

Atti del Convegno

SUD E NAZIONE

Folklore e tradizione musicale
nel Mezzogiorno d'Italia

a cura di

Eugenio Imbriani



Università del Salento

S. Omicciolo

Atti del Convegno

Sud e nazione

Folklore e tradizione musicale
nel Mezzogiorno d'Italia

Corigliano d'Otranto, 14-15 ottobre 2011

a cura di Eugenio Imbriani



UNIVERSITÀ
DEL SALENTO

2013

Comitato scientifico

MASSIMO BRAY, Presidente Fondazione La notte della taranta

PIERLUIGI CAMICIA, Conservatorio di musica, Lecce

SANDRO CAPPELLETTO, Presidente Consiglio Scientifico Fondazione "La notte della taranta"

ANDREA CARLINO, Université de Genève

CLAUDIO DELLI SANTI, Accademia di Belle arti, Lecce

CLARA GALLINI, Università Sapienza, Roma

MARIA DOMENICA MUCI, Università del Salento

CARMELO PASIMENI, Università del Salento

AMALIA SIGNORELLI, Università Federico II, Napoli

SERGIO TORSELLO, Istituto Carpitella

Enti patrocinatori del convegno

Comitato per i 150 anni dell'Unità d'Italia

Accademia di Belle Arti, Lecce

Conservatorio di musica "Tito Schipa", Lecce

Fondazione "La notte della taranta"

Università del Salento

In copertina:

Giovanni Omiccioli (Roma, 1901 - 1975) - *Vicolo a S.Gregorio*, 1955

olio su cartone telato, cm 45 x 30,5

Collezione Privata, Roma.

Per gentile concessione di Minerva Auctions Srl.

© 2013 Università del Salento – Coordinamento SIBA

The logo features the word "Coordinamento" in a black sans-serif font, followed by "SIBA" in a large, bold, yellow font with a white outline. Below this, "UNIVERSITÀ DEL SALENTO" is written in a smaller, black, all-caps sans-serif font. At the bottom, the website address "http://siba2.unisalento.it" is provided in a black sans-serif font.

Coordinamento SIBA
UNIVERSITÀ DEL SALENTO
<http://siba2.unisalento.it>

eISBN 978-88-8305-099-2 (electronic version)

<http://siba-ese.unisalento.it>

ISBN 978-88-8305-100-5 (print on demand)

INDICE

<i>Eugenio Imbriani, Maria Domenica Muci</i> Introduzione	>> 5
--	------

PRIMA SESSIONE. PERCORSI DELL'ANTROPOLOGIA

<i>Patrizia Resta</i> Una storia reietta. Consuetudini giuridiche e pratiche locali alla fine del XIX secolo	>> 11
--	-------

<i>Enzo Vinicio Alliegro,</i> “Torino '61”: il I° <i>Congresso di Scienze Antropologiche,</i> <i>Etnologiche e di Folklore.</i> Sulla delineazione di una “scienza dell'uomo” in Italia	>> 33
--	-------

<i>Francesco Marano</i> Italiani come noi. Note sull'intermedialità della cultura visuale del Dopoguerra	>> 49
--	-------

<i>Maurizio Agamennone</i> “Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”. Lomax e Carpitella sul terreno	>> 65
--	-------

<i>Giuseppe Michele Gala</i> A passo lento l'Italia entrò in ballo. Dai balli locali alle identificazioni nazionali: andata e ritorno	>> 103
---	--------

SECONDA SESSIONE. CONTESTI LOCALI

<i>Vincenzo Esposito</i> Annabella Rossi studiosa del Sud: luoghi e corpi del tarantismo	>> 169
---	--------

<i>Antonio Basile</i> Controllo sociale attraverso l'istruzione e controllo sociale attraverso l'ignoranza nella scuola italiana post-unitaria	>> 189
--	--------

<i>Maria Carmela Stella</i> Una storia lucano-calabra: Leonardo Antonio Lanza	>> 211
--	--------

Katya Azzarito
Danza e rappresentazione delle culture locali >> 227

Francesca Scionti
La reciprocità violenta. Proverbi giuridici e pratiche
di faida sul Gargano >> 237

TERZA SESSIONE. MUSICA E SENTIMENTO DI PATRIA NEL RISORGIMENTO

Antonio Rostagno
Temi del dibattito politico-costituzionale nell'opera
risorgimentale. Il processo e la separazione dei poteri >> 265

Luisa Così
"Per esser vieppiù utili alla società".
Patti e condizioni per lo stabilimento delle bande popolari
nel Salento preunitario (1825-1848) >> 313

Elsa Martinelli
«Soave in armonia, bella in arnese»: la Banda civica
di Alezio all'alba dell'Unità d'Italia >> 361

Maria Domenica Muci
Componente insurrezionale e conquista della libertà
nei *Canti de l'otra vita* di Giuseppe De Dominicis >> 379

QUARTA SESSIONE. A CINQUANT'ANNI DA LA TERRA DEL RIMORSO

Valerio Panza
Salento 1959: etnografia del tarantismo pugliese.
I materiali inediti dall'archivio di Ernesto de Martino >> 401

Riccardo Di Donato
Etnografia del tarantismo pugliese. Una lettura critica >> 411

Eugenio Imbriani
Persone intere. Su alcuni materiali dell'Archivio
di Ernesto de Martino >> 417

INTRODUZIONE

Il convegno di studi sul tema “Sud e nazione. Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d’Italia”, di cui qui pubblichiamo gli atti, si è svolto il 14 e 15 ottobre 2011 nel bellissimo scenario offerto dal Castello de Monti, a Corigliano d’Otranto, nel cuore della provincia di Lecce; esso è rientrato tra le iniziative sostenute dal Comitato per i 150 anni dell’Unità d’Italia ed è stato promosso dalla Fondazione “La notte della taranta”, di cui è noto l’impegno nel campo della musica popolare, in accordo con la maggiori istituzioni culturali della provincia, vale a dire l’Accademia, il Conservatorio, l’Università. Questa collaborazione, nei fatti molto più rara di quanto non sia auspicabile, ha prodotto, oltre a un dialogo di grande respiro tra specialisti e studiosi di settori differenti, degli interventi artistici e musicali che, purtroppo, queste pagine non possono restituire, ma di cui è doveroso rendere conto: la sera del 14 ottobre un concerto dell’Orchestra di fiati del Conservatorio “Tito Schipa” di Lecce, e la sera successiva *Qualche guerra de lu quarantotto*, uno spettacolo musicale con Carla Guido e la Piccola orchestra di fiati dello stesso conservatorio.

L’indice degli atti rispetta l’ordine cronologico e tematico in cui si sono sviluppate le sessioni e gli interventi, ma, piuttosto che fornire un’anticipazione per forza di cose eccessivamente sintetica dei contributi (alcuni dei quali, oltretutto, sono molto articolati e tutti puntigliosamente argomentati), preferiamo fornire qualche ragguaglio sulle premesse che ci hanno indotto a pensare e organizzare le giornate di studio, proporre e accogliere le questioni che poi sono state effettivamente affrontate. Lo faremo schematicamente, selezionando alcuni punti nodali.

1. Non è agevole riconoscere l’Italia dei comuni, dei feudi, delle piccole patrie negli ideali unitari del Risorgimento e nel processo di unificazione, per la molteplicità e varietà di pratiche, linguaggi, consuetudini che caratterizzavano i luoghi della penisola; il paese si

presenta poco conosciuto a se stesso e gli stessi intellettuali (storici, giuristi, medici, aristocratici, artisti), che costituisce quel “popolo” maggiormente consapevole dei destini nazionali, spesso non rinuncia a rivendicare primati locali e regionali in vari campi della cultura e a cercare linee di continuità tra il presente e il passato nelle credenze e nei comportamenti all’interno dei territori di appartenenza.

Gli studi sul folklore con fervore si moltiplicano nel sud dell’Italia così come nella penisola (e in tutta Europa) nel XIX secolo. Essi si muovono nella diffusa ambizione di fornire, da un lato, elementi di reciproca conoscenza di quegli angoli di mondo più o meno distanti e a lungo separati (politicamente, geograficamente, storicamente), dall’altro tracce e percorsi di penetrazione nel passato alla ricerca dei fondamenti comuni della nazione. Questo movimento segna una tappa fondamentale nella *Mostra di Etnografia italiana* curata da Lamberto Loria nel 1911 all’interno dell’Esposizione Universale romana organizzata per il cinquantesimo anniversario dell’Unità, nella quale si fa spazio alla rappresentazione delle molte vite della gente italiana (secondo l’espressione carducciana).

