepio greco (Esculapio per i Romani), con quella del santo-guaritore Paolo.

⁽²⁶⁾ Una festa caratterizzata da tratti simili a quelli che in passato ricorrevano a Palazzolo Acreide ma tuttora pienamente vitale si svolge per san Domenico – primo giovedì di maggio – a Cocullo, un piccolo centro montano dell'Abruzzo (cfr. DI NOLA A. 1976). Testimonianze relative ai pochi *ciaràuli* ancora attivi sono contenute in: LOMBARDO L. - SUDANO G. 1997 (*passim*), ACQUAVIVA R. - BONANZINGA S. (2004: 41-42).

⁽²⁷⁾ Questi aspetti della religiosità popolare siciliana sono stati particolarmente indagati da Antonino BUTTITTA (1978, 1985, 1996), Fatima GIALLOMBARDO (1990, 2006), Ignazio E. BUTTITTA (1993, 1999, 2002, 2006, 2008) e Sergio BONANZINGA (2009).

⁽²⁸⁾ Sul valore simbolico delle competizioni rituali, si vedano in particolare: DI NOLA A. (1971); HUIZINGA J. (1973: 55-89); LANTERNARI V. (1974: *passim*); ELIADE M. (1976: 333-336); PROPP V. (1978: 191-238).

⁽²⁹⁾ Negli esempi musicali 11, 12 e 13 la linea melodica è stata ricavata dalla partitura per banda, corrispondente di norma alla parte del clarinetto. Nelle esecuzioni contestuali possono tuttavia riscontrarsi piccole variazioni della melodia e una notevole accelerazione rimica nei momenti culminanti dei riti.

⁽³⁰⁾ Per un'analisi interna alle dinamiche di potere che si attivano sia fra i portatori dei simulacri sia fra questi come gruppo e altri strati sociali si veda in particolare PALUMBO B. (2009).

⁽³¹⁾ Desidero ringraziare Fatima Giallombardo e Barbara Crescimanno per avere rivisto questo testo offrendo suggerimenti e segnalando refusi e integrazioni. Un ringraziamento particolare devo a Nico Staiti e a Giovanni Pizzi per l'attenta lettura e le preziose indicazioni riguardo ad alcuni fondamentali snodi teorici.

Bibliografia

- AA. VV. (1940), *Studi su Giovanni Meli nel secondo Centenario della nascita (1740-1940)*, Palumbo, Palermo.
- AA.VV. (2000), *Transe guarigione mito. Antropologia e storia del tarantismo*, introduzione di E. IMBRIANI, Besa, Nardò (Lecce).
- ACQUAVIVA Rosario - BONANZINGA Sergio (2004), *Musica e tradizione orale a Buscemi*, con CD allegato, Regione Siciliana, Palermo.
- AGAMENNONE Maurizio (2005) (a cura di), *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1959, 1960)*, con due CD allegati, Squilibri, Roma.
- APOLITO Paolo (1994), «E sono rimasta come lisolo a mezzo a mare», in ROSSI A. 1994, pp. 7-76.
- ATTANASI Francesco M. (2007), *La musica nel tarantismo. Le fonti storiche*, ETS, Pisa.
- BAGLIVI Giorgio (1696), *De anatome, morsu et effectibus tarantulae, Dissertatio 1* in ID., *De praxi medica ad priscam observandi rationem revocanda...*, D.A. Ercole, Roma (trad. it. in MERICO M. 1999).
- BOCCONE Paolo Silvio (1697), *Intorno la Tarantola della Puglia, Osservazione decima settima* in ID., *Museo di fisica e di esperienze variato e decorato di osservazioni naturali, note medicinali...*, J.B. Zuccato, Venezia.
- BONANZINGA Sergio (1995), *Etnografia musicale in Sicilia. 1870-1941*, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia, Palermo.
- BONANZINGA Sergio (1999a), *Tipologia e analisi dei fatti etnocoreutici*, in "Archivio Antropologico Mediterraneo", a. I, n. 1-2, pp. 77-105.
- BONANZINGA Sergio (1999b), *Le offerte danzate*, in GIACOBELLO G. - PERRICONE R. 1999: 75-93
- BONANZINGA Sergio (2004), *Suoni e gesti della Pasqua in Sicilia*, in "Archivio Antropologico Mediterraneo", n. 5/7 (2002-2004), pp. 181-190.
- BONANZINGA Sergio CD (2004) (éd.), *Sicile. Musique populaires*, Collection Ocora - Radio France, Paris.
- BONANZINGA Sergio (2014), *Riti musicali del cordoglio in Sicilia*, in "Archivio Antropologico Mediterraneo (on line)", a. XVII (2014), n. 16 (1), pp. 113-156.
- BUTTITTA Antonino (1978), *Pasqua in Sicilia*, con fotografie di MINNELLA M., Grafindustria, Palermo.
- BUTTITTA Antonino (1985), *Il Natale. Arte e tradizioni in Sicilia*, nota di CONSOLO V., Edizioni Guida, Palermo.
- BUTTITTA Antonino (1996), *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*, Sellerio, Palermo.
- BUTTITTA Ignazio E. (1993), *Feste dell'alloro in Sicilia*, Folkstudio, Palermo.
- BUTTITTA Ignazio E. (1999), *Le fiamme dei santi. Usi rituali del fuoco nelle feste siciliane*, Meltemi, Roma.
- BUTTITTA Ignazio E. (2002), *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità tradizionale*, Meltemi, Roma.
- BUTTITTA Ignazio E. (2006), *I morti e il grano. Tempi del lavoro e ritmi della festa*, Meltemi, Roma.
- BUTTITTA Ignazio E. (2008), *Verità e menzogna dei simboli*, Meltemi, Roma.
- BUTTITTA Ignazio E. (2014), *La danza di Ares. Forme e funzioni delle danze armate*, Bonanno, Acireale-Roma.
- CAMPAILLA Tommaso (1727), *Problemi naturali con nuovi pensieri secondo i principi della filosofia crepuscolare*, G.B. Aicardo, Palermo.
- CARMONA Luigi (1940), *Giovanni Meli medico e biologo*, in AA.VV. 1940: 239-369.
- CARPITELLA Diego (1961), *L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, in DE MARTINO E. 1961, pp. 335-372.

- CASCIANO Bruno (2015), *Tarantole, tarantolati e tarantelle nella Spagna del siglo de oro*, Elison, Novoli (Lecce).
- CASTAGNA Ettore (1988), *Scherma, rota, mastru i ballu: osservazioni sulla tarantella reggina*, in *Danza tradizionale in Calabria*, a cura di CASTAGNA E., Coop. "Raffaele Lombardi Satriani", Catanzaro.
- CHIRIATTI Luigi (1995), *Morso d'amore. Viaggio nel tarantismo salentino*, Capone, Cavallino (Lecce); nuova ed. 2006.
- CID Xavier (1787), *Tarantismo observado en España*, M. Gonzalez, Madrid.
- COSÌ Luisa (2000), *Tarantole, folie e antidoti musicali del sec. XVII fra tradizione popolare ed esperienza colta*, in AA.VV. 2000, pp. 53-111.
- DE GIORGI Pierpaolo (1999), *Tarantismo e rinascita. I riti musicali e coreutici della pizzica-pizzica e della tarantella*, Argo, Lecce.
- DE GIORGI Pierpaolo (2006), *La pizzica, la taranta e il vino. Il pensiero armonico*, Congedo, Galatina (Lecce).
- DE HEUSCH Luc (1962), *Cultes de possession et religions initiatiques de salut en Afrique*, in AA.VV., *Religions du salut*, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, pp. 127-167.
- DE HEUSCH Luc (1971), *Pourquoi l'épouser? Et autres essais*, Gallimard, Paris.
- DE HEUSCH Luc (2009), *Con gli spiriti in corpo. Transe, estasi, follia d'amore* [2006], trad. it. con postfazione di PENNACINI C., Bollati Boringhieri, Torino.
- DE MARTINO Ernesto (1961), *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano; ried. con presentazione di GALLINI C. e DVD allegato, Il Saggiatore, Milano 2008.
- DE SIMONE Roberto (1992), *La Tarantella Napoletana ne le due anime del Guarracino*, Benincasa, Roma.
- DI LECCE Giorgio (1992), *La danza scherma salentina*, in "Lares", a. LVIII, n. 1, pp. 3-42.
- DI LECCE Giorgio (1994), *La danza della piccola taranta*, Sensibili alle foglie, Roma.
- DI MARINO Elisabetta (1991), *Riflessioni su una ricerca*, in ROSSI A. 1991, pp. 75-125.
- DI MITRI Gino L. (1999) (a cura di), *Tarantismo. Transe, possessione, musica*, Besa, Nardò (Lecce).
- DI MITRI Gino L. (2006), *Storia biomedica del tarantismo nel VIII secolo*, Olschki, Firenze.
- DI NOLA Alfonso (1971), *Guerra e competizione rituale*, in *Enciclopedia delle Religioni*, Vallecchi, Firenze, vol. III, cc. 685-694.
- DI NOLA Alfonso (1976), *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Boringhieri, Torino.
- ELIADE Mircea (1976), *Trattato di storia delle religioni* [1948], trad. it. Boringhieri, Torino.
- FAILLA Salvatore Enrico (1979), *La Nuova Chitarra composta da Don Antonino Di Micheli della Città di Tusa*, in "Analecta Musicologica", 19, pp. 244-271.
- FAVARA Alberto (1957), *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., a cura di TIBY O., Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, Palermo.
- FINDLEN Paula (2004), (ed.), *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*, Routledge, New York and London.
- FERDINANDO Epifanio (1621), *Centum historiae seu observationes et casus medici*, T. Ballonium, Venezia.
- GALLINI Clara (1967), *I rituali dell'argia*, Cedam, Padova.
- GALLINI Clara (1988), *La ballerina variopinta. Una festa di guarigione in Sardegna*, Liguori, Napoli.
- GIACOBELLO Giuseppe - PERRICONE Rosario (1999) (a cura di), *Calamònci. Culto dei santi e antropologia della festa nell'Agrigentino*, Leopardi, Palermo.
- GIALLOMBARDO Fatima (1990), *Festa orgia e società*, Flaccovio, Palermo.
- GIALLOMBARDO Fatima (1998), *Oblazioni virili e gemelli divini. Un paradigma della molteplicità sacrale*, in "Archivio Antropologico Mediterraneo", a. I, n. 0, pp. 61-91.