2. Contestualmente, la larga diffusione del concerto bandistico, ad opera delle numerose istituzioni musicali che nascono nella seconda metà del XIX secolo, contribuisce in maniera determinante all’affermazione dell’idea di nazione, attraverso un repertorio di inni, di marce e di brani del melodramma tradizionalmente legati al sentimento di patria. Il melodramma italiano, infatti, è interprete della causa del Risorgimento e ne rappresenta l’anima musicale, soprattutto con il clamoroso imporsi del teatro verdiano. I valori melodici di Giuseppe Verdi vengono percepiti come “puramente italiani” dal pubblico e già prima del 1861 il tema patriottico aveva già fatto molta presa con il *Nabucco* (1842) e con le opere della cosiddetta trilogia: *Rigoletto* (Venezia, 1851), *Traviata* (Roma, 1853) e *Trovatore* (Roma, 1853). Piena è l’adesione di Verdi alle idee mazziniane e repubblicane: dietro richiesta di Mazzini nasce il celebre inno su testo di Goffredo Mameli. Sulla scia di Verdi, buona parte dell’opera dell’Ottocento si orienta verso una dimensione “di patria”, attraverso l’elaborazione del motivo della libertà nazionale e del tema nazional-popolare; in tale direzione, in particolare, muovono Pietro Mascagni (*Cavalleria rusticana*, 1890) e Ruggero Leoncavallo (*Pagliacci*, 1892), le cui opere si propongono quale espressione del verismo musicale.

Si può affermare, quindi, che nel Mezzogiorno, così come nel resto dell'Italia e in gran parte d'Europa, la cultura popolare, nei suoi diversi aspetti, fornisce materia e argomenti alla prospettive unitarie e diviene altresì veicolo per la diffusione e l'acquisizione del sentimento di appartenenza a una "comunità immaginata" (Anderson): la nuova nazione. Alla tradizione bandistica si deve il merito, inoltre, di aver diffuso il belcanto italiano e di aver trasformato uno spettacolo, nato per il pubblico del teatro, in un gran concerto di piazza, rivolto ad un pubblico che non frequenta i teatri ed è in gran parte illetterato; ad essa va riconosciuto il merito della alfabetizzazione musicale generalizzata (per quanto non generale) di ascoltatori e musicisti appartenenti ai ceti più poveri: i bandisti sono falegnami, fabbri, contadini, manovali, e normalmente non comunicano in lingua italiana, eppure spesso riescono a leggere uno spartito molto meglio di un testo scritto.

Progressivamente, inoltre, la banda si fa interprete ed espressione dell'idea di Stato: vengono istituite la Banda dei Carabinieri e la Banda della Guardia di Finanza. In particolare, la tradizione bandistica pugliese si segnala per alcune importanti istituzioni, come la storica banda di Lecce, istituita nel 1846 e la banda di Squinzano, attiva sin dal 1876.

3. Il nuovo secolo e il primo cinquantenario del Paese svelano, comunque, un'Italia che ancora, per molti versi, non è in grado di riconoscersi, essendo estremamente ricca di pratiche, consuetudini, credenze, abiti, danze, musiche, dialetti difficili da conciliare in un modello unitario se non nelle forme del pittoresco dopolavoro; nel frattempo, l'etnologia si ancora sul versante coloniale e razzista. In questo clima matura la formazione del maggior etnologo italiano, Ernesto de Martino, che sfocerà nel liberalismo crociano prima e successivamente nella scoperta delle colonie interne alla repubblica appena nata (*le Indie di quaggiù*), e quindi nella necessità che ad essa venga consegnata una parte di mondo emarginato, subalterno, trascurato dalla società borghese, urbanizzata, padrona della storia: siamo negli anni del secondo dopoguerra, è appena uscito *Cristo si è fermato a Eboli* di Levi, vengono pubblicati gli scritti di Gramsci, studiosi stranieri vengono a studiare la società meridionale, la tecnologia consente finalmente la registrazione sonora, nasce nel 1948 il Centro nazionale studi di musica popolare, il cinema accompagna la fotografia nel registrare porzioni del "mondo degli stracci", secondo l'espressione di Zavattini.

Eugenio Imbriani, Maria Domenica Muci

La terra del rimorso, lo studio forse più noto dell'etnologo napoletano, viene pubblicato nel 1961, anno del centenario dell'unità d'Italia; qui, nel Salento, in cui ebbe luogo la famosa ricerca sul tarantismo, non possiamo trascurare di ricordare quella coincidenza, né di segnalare quest'altra che torna nel 2011 (cinquant'anni dalla pubblicazione dell'opera, centocinquanta dall'Unità), peraltro a conclusione di un triennio "demartiniano", iniziato nel 2008 con la ricorrenza del centenario della nascita dell'etnologo, ricco di iniziative. La recente pubblicazione dei materiali inediti conservati nell'Archivio de Martino relativi alla spedizione pugliese del '59 (a cura di A. Signorelli e V. Panza), di altri riguardanti una ricerca sui braccianti lucani (a cura di C. Gallini) della biografia di de Martino realizzata da G. Charuty, oltre alle numerose pubblicazioni che si susseguono sul fenomeno del tarantismo, la rilettura e il riuso di esso, costituiscono ampia materia di riflessione e discussione.

Queste brevi annotazioni non giustificano l'ampiezza delle riflessioni che hanno dato corpo al presente volume, dovuta interamente alla disponibilità e alla generosità degli autori che ringraziamo sinceramente. Abbiamo ben lavorato nelle fasi del convegno, con l'aiuto fattivo e sempre gentile dei collaboratori della Fondazione, ai quali rinnoviamo i sentimenti di riconoscenza. Insieme abbiamo steso queste righe introduttive; la cura degli atti, invece, è toccata a uno solo: a lui si indirizzeranno le osservazioni e le critiche dei lettori. Non saremmo arrivati alla fine di questo percorso senza la competenza e la pazienza della dott. Rosita Ingrosso del SIBA (Università del Salento).

Eugenio Imbriani
Maria Domenica Muci

PRIMA SESSIONE

PERCORSI DELL'ANTROPOLOGIA

UNA STORIA REIETTA. CONSUETUDINI GIURIDICHE E PRATICHE LOCALI ALLA FINE DEL XIX SECOLO.

Patrizia Resta

Le origini del processo legislativo che assecondò l'Unità d'Italia non sembrano essere oggetto che richieda una specifica riflessione di carattere antropologico. Riservato agli storici del Diritto Italiano, è questo un tema che si presenta di nicchia rispetto ai diversi ambiti di discussione che hanno animato il dibattito intorno alla nascita della Nazione. Eppure, ad una più attenta riflessione non sfugge la delicata opera omologatrice che il neonato Stato dové affrontare, sia per rendere omogenee le differenti legislazioni dei regni che confluirono nello Stato Unitario, sia per raccogliere notizie intorno ai diversi usi giuridici sopravvissuti nella memoria orale, che parevano essere annidati all'interno della cultura popolare, la quale, secondo l'accezione di popolo in uso all'epoca, era considerata espressione autentica dell'identità nazionale.

Compito che richiedeva una procedura complessa perché, se per un verso si trattava di giustapporre sistemi giuridici che, per quanto diversi, provenivano tutti dalla stessa matrice giustiniana, per altro verso imponeva di scavare nelle tradizioni, portando all'attenzione usi inespressi sul piano normativo eppure efficaci per regolare le relazioni sociali nella vita quotidiana. Si prefigurava in tal modo la possibilità di dar vita ad una strategia che perseguiva l'obiettivo sensibile di fondare l'Italia neounitaria, conferendole un aspetto normativo se non immediatamente condivisibile, almeno riconoscibile e, di conseguenza, accettabile. Tuttavia, l'esigenza di ancorare nel profondo le nuove norme, presentandole come l'espressione di comportamenti identitari, culturalmente radicati, parte delle tradizioni locali, fu scarsamente sentita. Per quanto si può evincere dai primi studi che si occuparono del tema (Scialoja 1886), gli usi giuridici popolari furono accolti e percepiti come complementari rispetto al diritto statale ed ad esso succedanei, considerati alla stregua di sopravvivenze delle più antiche fonti del diritto.

L'opera si presentava imponente. Era necessario considerare aspetti consuetudinari fra i più disparati e che non sempre coincidevano con le aspettative dei ricercatori. Usi relativi ai contratti agricoli e all'attività della pesca, usi commerciali che regolavano le transazioni

in ordine alle feste, alle fiere e ai mercati locali convivevano insieme ad usi nuziali ed alle pratiche consuetudinarie attraverso le quali si regolava la trasmissione della proprietà, pur nel rispetto dei codici regnicoli. Inoltre, avevano radicamento culturale anche alcune tradizioni locali il cui effetto determinava comportamenti di rilevanza penale, come l'uso di praticare la vendetta di sangue per risarcire tipi di offese particolari e l'adozione di comportamenti atti a sostenere azioni volte a tutelare un mal inteso senso dell'onore. Un complesso di regole cui facevano da sfondo le diverse forme di organizzazione criminale che da Nord a Sud, dalla Sicilia al Piemonte, seppure seguendo formule diverse, agivano contro l'apparato normativo istituzionale.