GIALLOMBARDO Fatima (2006), *La festa di San Giuseppe in Sicilia*, Fondazione Ignazio Buttitta, Palermo.

GIMBUTAS Marija (2005), *Le dee viventi* [1999], trad. it. con introduzione di DONI M., Medusa, Milano.

GIOIELLI Mauro (2008), *Tarantole, scorpioni e zampogne. L'uso degli aerofoni a sacco nella iatromusica del tarantismo dal secolo XIV al secolo XVII*, in "Utriculus", n. 46, pp. 3-10.

GIOIELLI Mauro (2011), *Tarantismo molisano*, Palladino, Campobasso.

GUASTELLA Serafino Amabile (1887), *L'antico Carnevale della Contea di Modica*, Piccitto & Antoci, Ragusa (I ed. 1877).

GUCCIONE Valentino (2001), *Tommaso Campailla, il suo museo, la scuola medica modicana*, Comune di Modica, Modica.

GUGGINO Elsa (2004), *I canti e la magia. Percorsi di ricerca*, Sellerio, Palermo.

GUIZZI Febo - STATTI Domenico (1992), *Mania e musica nella pittura vascolare apula*, in "Imago Musicae", IX, pp. 43-90.

HUIZINGA Johan (1973), *Homo ludens* [1946], trad. it. con introduzione di ECO U., Einaudi, Torino.

INCHIGNOLO Ruggiero (2003), *Luigi Stifani e la pizzica tarantata*, Besa, Nardò (Lecce).

JEANMAIRE Henri (1972), *Dioniso. Religione e cultura in Grecia* [1951], trad. it. a cura di JESI F., Einaudi, Torino.

KIRCHER Athanasius (1641), *Magnes sive de arte magnetica...*, Tip. Ludovici Grignani, Roma.

LANTERNARI Vittorio (1974), *Il gioco e il suo valore culturale nelle società umane*, in Id., *Antropologia e imperialismo*, Einaudi, Torino, pp. 191-268.

LAPASSADE Georges (1994), *Intervista sul tarantismo*, Madonna Oriente, Lecce.

LAPASSADE Georges (2001), *Dal candomblé al tarantismo*, Sensibili alle foglie, Roma.

LEÓN SANZ Pilar (2009), *La tarantola spagnola. Empirismo e tradizione nel XVIII secolo*, Besa, Lecce.

LOMBARDO Luigi - SUDANO Giovanni (1997), *Il culto di San Paolo a Solarino. Storia, arte, tradizioni popolari*, Signorello, Catania.

MARTI Mario - URGESI Domenico (2001) (a cura di), *Epifanio Ferdinando. Medico e storico del seicento*, Besa, Nardò (Lecce).

MELI Giovanni (1771), *Capitolo di lettera in cui si descrivono gli effetti straordinari del veleno d'un Ragnatello del Signor Giovanni Meli, Professore di Medicina Palermitano, ed Attual Medico di Cinisi*, in SPADAFORA A. M., *Opuscoli di Autori Siciliani*, t. XII, Stamperia de' Santi Apostoli, Palermo, pp. 332-340.

MELI Giovanni (1777), *Capitolo di lettera in cui si descrivono gli effetti straordinari del veleno d'un Ragnatello*, con una Breve aggiunta che conferma l'osservazione suddetta, in MELI G., *Riflessioni sopra il meccanismo della natura rapporto alla conservazione e riparazione dell'Individui*, De Dominicis, Napoli, pp. 169-187.

MERICO Maurizio (1999) (a cura di), *Giorgio Baglivi: De Tarantula*, nella traduzione di PELLEGRINI R. (1842), Aramirè, Lecce.

MINA Gabriele - TORSSELLO Sergio (2006), *La tela infinita. Bibliografia degli studi sul tarantismo mediterraneo. 1945-2006*, Besa, Nardò (Lecce).

MONDELLO Fortunato (1882), *Spettacoli e feste popolari in Trapani*, Stamperia Rizzi, Trapani.

MONTINARO Brizio (1996), *San Paolo dei serpenti. Analisi di una tradizione*, Sellerio, Palermo.

NACCI Anna (2001) (a cura di), *Tarantismo e neotarantismo*, Besa, Nardò (Lecce).

PALUMBO Berardino (2009), *Politiche dell'inquietudine. Passione, feste e poteri in Sicilia*, Le Lettere, Firenze.

PANGRAZI Tiziana (2009), *La Musurgia Universalis di Athanasius Kircher. Contenuti, fonti, terminologia*, Olschki, Firenze.