Se ne occuparono i giuristi, ma il compito di raccogliere la testimonianza di usi ancora vivi o che, almeno, si erano conservati nella memoria, perché ne fosse fornita adeguata descrizione fu demandato ad altri. In quegli anni andava affermandosi una nuova disciplina. Una disciplina che molto doveva sia alle scienze mediche e naturali (Puccini 1991), sia a quelle storiche, filosofiche e geografiche (Alliegro 2011), coniugando gli interessi per l'evoluzione fisica dell'uomo con quelli per la storia dell'umanità. Una disciplina dai confini porosi, attenta in alcuni casi a spiegare, in chiave evolucionista, comportamenti criminali legati ad atteggiamenti psichici allora considerati primitivi, sulla scia dell'antropologia criminale fondata da Cesare Lombroso, e per altri versi pronta ad accogliere gli stimoli che polarizzavano l'interesse ingenerato dalla sensibilità nei confronti delle condizioni di vita dei contadini, incentivando lo studio di quelle che furono chiamate *Tradizioni Popolari*. In questo ambito si aprirono importanti spaccati etnografici che portarono ad archiviare notizie di pratiche e conoscenze consuetudinarie di cui diversamente si sarebbe persa memoria. Raccolte che crearono un sedimento spesso, una riserva di informazioni da cui emerge oggi il mosaico delle tradizioni ottocentesche, le cui tessere possono essere composte seguendo strategie d'indagine diverse.

L'obiettivo delle pagine che seguono, di conseguenza, è quello di mettere in luce il contributo offerto dai primi folkloristi alla diffusione della conoscenza dei diversi usi giuridici del tempo, proprio cercando in quei sedimenti, fra le miriadi di informazioni portate all'attenzione del lettore, quelle che mostrano avere attinenza, o si riferiscono, ad un sistema di regole accettate e condivise a livello locale. Per raggiungere l'intento proposto, si è scelto come campo privilegiato l'analisi

comparativa di due opere rilevanti per la storia dell'antropologia nazionale, l'*Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, curato da Pitrè e Salomone Marino, che ebbe vita lunga e fu pubblicato continuativamente fra il 1882 ed il 1909, e la *Rivista delle tradizioni popolari italiane* diretta da De Gubernatis, pubblicata al contrario per un breve lasso di tempo, fra la fine del 1893 ed il 1895. Opere a tutti note, ma oggi forse poco rilette, che ebbero la funzione di fotografare un'epoca, fornendo un affresco magari discontinuo, ma fedele, del come eravamo, di come si guardava nello specchio la società italiana, osservando gli strati da cui era composta quasi con un gusto che si potrebbe definire, prendendo a prestito un prospettiva antropologica successiva, etico più che emico, una società che, indirizzando al proprio interno l'analisi, pure prendeva distanza dagli altri sé da cui sapeva di essere composta.

Purtroppo, nonostante le attese che si erano create soprattutto a seguito degli interventi di Scialoja, i riferimenti relativi agli usi giuridici locali o le notizie relative ad argomenti inerenti la formazione, l'organizzazione e il riconoscimento, da parte della comunità locale, della mafia, della ndrangheta e della camorra, sono sporadici e non solo perché, come hanno giustamente sostenuto Lombardi Satriani e Meligrana in *Diritto egemone e diritto popolare* (1995), il campo del folklore giuridico è segnato dalla "storia di una assenza". Fattori diversi concorsero a rendere difficile la convivenza fra quello che i due studiosi hanno chiamato il piano della "fenomenologia giuridico-popolare meridionale" ed il neocostituito "ordinamento unitario" (1995: 15). Legando il loro discorso alla questione meridionale, hanno dimostrato innanzitutto che la resistenza che la prima opponeva nei confronti del secondo era indice del varco insanabile che si era aperto fra i due piani, contrasto che tendeva a porre in discussione l'esistenza stessa dell'ordinamento nazionale (ivi). Non di secondaria importanza è, poi, il ruolo assegnato, nella loro ricostruzione, alla scelta metodologica operata dai primi folkloristi. Questi, a loro giudizio, parteciparono al dibattito sulla questione meridionale «senza avvertire a livello teorico il problema di un diritto popolare» (1995: 6). Di conseguenza, affrontarono l'analisi degli usi popolari senza procedere preliminarmente alla «revisione dell'assetto e dell'impalcatura teorica» (1995: 19), necessaria per penetrare nelle problematiche connesse all'emersione del diritto popolare, limitandosi a considerare quest'ultimo come una estensione del campo dell'indagine folklorica più generale. Riletti a tanti anni di distanza, in effetti, i contributi ottocenteschi tradiscono la prospettiva

limitata e casuale all'interno della quale fu avviata l'opera di raccolta degli usi giuridici popolari. Per quello che la lettura della *Rivista* e dell'*Archivio* rivela, non sembra vi sia stata omogeneità di intenti fra i primi ricercatori, frutto di un approccio, se non condiviso, almeno intorno al quale si sia acceso un dibattito volto ad assumere una prospettiva d'analisi atta a stimolare la ricerca in ordine alla natura degli usi giuridici popolari o alla loro funzione. D'altra parte, come Lombardi Satriani aveva già rilevato, la «tendenza politica autoritaria» (Lombardi Satriani: 1994: 55) affermata in quegli anni aveva teso, se non ad annullare, almeno a minimizzare il ruolo delle diverse tradizioni normative, pur ancora presenti nel paese. Un atteggiamento che, sminuendo la comprensione del loro valore, implicitamente ne scoraggiava l'opera di raccolta e archiviazione.

I limiti che le fonti rivelano oggi non possono, a nostro giudizio, essere imputati alle fonti stesse. Nella *Rivista* e nell'*Archivio* manca la coscienza della chiave teorico interpretativa a cui una simile etnografia apriva il varco, come è assente la percezione degli effetti che tale presenza comportava nelle relazioni sociali quotidiane. L'adozione di una prospettiva simile al pluralismo giuridico avrebbe potuto aiutare l'analisi ma questa era teoria ancora di là da venire. Gli usi giuridici, di conseguenza, furono considerati solo parte del più ricco ventaglio della tradizione popolare.

Colti dall'entusiasmo per l'indagine, si potrebbe essere tentati di far rientrare l'analisi dei primi materiali raccolti, di una qualche attinenza al piano del diritto, nel campo dell'antropologia giuridica. È forse opportuno preliminarmente fugare il campo da ogni possibile equivoco. L'origine di questa branca disciplinare viene fatta risalire in genere alla pubblicazione, avvenuta nel 1926, di *Crime and Custom in Savage Society* da parte di Bronislaw Malinowski (Remotti 2006: 32), quindi ad un'epoca posteriore rispetto ai materiali oggetto del nostro esame, mentre la data di nascita della demologia giuridica può essere retrodatata fino al 1907, quando prese corpo, nel ventitreesimo e nel ventiquattresimo ed ultimo numero dell'*Archivio*, la pubblicazione dei *Proverbi giuridici italiani* a firma di Raffaele Corso, riconosciuto come il primo antropologo che rivolse i suoi interessi in maniera sistematica verso quest'ambito (De Vita 2003: 86) di studio. I lavori presi in considerazione in questo scritto, ancora precedenti, sono solo l'indice del connubio che andava maturando fra gli interessi giuridico consuetudinari e quelli folklorici.

D'altra parte, il campo delle pratiche giuridiche locali è un sotto settore tematico che, sia detto per inciso, ha sortito in generale poca

fortuna sin dal suo esordio e stenta ancora a decollare, pur potendosi annoverare al suo interno la presenza di studi importanti, come, per citarne solo alcuni, quelli di Pitre (1889), De Gubernatis (1878, 1893, 1894) e poi, a seguire, quelli di Corso (1907; 1908; 1909; 1916; 1921; 1937; 1955), Levi (1913), La Sorsa (1918; 1935; 1941-42), R. Lombardi Satriani (1932a; 1932b; 1932c; 1933a; 1933b; 1934), Maroi (1930), fino ai più recenti contributi di L. Lombardi Satriani (1994, 1995), sul versante demologico, e quelli di Llewellyn ed Hoebel (1941), dello stesso Hoebel (1954), di Gluckman (1956), di Falk Moore (1976) fino ai lavori di Rouland (1992), di Nader (2002), di Verdier (1990), ed in Italia Remotti e Motta (2006), Colajanni (1973), Resta (2002), Scionti (2011) che hanno fatto seguito a Malinowski, sul versante antropologico.

È proprio per la limitata incidenza che lo studio dei processi giuridici ha avuto nella disciplina che va riconosciuto il merito a De Gubernatis ed a Pitre di aver intravisto con tanto anticipo l'urgenza di scavare nella memoria orale quanto ancora era vivo degli usi giuridici, anche se nella *Rivista* si possono contare solo pochissimi contributi di argomento giuridico, mentre nell'*Archivio* gli interventi ad esso dedicati si susseguono in maniera discontinua. In entrambe le opere manca una sezione dedicata ad ospitare scritti sugli usi giuridici, italiani o di altri paesi, occidentali o extra occidentali. Saggi o brevi note furono inserite in sezioni fra loro disomogenee, come quella destinata ad accogliere interventi dedicati alla *Psicologia del linguaggio popolare*, nella quale compaiono i contributi pubblicati nella *Rivista*, o come quelle dedicate a raccogliere gli *Usi costumi e pratiche* ma anche i *Giuochi*, *Passatempi Canti infantili*, o le *Miscellanee* nelle quali furono fatti confluire i contributi pubblicati nell'*Archivio*.

L'impressione è che i primi ricercatori rivolsero a tali usi uno sguardo, se non distratto, almeno viziato dalla prospettiva romantica orientata dal così detto *modello pitreiano*, per come lo definisce Lombardi Satriani (Lombardi Satriani e Meligrana 1995: 18). Lombardi Satriani traduce in modello la tendenza diffusa all'epoca di disancorare le pratiche dai contesti d'uso in cui si esplicava il loro significato, per trasferirne l'analisi su un piano squisitamente storico letterario. La prospettiva storica che all'epoca fu determinante, si configura oggi come il maggior limite della produzione scientifica di quegli anni. Tuttavia ad essa si deve la disponibilità di una etnografia preziosa che permette di indagare nelle pieghe di un tessuto consuetudinario, di cui emergono le tracce sbiadite persino nella cronaca contemporanea.

Nelle pagine della storia

Nonostante il clima culturale nel quale maturò, il contributo che i nostri hanno lasciato alla conoscenza degli usi giuridici locali e la posizione che espressero è di gran rilievo per la storia degli studi della nascente antropologia italiana. Resta da stabilire se lo fu altrettanto per la storia del folklore giuridico. Il compito che ci siamo assunti è quello di mostrare che, pur nella esiguità dei contributi a sfondo giuridico presenti nelle due raccolte, essi sono sufficienti a conservare traccia delle consuetudini giuridiche locali.

Nella seconda metà dell'Ottocento furono gli interventi di Scialoja (1886) e De Logu (1886) a sollevare la questione, chiedendo maggiore attenzione per gli usi popolari, interpretati come esito di uno strato culturale nel quale vi erano ancora residui di antichi istituti o norme. Le risposte non tardarono a venire. Se ne fecero promotori sia Pitre che De Gubernatis. L'approccio che fu espresso da De Gubernatis, pur non distaccandosi dalla posizione storicista prevalente in quegli anni, si collocò su un versante più funzionale, legando la raccolta degli usi giuridici all'importanza che ciò avrebbe avuto per obbligare «il legislatore italiano a ritornare sull'opera propria e a rifondare maggiormente sugli indizi della natura e della storia i nuovi ordinamenti di diritto pubblico e privato» (De Gubernatis 1893: 11). Il convincimento che lo animava, lo induceva ad attribuire forza determinante alla raccolta, in grado, per la potenzialità riflessiva che avrebbe espresso, di orientare il legislatore verso il rispetto delle diverse tradizioni locali fino a quel momento neutralizzate nel diritto nazionale cui si era data nuova vita. La sua idea, purtroppo, trovò pochissimi seguaci.

Pitre privilegiò, invece, in via esclusiva, l'approccio storico filologico, favorendo un filone di studi che influenzò il pregevole lavoro di tutti coloro che in quegli anni produssero una documentazione preziosa di quanto si conservava nella tradizione orale. Una descrizione in grado di costituire un quadro etnografico coerente, che incentrò prevalentemente la sua attenzione sui proverbi.

De Gubernatis aprì il primo numero della sua *Rivista* con un saggio nel quale richiamò la questione della conoscenza delle «tenacissime consuetudini» (De Gubernatis 1893: 10) giuridiche popolari delle diverse aree della neonata nazione, ponendola in relazione con la fallacia di una legge valida per tutto il territorio nazionale. Ipotesi, quest'ultima, definita «una stupenda astrazione filosofica», che «essendo contraria alla natura e alla storia non può avere carattere di

durevolezza, né vera efficacia sopra la società alla quale si impone» (De Gubernatis 1893: 11). A prescindere dal convincimento da cui fu mosso, e su cui è legittimo esprimere qualche dubbio, De Gubernatis ebbe, quindi, il merito di aver riconosciuto l'importanza del patrimonio folklorico giuridico immenso, concentrandosi sulla forza espressa da un diritto all'epoca ancora vivo e vitale, dai connotati chiaramente identitari, a tutela delle diverse componenti confluite nello Stato Unitario.

Nonostante i reiterati inviti, quasi nessuno però accolse la sua sfida. Nei pochi anni in cui fu pubblicata, nella *Rivista* compaiono solo tre contributi, apparsi rispettivamente nel secondo, nel terzo e nell'ottavo fascicolo. Di questi solo uno ha particolare rilievo per il nostro discorso. Salvatore Coppola, in un saggio dal titolo leggero *Son fritte che si rendono* (Coppola 1894: 243-244) conferma il ricorso alla pratica della vendetta di sangue nel paese di Gallico, in Calabria. Come è evidente al lettore, egli è attratto più che dall'uso della vendetta di sangue, di cui riferisce, dall'analisi del proverbio, che italianizza usandolo come titolo. Il suo interesse sembra piuttosto volto a dimostrare che la paremiologia era una fonte appropriata per cogliere «l'indole e i costumi» (ivi) della popolazione locale. Le riflessioni relative alla vendetta rimangono quasi nello sfondo, nel senso che sembrano più derivare da convinzioni pregresse, o dal senso comune prevalente, che da un lavoro di analisi. Eppure sono proposte, seguendo spontaneamente una prospettiva che la letteratura sulla vendetta di sangue, da Westermarck (1908-1912) in poi, ha sposato. Una lettura intuitivamente corretta, quella di Coppola, sorretta da una scarsa documentazione. «Se gli uccidete un fratello – scrive – egli, o presto o tardi ucciderà voi, se gli disonorate una sorella, egli, presto o tardi, verrà a disonorare la vostra e, se non gli riesce, v'ammazzerà, l'istinto della vendetta in questa terza Italia, gli è così proprio come è proprio del fuoco bruciare» (Coppola 1894: 243). La filosofia morale legata alla vendetta e all'obbligo di sangue nella quale viene inserito il codice della ritorsione emerge con chiarezza lineare nell'opera inconsapevole di Coppola. Egli, come tutti coloro che in quegli anni lasciarono traccia della consuetudine popolare, più che studiosi locali, vanno considerati fonti autoctone della memoria orale trascritta. Amanuensi, ci si lasci passare il termine, di fine Ottocento.

Se l'articolo di Coppola attrae per la tematica squisitamente giuridica che affronta, pure interessanti appaiono gli altri due contributi apparsi sulla *Rivista*, certo meno corposi del primo. Nella stessa sezione *Psicologia del Linguaggio popolare*, De Gubernatis, su sollecitazione

di Alessandro Testa, riferisce dell'uso ciociaro di distinguere fra *togliere* e *rubare*. La distinzione proposta è rilevante: «Coloro che hanno il vizio di appropriarsi della roba altrui», scrive, «se ne scusano, distinguendo tra il danaro e altro oggetto, perché solo se trattasi del primo ammettono che sia rubare, ma se si tratta di altri oggetti sostengono sia un *tolle*... prendere ma non rubare» (De Gubernatis 1894: 154-155). De Gubernatis riporta la distinzione ai due diversi comportamenti, facendoli rientrare il primo nel furto ed il secondo nell'appropriazione indebita. Segnala così l'uso di considerare diversamente il denaro dagli altri beni, il primo inteso come oggetto di un possesso privato, i secondi come una sorta di bene comune. L'ultima brevissima testimonianza, inserita nella rubrica *Varie*, è firmata da Pasquarelli e racconta dell'abitudine dell'omicida di leccare il sangue della vittima (Pasquarelli 1894). Uso all'origine del detto adoperato dalla camorra per intimorire gli avversari con la minaccia di berne il sangue. In questo caso, la testimonianza solleva un velo sulla camorra e sulle sue abitudini. Probabilmente se la *Rivista* avesse avuto una vita più lunga alcuni di questi temi sarebbero stati ripresi.