- PENNUTO Concetta (2015), *Della Tarantola. Lo studio di un medico del Salento del XVII secolo*, Carrocci, Roma.
- PITRÈ Giuseppe (1881), *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Pedone Lauriel, Palermo.
- PITRÈ Giuseppe (1889), *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Pedone Lauriel, Palermo.
- PITRÈ Giuseppe (1896), *Medicina popolare siciliana*, Clausen, Torino-Palermo.
- PITRÈ Giuseppe (1900), *Feste patronali in Sicilia*, Clausen, Torino-Palermo.
- PIZZA Giovanni (2012), *La vergine e il ragno. Etnografia della possessione europea*, Quaderni di Rivista Abruzzese, Lanciano (Chieti).
- PIZZA Giovanni (2015), *Il tarantismo oggi. Antropologia, politica, cultura*, Carocci, Roma.
- PROPP Vladimir J. (1978), *Feste agrarie russe. Una ricerca storico-etnografica* [1963], trad. it. con introduzione di SOLIMINI M., Dedalo, Bari.
- RACCUGLIA Salvatore (1894), *Medicina popolare siciliana*, in "Rivista delle tradizioni popolari italiane", a. I, n. 9, pp. 727-728.
- RACCUGLIA Salvatore (1918), *Storielle popolari siciliane. 'N casa di Pilucchedda sunatura?*, in "Sicania", a. VI, n. 56, p. 52.
- ROSSI Annabella (1991), *E il mondo si fece giallo. Il tarantismo in Campania*, con saggi di CIAMBELLI P., MILILLO A., DI MARINO E.E. INTRODUZIONE DI. LOMBARDI SATRIANI L.M., Jaca Book-Qualecultura, Vibo Valentia.
- ROSSI Annabella (1994), *Lettere da una tarantata*, Argo, Lecce (1ª ed. 1970; nuova ed. a cura di APOLITO P., Squilibri, Roma 2014).
- ROUGET Gilbert (1986), *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione* [1980], trad. it. in ed. riveduta e aumentata, a cura di MONGELLI G., prefazione di LEIRIS M., Einaudi, Torino.
- ROUGET Gilbert (1999), *Tarantismo, 'musica giusta' e iniziazione*, in DI MITRI G.L. 1999, pp. 43-52.
- SAMONÀ FAVARA Teresa (1971), *Alberto Favara. La vita narrata dalla figlia*, con un'appendice di scritti in parte inediti, con Prefazione di Carpitella D., Flaccovio, Palermo.
- SANTORO Vincenzo - TORSSELLO Sergio (2002) (a cura di), *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Aramirè, Lecce.
- SCHNEIDER Marius (1948), *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*, Instituto Español de Musicología, Barcelona; trad. it. a cura di DE GIORGI P., Argo, Lecce 1999.
- SEPPILLI Anita (1971), *Poesia e magia*, Einaudi, Torino.
- SERGIO TORE [Salvatore] (2002), *È sempre... calia e... simenza. Poesie trapanesi e figure caratteristiche del popolino trapanese del secolo scorso*, vol. IV, Litotipografia Nuova Stampa, Trapani.
- STATI Domenico (1990), *Le immagini della musica popolare*, in *La musica popolare in Italia*, a cura di LEYDI R., Electa, Milano, pp. 127-144.
- STATI Domenico (1996), *La tradizione violinistica degli orbi tra fonti scritte ed oralità*, in *Il violino tradizionale in Italia*, a cura di ODORIZZI M. e TOMASI M., Comune di Trento, Trento, pp. 299-314.
- STATI Domenico (1999), *La mania telestica nelle fonti figurative apule*, in DI MITRI G.L. 1999, pp. 9-21.
- STIFANI Luigi (2000), *Io al Santo ci credo. Diario di un musicista delle tarantate*, introduzione di PORTELLI A., Edizioni Aramirè, Tequile (Lecce).
- TIBY Ottavio (1957), *Il canto popolare siciliano. Studio introduttivo*, in FAVARA A. 1957, pp. 2-113.
- TOMASELLO Santina (2003), *Arie per cantar l'ottave ceciliiane nei manoscritti riccardiani*, in AAVV, *Rime e suoni alla spagnola, Atti della Giornata Internazionale di Studi sulla chitarra barocca*, a cura di Giulia VENEZIANO, Alinea, Firenze, pp. 109-137.

TURCHINI Angelo (1987), *Morso, morbo, morte. La tarantola fra cultura medica e terapia popolare*, Angeli, Milano.

VARVARO Alberto (1986), *Vocabolario etimologico siciliano*, vol. I (A-L), Centro di Studi filologici e linguistici Siciliani, Palermo.

Scheda sull'Autore

Sergio Bonanzinga è nato a Messina nel 1958. Dottore di ricerca in Discipline demoetnoantropologiche, è professore associato abilitato presso l'Università di Palermo (set-tore L-ART08), dove insegna Etnomusicologia, Antropologia della musica e Semiotica delle musiche etniche e popolari. Si è occupato dei valori funzionali e simbolici che caratterizzano le pratiche espressive di tradizione orale (musica, danza, narrazione, teatro) in contesti folklorici sia attuali (Sicilia, Tunisia, Grecia) sia di interesse storico (Inghilterra, Sicilia). Ha studiato i sistemi sonoro-gestuali caratterizzanti il ciclo della vita, i contesti ergologici e i rituali festivi rilevati in Sicilia, curando diverse antologie in compact disc e filmati su questi temi. Tra i suoi scritti si segnalano: *Forme sonore e spazio simbolico* (Folkstudio, Palermo 1992); *Etnografia musicale in Sicilia. 1870-1941* (Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia, Palermo 1995); *Canzoni di piazza e musiche di scena. Prospettive semiologiche nella cultura musicale elisabettiana* (Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, 1996); *La zampogna a chiave in Sicilia* (con CD allegato, Fondazione Ignazio Buttitta, Palermo 2006); *Sortino. Suoni, voci, memorie della tradizione* (con 2 CD allegati, Regione Siciliana, Palermo 2008); *Musical Mourning Rituals in Sicily* (Series "Ethnomusicology Translations", n. 5, Society for Ethnomusicology, Bloomington/IN, 2017).