Come mostrano i pochi esempi riferiti, all'impegno dichiarato da De Gubernatis nel primo numero, non pare abbia fatto eco l'interesse dei collaboratori della *Rivista*. Un interesse più affermato che tradotto in intenti di ricerca dallo stesso De Gubernatis, almeno per quello che si può valutare tenendo conto degli scritti a sua firma che comparvero nella *Rivista*. Tranne che per la descrizione degli usi nuziali, cui dedicò un volume pubblicato in forma di saggio autonomo (1878), poco o nulla egli stesso ebbe a scrivere, che in qualche modo si riferisse agli usi giuridici dell'epoca. Ancor meno parve interessarlo la descrizione delle organizzazioni criminali o dei loro riti. Organizzazioni criminali di cui pure non solo aveva conoscenza, ma che in un caso cita esplicitamente. Nell'intento di affermare che il folklore non si dà solo nel mondo rurale o contadino ma intesse di sé anche la dimensione urbana, egli scrive: «nelle sole città si forma la camorra, la mafia ed anche quella che a Torino chiamavano, nel tempo della mia giovinezza, la *cocca*, la quale spero che non esista più, perché era un'associazione malefica di operai violenti che, al segnale di un fischio, abbandonavano la bottega per correre addosso al cittadino inerte ed innocuo che le era antipatico» (De Gubernatis 1893: 15). Il curatore della *Rivista*, in sintesi, si mosse sulla base di lucide intuizioni, in virtù delle quali oggi si può ricostruire il clima nel quale sarebbe in futuro maturato l'interesse verso lo studio del

folklore giuridico, intuizioni che non si tradussero, però, in altrettanto lucide analisi.

Pitrè, per parte sua, maturò una consapevolezza più complessa. Sollecitò lo studio promuovendo la prospettiva storico filologica, anche se nell'unica opera che dedicò alla mafia sembra aver scelto una prospettiva più ampia e per certi versi innovativa. Il volumetto, pubblicato nella *Biblioteca per lo Studio delle Tradizioni Popolari Siciliane* nel 1889, fu volto non solo a descrivere le origini della mafia ma fu destinato anche a spiegare, se non il funzionamento, almeno il senso che questa poteva avere nel Borgo, quartiere palermitano dove l'espressione era in uso. Traendo spunto dall'etimologia dei termini *mafia* ed *omertà*, Pitrè sostenne che in origine mafia era vocabolo adoperato per indicare tutto ciò che era bello e perfetto, ma anche superiore e valente (Pitrè 1889: 289-90), traslitterando nel tempo il senso, fino ad assumere, a suo giudizio, il significato deteriore di brigantaggio, camorra o malandrinaggio solo dopo il 1863, quando Giuseppe Rizzotto prese a rappresentare *I Mafiusi di la Vicaria* (Pitrè 1889: 290), uno spettacolo che ebbe successo di pubblico sia in Sicilia che in alcune zone del continente. *Omertà* traduceva invece l'idea dell'*omineità*, concetto che racchiudeva l'insieme delle qualità di uomo che, per esser tale, doveva essere «serio, sodo, forte» (Pitrè 1889: 294), possedere insomma quella virtù che lo rendeva libero ed in quanto tale degno di onore e capace di difendersi. Una dimensione quasi emica, quella che si apprezza nella pur breve opera di Pitrè, per lo sforzo che egli compì nel permeare i significati dell'agire mafioso dall'interno, proponendo una lettura più orientata a studiare l'humus da cui era germogliato che non le azioni di cui si macchiava. Una posizione che nell'ottica della successiva antropologia giuridica avrebbe potuto essere giudicata appropriata, perché era volta a spiegare le basi culturali sulle quali si sosteneva il progetto mafioso. Fu, tuttavia, una scelta che all'epoca lo espose ad alcune critiche spingendolo, come egli stesso affermò più volte (Cfr. *Archivio*, vol. XIV, 1895: 144; vol. XIX, 1900: 559), a trascurare in seguito l'argomento. Nonostante questa decisione, egli dimostrò di essere profondamente consapevole delle difficoltà che l'opera di ricostruzione dell'ambito giuridico consuetudinario poteva comportare. In una lettera datata 16 novembre 1911, rivolgendosi ad un giovane ricercatore cui aveva aperto le porte della sua biblioteca ebbe a scrivere: «Gli usi e i pregiudizi giuridici esigono lavori di ricerche maggiori di quelli dei proverbi, perché occorre ingolfarsi nel mare magno delle pratiche, delle ubbie e delle superstizioni onde

poterono promuovere consuetudini che divennero prassi e che ora sono legge» (Mileto 1985: 206). Superstizioni, usi, consuetudini ricompresi ed indirizzati, alla fine, nelle norme giuridiche. Questa era la sequenza nella quale Pitrè inseriva le procedure di regolamentazione sopravvissute nella coscienza popolare.

Nell'*Archivio*, però, vi è molto di più. Scorrendone le pagine si può ricostruire il clima nel quale in quegli anni emerse l'interesse per lo studio degli usi giuridici, una crescente consapevolezza che portò alla fine Raffaele Corso ad affermare che «spetta alla nuova scienza, l'etnografia, fornire i materiali, un insieme di segni e di enigmi, perché si allarghi e si rafforzi quell'indagine che potrebbe portare il nome di archeologia giuridica, la scienza delle reliquie sociali e morali, dei simboli frammentari e delle infrante istituzioni, per comprendere quanto del passato è scomparso e quanto del vecchio rivive, quanto delle antiche tracce si rinnova» (Corso 1907: 484). Nacque in quel momento l'attenzione per il folklore giuridico, inteso come lo studio degli usi giuridici popolari considerati espressione dell'identità culturale popolare. Un interesse i cui semi erano stati sparsi all'epoca delle grandi raccolte, facendo germogliare contributi timidi, ma di grande interesse perché aprirono un varco, tracciarono il sentiero per le ricerche successive, di cui proprio quelle di Corso furono i frutti maturi.

I lavori che videro la luce nell'*Archivio* curato da Pitrè e Salomone Marino per comodità di analisi possono essere divisi in due macro aree: quelli che ebbero ad oggetto le organizzazioni criminali e quelli che si interessarono più genericamente del piano dei diritti civili ancora in uso, o di cui vi era ancora memoria. I secondi, più numerosi, paiono in generale più descrittivi, diversamente dai primi che, pur essendo in numero limitato, sono i più corposi, puntuali, ricchi di informazioni ed articolati, anche se concentrati quasi esclusivamente nella analisi della camorra napoletana. Di questa vengono fornite le caratteristiche, spiegata l'organizzazione, illustrata la gerarchia, narrato il mito fondativo. Al contrario non ne vengono illustrate le attività, se non per ciò che attiene all'uso di imporre tangenti, espressione moderna che traduce il senso stesso del termine *camorra* adoperato come nome dell'organizzazione (Anonimo, in *Archivio*, Vol. XVI, 1897: 26). I contributi più consistenti sulla organizzazione napoletana furono pubblicati a molti anni di distanza l'uno dall'altro, mostrando così come il tema, pur sempre presente, raramente riceveva la meritata attenzione. Il primo viene pubblicato nel 1884, nel terzo volume, gli altri due nel 1897, nel sedicesimo volume. Fra i tre muta

appena l'accento, ma non l'impianto che rimane storico descrittivo, teso a far emergere la forza della camorra e dei suoi adepti. Una forza in virtù della quale si costruiva l'immagine del camorrista, descritto come un uomo potente e violento in grado di impartire ordini cui era obbligatorio obbedire: «la dote del picciotto è che fa scopare e non scopa, fa andare al dovere e non ci va» (Anonimo, in *Archivio*, Vol, XVI, 1897: 28). Espressioni tese a mettere in risalto l'arroganza con la quale egli gestiva il suo potere criminale che gli garantiva una condizione superiore. Comportamenti orientati alla trasgressività ma allo stesso tempo carichi di valenza simbolica, capaci di sottolineare come la camorra si costituisse come potere illegittimo, alternativo al potere statale legittimo. Non a caso l'anonimo autore che ne descrive l'organizzazione si sofferma sull'idea che la camorra ha della giustizia. Nelle sue righe, i gruppi criminali napoletani ammettevano l'esistenza di tre tipi diversi di tribunali. Il primo era quello divino, a cui la camorra riconosceva uno statuto superiore perché diverso e sovrano, il secondo era quello della *società*, termine con il quale venivano all'epoca indicati i diversi gruppi camorristici, l'unico il cui potere era temuto e rispettato, che comminava multe e pronunciava condanne nei confronti di quanti avessero commesso la colpa di trasgredire le regole che la *società* si era data al suo interno, infine l'ultimo, al quale la camorra non intendeva sottoporsi e che avversava, il tribunale nel quale era amministrata la giustizia dello Stato, definito non a caso il tribunale «dell'infamia» (Anonimo, in *Archivio*, Vol, XVI, 1897: 28).

A conferma dello scarso interesse che gli studiosi dell'epoca provarono per l'argomento, o, se si vuole, della cautela con la quale lo si affrontava, due dei tre articoli non sono firmati. Anzi, il primo, non a caso inserito nella voce Miscellanea, in realtà riprende un articolo pubblicato sul *Piccolo* di Napoli, nell'ottobre del 1884. Il terzo, invece, che dobbiamo alla penna di Salvatore di Giacomo, ha un taglio particolare. Nel testo si affronta il tema del reclutamento della manovalanza camorristica. Nel saggio, che ha titolo esplicito, *La scuola normale della camorra*, l'autore si sofferma sul canto, inteso non tanto come una forma di gioco, quanto come strumento utile ad introdurre i più giovani alla cultura ed ai valori mafiosi. Secondo Di Giacomo, nella capitale partenopea i canti di mafia si apprendevano in due diverse scuole, quella detta dei *Sciore*, ovvero dei fiori e quella detta della *Valanze*, ovvero della bilancia. Gli allievi di queste insolite accademie si contendevano il primato non attraverso competizioni canore ma piuttosto attraverso gare periodiche, dette *petriate* (Di

Giacomo, 1897: 310), simili a guerre nelle quali, secondo un codice prestabilito, vinceva o perdeva la squadra cui apparteneva chi, per primo, feriva un avversario. Colui che veniva colpito cadeva nell'ignominia trascinando con sé la sua squadra. Chi sferrava il colpo vincente, al contrario, era premiato, potendo avviare in questo modo la sua lenta scalata verso l'ambito titolo finale di camorrista. Sul tema del gioco erano già stati pubblicati altri contributi, che ruotavano intorno al gioco dei delinquenti o al gioco infantile, pur sempre legato agli ambienti degradati, appannaggio della camorra. In entrambi i casi l'attività ludica era considerata come il contesto nel quale si potevano valorizzare caratteristiche quali l'amore per il combattimento, l'agilità, la sveltezza, la resistenza al dolore, l'ammirazione per la forza fisica; qualità apprese dai giovani ed esaltate perché considerate specchio della loro tendenza a delinquere.

A questa messe di dati sulla camorra, si vanno ad aggiungere i due contributi relativi alla malavita pugliese, pubblicati uno nel 1890 con il titolo *Il tatuaggio nella "Mala Vita"*, e l'altro nel 1895 sulla malavita foggiana. Il primo trae spunto da un articolo pubblicato su *Fanfulla*, foglio romano uscito nell'agosto del 1890, il secondo da un articolo giornalistico comparso sul *Mattino* di Napoli l'anno precedente. Secondo l'autore anonimo del primo contributo, la criminalità barese aveva preso a far uso del tatuaggio, mutuando la nuova moda dai facchini. Questi ultimi erano soliti farsi tatuare un nome o un cuore sul corpo. A giudizio dell'autore, quanti intendevano affiliarsi alla mala vita non usavano il tatuaggio come segno di riconoscimento, pratica identitaria, simbolo di affiliazione al gruppo, come nel caso dei facchini, ma quale prova di forza a cui l'uomo si sottoponeva per mostrare il suo disprezzo nei confronti di ogni forma di debolezza o viltà. Mentre la notizia del tatuaggio, su cui l'autore si concentra, appare tutto sommato una questione residuale, più interessante risulta il sottotitolo dato al contributo. Un sottotitolo che recitando *Nuova setta a Bari*, testimonia indirettamente l'esistenza di una forma embrionale di sistema criminale organizzato, presente anche in Puglia. Per ciò che attiene al secondo contributo, l'occasione per darne informazione è il processo che si stava celebrando nei confronti della malavita foggiana. Secondo l'anonimo chiosatore, essa era composta da un gruppo di giovani ancora una volta tatuati, a conferma di una implicita equivalenza stabilita fra coloro che si tatuavano e coloro che si affiliavano ai gruppi della criminalità locale. Giovani dediti ad una vita sregolata e *amanti di donne pubbliche*, organizzati secondo un potere piramidale che vedeva sul gradino

inferiore i *giovanotti di chiorma*, superati in importanza dai *giovanotti onorati*, e via via dai *picciotti*, dai *camorristi* e infine dal *capo di società*, che governava su tutti. L'affiliazione comportava un cambiamento radicale che imponeva al soggetto il rispetto delle regole della *società*, ovvero del gruppo criminale di cui era entrato a far parte, la cui minima infrazione era punita con lo sfregio del viso, mentre quella grave perfino con la morte, a dimostrazione di come anche nella provincia dauna si andasse consolidando in quegli anni un sistema organizzato e gerarchizzato, che dettava le norme del comportamento criminale, ne giudicava le violazioni e comminava le pene conseguenti. Oltre a questa messe di informazioni, deducibili dal pur breve contributo, rilevante appare oggi il giudizio dell'autore anonimo, che definisce la malavita foggiana come una copia della «vera e grande» camorra napoletana (Anonimo 1895: 133), attestando così la confluenza della provincia foggiana nell'area culturale campana piuttosto che in quella pugliese.

L'attenzione per le organizzazioni criminali non deve trarre in inganno: per la maggior parte i contributi relativi agli usi giuridici sono invece dedicati ad informare sulle consuetudini agrarie vigenti nei vari contesti locali, testimoniando così della varietà delle tradizioni in uso e della necessità di conservarle attraverso le descrizioni dettagliate fornite dagli informatori dell'epoca (Cfr. Archivio "Vittorio Scialoja" per le consuetudini giuridiche agrarie e le tradizioni popolari italiane, 1934-1943). Alcuni sono destinati persino a dar la notizia dei diversi processi che si andavano svolgendo in varie parti d'Italia rubricati come processi per stregoneria. Fa specie oggi considerare che all'indomani dell'unità d'Italia la stregoneria era categoria usata per tradurre, in una forma comprensibile a tutti, le condizioni che agevolavano l'esecuzione di truffe a danno di ignari creduloni.

Giochi di tradizioni

Nei pochi lavori che confluirono tanto nell'*Archivio* quanto nella *Rivista*, traspare quindi in filigrana il pregiudizio da cui mosse la maggior parte degli studiosi e dei ricercatori dell'epoca. Procedettero nella convinzione che ciò che in campo giuridico ancora sopravviveva nella considerazione popolare andava poi riscritto all'interno di quel più vasto contesto che era la cultura popolare stessa, mentre ciò che sopravviveva delle antiche consuetudini era spia delle trasformazioni

di queste in leggi. I parametri che furono usati per identificare gli usi giuridici, il criterio di catalogazione che adoperarono e che permise loro di raccogliarli e trasferirli come fatti attinenti al campo del diritto, mostra come in quegli anni la dimensione giuridica non fu assunta nella sua autonomia, né trasmessa in quanto campo tematico indipendente; al contrario fu apprezzata in quanto indicatore di un comportamento culturale che traeva le sue origini di un passato vivo solo nel ricordo dei ceti popolari. In questa prospettiva, le pratiche che conservavano un attributo giuridico, o, meglio, riguardavano la regolamentazione dei diritti e dei doveri, la percezione del lecito e dell'illecito, del giusto e dell'ingiusto, furono fatte oggetto di indagine non per quello che erano, norme il cui scopo e la cui funzione era quella di regolare la vita delle popolazioni locali che in esse si riconoscevano, quanto piuttosto in una accezione ideale e romantica, quali «avanzo di un passato che non ha storia» (Mileto 1985: 206), scevre del contesto operativo e pragmatico nel quale esplicavano la funzione che conferiva loro, ed a cui davano, significato.