Riassunto

Il tarantismo in Sicilia. Declinazioni locali di un fenomeno culturale euromediterraneo

Il testo prende in esame il complesso di materiali editi e inediti (fonti storiche e archivistiche, documenti musicali, testimonianze etnografiche) che attestano la presenza del *tarantismo* in Sicilia dalla metà del Seicento alla fine dell'Ottocento. Il caso siciliano viene quindi inquadrato nell'ambito dell'ampia letteratura che ruota intorno al fenomeno, a partire dal classico studio di Ernesto De Martino fino al dibattito sull'interpretazione del fenomeno fra i poli dell'esorcismo e della possessione, dovuto soprattutto all'etnomusicologo francese Gilber Rouget. L'analisi viene quindi estesa alla tradizione dei guaritori dei morsi di serpenti (i *ciaràuli*), che con il tarantismo condividono la centrale simbologia del ragno, e a certe processioni religiose caratterizzate da 'danze'

frenetiche, che lasciano intravedere elementi di continuità funzionale con la terapia coreutico-musicale del *tarantismo*.

Parole chiave: tarantismo, Sicilia, Ernesto de Martino, archivi, etnomusicologia, storia.

Resumen

Tarantismo en Sicilia. Declinaciones locales de un fenómeno cultural euromediterráneo

El texto examina el complejo de los materiales publicados y no publicados (fuentes históricas y de archivo, documentos musicales y etnográficos) que dan fe de la presencia del *tarantismo* en Sicilia desde la mitad del siglo XVII hasta finales del siglo XIX. El caso siciliano se enmarca dentro de la amplia literatura que gira en torno al fenómeno, del estudio clásico de Ernesto De Martino al debate sobre la interpretación del fenómeno, entre los polos del exorcismo y de la posesión, debido principalmente al etnomusicólogo francés Gilbert Rouget. A continuación, el análisis se extiende a los médicos tradicionales de las mordeduras de serpientes (los *ciaràuli*), que con el tarantismo comparten la simbología central de la araña, y a ciertas procesiones religiosas caracterizadas por 'bailes' frenéticos, que revelan elementos de continuidad funcional con la terapia musical del *tarantismo*.

Palabras claves: tarantismo, Sicilia, Ernesto de Martino, archivos, etnomusicología, historia.

Résumé

Tarantismo en Sicile. Les déclinaisons locales d'un phénomène culturel euro-méditerranéen

Ce texte examine l'ensemble des documents publiés et inédits (sources historiques et archivistiques, documents musicaux, témoignages ethnographiques) qui attestent la présence du tarentisme en Sicile du milieu du XVII^e siècle à la fin du XIX^e siècle. Le cas sicilien est donc encadré dans la littérature abondante autour de ce phénomène, à partir de l'étude classique d'Ernesto De Martino jusqu'au débat sur l'interprétation du phénomène entre les pôles de l'exorcisme et de la possession, un débat promulgué en particulier par l'ethnomusicologue français Gilbert Rouget. L'analyse est ensuite étendue aux guérisseurs des morsures de serpent (les « *ciaràuli* »), qui avec le tarentisme partagent le symbolisme central de l'araignée, et à certaines processions caractérisées par des « danses » frénétiques, qui permettent d'observer des éléments de continuité fonctionnelle avec la thérapie choréutique-musicale du tarentisme.

Mots-clés: tarantismo, Sicile, Ernesto de Martino, archives, ethnomusicologie, histoire.

Abstract

Tarantism in Sicily. Local declinations of an Euro-Mediterranean cultural phenomenon

The text examines published and unpublished materials – such as historical and ethnographic sources, archive records, and musical documents – which testify the presence of *tarantism* in Sicily from mid-17th century to the end of the 19th. The Sicilian case is then considered in a wider context of contributions on the theme, starting from the ‘classic’ De Martino’s work, up to the debate on the interpretation of the phenomenon between the poles of exorcism and possession, chiefly raised by French ethnomusicologist Gilbert Rouget. The analyses is therefore expanded to the tradition of snakes bites healers (the *ciaràuli*), which shares with *tarantism* the spider symbolism, and to certain kinds of religious processions characterised by frantic ‘dances’, which suggest elements of functional continuity with *tarantism* musical-choreutic therapy.

Keywords: tarantism, Sicily, Ernesto de Martino, archives, ethnomusicology, history.