Nell'interpretazione che dobbiamo a Lombardi Satriani, i due piani su cui operarono i primi folkloristi, quello della raccolta e archiviazione e quello della catalogazione, paiono disgiunti. Egli sostiene e dimostra che essi non percepirono la «capacità di produzione giuridica» (Lombardi Satriani e Meligrana 1995: 34) che le culture popolari al contrario mostravano di avere, mentre accolsero e tramandarono gli usi a contenuto giuridico come «pura prassi» (ivi). Nella lettura che abbiamo proposto, invece, abbiamo cercato di dimostrare che i primi folkloristi, proprio perché vollero trascurare la funzione di prassi normativa degli usi stessi, li documentarono decontestualizzandoli dalle rappresentazioni, dai discorsi, dalle pratiche a cui si riferivano. Purtroppo essi scrissero in un'epoca nella quale si attribuiva alla ricerca folklorica solo la funzione di raccogliere dati, come osserverà Levi, utili alla ricostruzione storica e alla identificazione delle ragioni del costume nella storia (Levi 1913). L'oggetto dell'etnografia non poteva che emergere quindi, in quest'ottica, come legato alla ricerca degli istituti giuridici per come sopravvivevano nella memoria orale, allora appannaggio della trasmissione privilegiata dagli strati più popolari della nazione. Sporadicamente, come sporadica era la consapevolezza dei *trasmettitori* che gli usi cui essi quotidianamente facevano riferimento per concludere un contratto, stabilire le quote di proprietà da cedere al matrimonio a ciascuno dei figli e delle figlie, per dividere le porzioni di raccolto, o degli animali allevati, di spettanza del padrone o del lavoratore, se non erano *leggi* erano però

consuetudine, una consuetudine che per molti anni aveva conservato, ed aveva ancora, valore di legge. Non è opportuno, in questo contesto, far riferimento alla nutrita letteratura che esiste in riferimento al tema del costume e della consuetudine, consolidata negli studi di diritto. Le posizioni espresse dai primi folkloristi si inserivano in un solco tracciato già nella Francia del diciottesimo secolo attraverso il pensiero di Grosley. Nel 1757 l'insigne giurista francese scriveva: «la forma e il carattere delle leggi sono spesso un quadro nel quale si può riconoscere il carattere ... dei popoli a cui sono state date, o presso i quali sono state conservate» (Grosley P. J. 1757, cit. in Assier-Andrieu 2000: 26). Nel suo discorso, i principi di un diritto locale, di cui il folklore conservava i segni così rivelando l'indole dei diversi popoli, andavano raccolte nell'intento di tracciare una «geografia consuetudinaria» (Assier-Andrieu 2000: 22). Un'idea discussa dall'antropologia giuridica contemporanea, che considera il pensiero di Grosley come l'antecedente intellettuale intorno al quale ruota l'idea di consuetudine, ritenuta l'espressione di un diritto anteriore rispetto al diritto ufficiale che da esso è derivato, e che in qualche caso era in grado di interferire con il diritto stesso (ivi: 21). Concezione che, alla luce dei dibattiti più recenti, si può dire ponga la "giuridicità" al centro della contraddizione fra relativismo culturale e universalismo individualista (ivi). Una contraddizione neutralizzata dalla prospettiva storicista abbracciata dagli studiosi italiani della cultura popolare che spinsero verso l'applicazione di un'idea di consuetudine funzionale a rappresentare l'origine degli apparati giuridici poi diventati lo strumento del diritto esercitato in uno Stato, tracciandone la storia. In questa seconda accezione, gli usi consuetudinari furono assunti come parte di quel bagaglio culturale che conferiva senso all'*habitus* giuridico dei singoli cittadini, determinando le disposizioni che sono alla base delle azioni che richiedono l'affermazione di un diritto. Il compito degli studiosi del folklore, se la proposta De Gubernatis fosse stata accettata, sarebbe stato diverso. Non si sarebbe limitato a fornire un contributo etnografico alla «geografia consuetudinaria», ma le raccolte da questi prodotte si sarebbero costituite quali testimonianze, che potevano essere trattate come fonti, in grado di rappresentare le idee che circolavano nell'ambito del diritto, presenti nelle differenti aree geografiche e sociali del territorio. Al contrario si procedette, operando quella trasposizione della tradizione, intesa come «memorie collettive trasmesse dagli "archivi viventi" incaricati di conservare i documenti orali» (Motta 2006: 236), in consuetudine, ovvero tradizione irrigidita, quasi cannibalizzata come sostenne Vanderlinden

(Cfr. in Motta 2006: 237), nella trascrizione che impedisce le infinite variazioni cui l'oralità sottopone la consuetudine, nell'intento di adattarla ai casi specifici. L'obiettivo di questa prospettiva, come aveva anticipato Klimrath, era quello di studiare la duplice realtà contenuta nelle consuetudini capaci per un verso di svelare il relativismo degli usi giuridici locali e per altro di ricondurli all'unità dello *spirito* comune (Klimrath 1843) celato nelle diverse manifestazioni pratiche in cui si materializza.

L'importanza che le due raccolte hanno avuto per la storia del folklore giuridico in Italia è rimasta, quindi, legata ad una prospettiva storicistica il cui compito fu quello di indagare, raccogliere e pubblicare, catalogandole, descrizioni di usi, giochi, costumi, novelle, della tradizione orale, legata alle culture di area regionale che in quegli anni stavano confluendo nel modello giuridico statale. Un assetto unitario che ne avrebbe assorbito le differenze, nel tentativo di dar corpo a quello spirito popolare che aveva sostenuto il risorgimento.

In nessuno dei primi folkloristi, però, balenò la consapevolezza di poter considerare le testimonianze relative agli usi raccolti come reperti di un livello giuridico fondativo (Pospisil 1985), precedente ed ancora presente, anche se non necessariamente configgente, rispetto a quello ufficiale. L'approccio processuale alla dimensione giuridica che fu caro all'antropologia successiva non li sfiorò.

Al lettore attento non sarà sfuggita, infine, la scelta operata in questo saggio di dar maggior spazio ad alcuni argomenti e di tralasciare o ometterne altri, anche se di ambito giuridico, presenti nella *Rivista* o nell'*Archivio*. Per esempio, non si è dato conto dei contributi, pur non numericamente esigui, che hanno avuto ad oggetto il banditismo sardo, come si è trascurato tutto il materiale dedicato all'analisi dei proverbi. Quest'ultimo argomento in particolare è stato tenuto in ombra, nonostante abbia costituito l'asse dominante nell'analisi del folklore giuridico dell'epoca. In chiusura, una giustificazione per questa scelta è d'obbligo. Non vi è dubbio che i giuristi siano soliti far uso di brocardi, non v'è dubbio che queste massime brevi non siano equivalenti ai proverbi popolari, perché il brocardo è regola giuridica che rappresenta l'immobilità del diritto, mentre il proverbio è espressione viva del diritto in uso, come sostenne lo stesso Corso (1907: 493). Non v'è dubbio, altresì, che brocardi e proverbi si assomigliano e, in alcuni contesti, svolgono una funzione analoga. Quindi possono essere, per certi versi, assimilabili. Non stupisce quindi che all'accorata richiesta di Scialoja (1886) di raccogliere i

documenti che si conservavano negli usi popolari, da lui stesso definiti preziosi, si sia risposto proprio da parte di studiosi del calibro dello stesso Raffaele Corso (1907), di Saverio La Sorsa (1918), di Raffaele Lombardi Satriani (1932a; 1932b; 1932c; 1933a; 1933b; 1934) con la raccolta dei proverbi a sfondo giuridico. A questi, per altro, si unì una folta schiera di altri studiosi, che concorsero con raccolte minori e più generali, di cui sono testimonianza il gran numero di articoli sui proverbi presenti nell'*Archivio*, che ad essi dedica una sezione quasi in ogni volume. Scialoja d'altra parte, convinto che nelle province italiane si conduceva una vita diversa in relazione al diverso passato storico di ciascuna, aveva predisposto per gli studiosi della cultura popolare un elenco, nel quale aveva indicato la tipologia di materiali da ricercare citando fra gli altri in particolare appunto le forme degli atti giuridici osservati negli atti "verbali e simbolici" (cfr. Pitre 1886: 307). Esortazione accolta con favore da Pitre che, recensendo l'opera dell'insigne giurista, ne rilanciò la proposta, aggiungendo l'invito a sostenere la ricerca fornendo esempi empirici. Una richiesta a cui gli studiosi dell'epoca non rimasero sordi e che li portò a concentrarsi sui proverbi. La ricerca avviata in questa direzione sembra quindi aver corrisposto più ad una logica tesa a ricostruire le fonti della storia giuridica, per come si presentava nella memoria orale locale, che alla spontanea emersione dei diritti consuetudinari che, al contrario, si rivelavano essere ancora vitali, espressione di abitudini giuridico consuetudinarie condivise. Un repertorio ricco nel quale era possibile trovare propagandato un detto ed il suo contrario, una norma e quella opposta. Proverbi dai significati antitetici, capaci di interpretare le regole a vantaggio dell'interesse di chi si richiamava al detto proverbiale. I folkloristi che si dedicarono allo studio dei proverbi giuridici fra Otto e Novecento li considerarono traccia sicura e soddisfacente di usi assunti come reperti di una storia passata, ricordata, talvolta rispettata, ma ormai superata e assorbita dalla vigente legislazione nazionale. Una traccia, appunto, non un percorso. In questa direzione fu orientato lo studio delle costumanze giuridiche dagli studiosi che vi si dedicarono, ponendo nel loro lavoro una dedizione e un'attenzione che portò frutti eccellenti, oggi indispensabili per scoprire le origini di consuetudini locali che, se risultano talvolta interrotte nella prassi, conservano però sempre intatta la loro efficacia nelle disposizioni che i soggetti usavano nel perimetrarsi all'interno del campo dei diritti riconosciuti. È legittimo infine porre un interrogativo cui qui non si potrà dar risposta, ma che è volto ad immaginare la sorte del folklore giuridico

se fosse stato raccolto ed interpretato nella sua autonomia tematica e così offerto alla riflessione degli storici del diritto. Come universalmente noto, la storia aborrisce ipotesi non accertabili ed irrealizzate, tuttavia viene spontaneo supporre che, probabilmente, accolto nella sua unitarietà e non in frammentarie pillole di senso giuridico, la forza della consuetudine popolare avrebbe avuto maggior peso nella determinazione di quel processo che portò ad omologare le tradizioni giuridiche dei diversi regni confluiti nel neonato stato unitario, affermando la necessità di salvaguardare gli usi locali e, ove necessario, di correggerli, nella consapevolezza che la vita sociale è sempre organizzata sulla base di una stratificazione di diritti. Era la strada indicata da De Gubernatis, che non pensò agli usi giuridici come a reperti del passato ma come a fonti vive e vitali della saggezza popolare. È un monito per i ricercatori di oggi. Nessun processo può dirsi mai compiuto, la comprensione dei fenomeni e la prospettiva al cui interno essa si consolida, conserva una funzione determinante anche, e forse soprattutto, in quest'epoca di disillusioni, di perdita di dignità del pensiero e della ricerca del libero pensiero.

Riferimenti bibliografici

Alliegro, V., 2011, *Antropologia Italiana. Storia e storiografia 1869 – 1975*, Firenze, Seid.

Anonimo, 1890, *Il tatuaggio nella "Mala Vita"*. Nuova setta a Bari, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», Rivista trimestrale diretta da Pitre G. e Salomone Marino S., IX: 571-572.

Anonimo, 1895, *La mala vita di Foggia*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», Rivista trimestrale diretta da Pitre G. e Salomone Marino S., XIV: 133.

Anonimo, 1897, *I segreti della Camorra in Napoli*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», Rivista trimestrale diretta da Pitre G. e Salomone Marino S., XVI: 26-33.

«Archivio "Vittorio Scialoja" per le consuetudini giuridiche agrarie e le tradizioni popolari italiane», vol.1, n.1 (aprile 1934) - vol. 10, n1-2 (1943), Rivista di diritto agrario, 1934-1943.

Assier-Andrieu L., 2000, *Il tempo e il diritto dell'identità collettiva. Il destino antropologico del concetto di consuetudine*, in Facchi A. - Mittica P., a cura di, *Concetti e norme teorie e ricerche di antropologia giuridica*, Milano, Franco Angeli, pp.15-50.

- Colajanni A., 1973, *Introduzione a E.Hoebel, Il diritto nelle società primitive*, Il Mulino, Bologna, (ed. or. 1954).
- Coppola S., 1894, *Son frittole che si rendono*, In «Rivista delle tradizioni popolari italiane», Anno I , fasc. III, febbraio.
- Corso R., 1907, *Proverbi giuridici italiani*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», vol. XXIII, pp. 484-506.
- Id., 1908, *Usi giuridici contadineschi ricavati da massime popolari*, in «Circolo giuridico», Rivista di legislazione e giurisprudenza, vol. XXXIX, pp. 3-16.
- Id. 1909, *Proverbi giuridici italiani*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», vol. XXIV, pp. 41-130.
- Id., 1916, *Proverbi giuridici italiani*, in «Rivista Italiana di Sociologia», anno XX, fasc.V-VI, Roma.
- Id., 1921, *Per le tradizioni giuridiche popolari*, in «Folklore», vol. VII, pp. 1-6.
- Id., 1937, *Consuetudini giuridiche agrarie calabresi in un documento del XII secolo*, in «Archivio “Vittorio Scialoja” per le consuetudini giuridiche agrarie e le tradizioni popolari italiane», vol. IV, fasc. 1-2, pp. 21-29.
- Id., 1955, *Il folklore giuridico*, in «Almanacco Calabrese», Ist. Grafico Tiberino, Roma.
- De Gubernatis A., 1878, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia*, Milano, Fratelli Treves Editori.
- Id., 1893, *La tradizione popolare italiana*, in «Rivista delle tradizioni popolari italiane», Anno I , fasc. I, pp. 3-19.
- Id., 1894, *Le sommosse italiane ed il folklore*, in «Rivista delle tradizioni popolari italiane», Anno I, fasc. III, pp.171-172.
- De Logu P., 1886, *Agli studiosi di diritto*, in «Antologia Giuridica» vol. I fasc. IV.,.
- De Vita G., 2003, *La demo-Etno-antropologia di Raffaele Corso*, Roma, Demograf.
- Di Giacomo S., 1897, *Scuola Normale della Camorra*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», Rivista trimestrale diretta da Pitre G. e Salomone Marino, vol XVI: 305-318.
- Falk Moore S., 1976, *Law as a process*, London, New York, Routledge & Kegan Paul.
- Gluckman M., 1956, *Custom and conflict in Africa*, Oxford, Blackwell.
- Grosley P. J., 1752, *Recherches pour servir à l'histoire du droit français*, Paris, V. Estienne & fils.

- Hoebel, E. A., 1954, *The law of primitive man: a study in comparative legal dynamics*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Klimrath H., 1843, *Programme d'une histoire du droit français*, Strasbourg.
- La Sorsa S., 1918, *Collana di proverbi giuridici ed economici pugliesi*, in «Rivista Italiana di Sociologia», a. XXVII, nn. 3-4, Roma.
- Id., 1935, *Tradizioni giuridiche sulla granicoltura in Capitanata*, in «Archivio "Vittorio Scialoja" per le consuetudini giuridiche agrarie», vol.II, n.1, Firenze.
- Id.,1941-1942), *La pastorizia pugliese e le sue costumanze*, in «Archivio "Vittorio Scialoja" per le consuetudini giuridiche agrarie», vol. VIII-IX, Firenze.
- Levi A., 1913, *Contributi della Società di Etnografia italiana allo studio del diritto e della coscienza giuridica popolare* in "Bollettino della società di etnografia Italiana".
- Llewellyn K.N. - Hoebel E. A., 1941, *The Cheyenne way. Conflict and case-law in Primitive Jurisprudence*, Norman, Oklahoma University Press.
- Lombardi Satriani L. M., 1994, *La rimozione del diritto*, in Callari Galli M.- Di Cristofaro Longo G. - Lombardi Satriani L. M., a cura di, *Gli Argonauti: l'antropologia e la società italiana*, Roma, Armando Editore, pp. 45- 66.
- Lombardi Satriani L. M. - Meligrana M., 1995, *Diritto egemone e diritto popolare la Calabria negli studi di demologia giuridica*, Vibo Valentia, Jaca Book, Quale cultura (ed or 1975).
- Lombardi Satriani R., 1932a, *Consuetudini giuridiche calabresi – I. Usi pastorizi*, in «Il Folklore italiano», a. VII, Gennaio-Marzo, fasc.I, pp. 42-56.
- Id., 1932b, *Consuetudini giuridiche calabresi. II. Usi relativi alle locazioni*, in «Il Folklore italiano», a. VII, Aprile-Giugno, fasc.II, pp.152-162.
- Id., 1932c, *Consuetudini giuridiche calabresi – III. Strade vicinali*, in «Il Folklore italiano», a. VII, Luglio-Dicembre, fasc. III-IV, pp. 210-220.
- Id., 1933a, *Consuetudini giuridiche calabresi – IV. Animali dati a soccio*, in «Il Folklore italiano», a. VIII, Gennaio-Giugno, fasc. I-II, pp. 68-79.
- Id., 1933b: *Consuetudini giuridiche calabresi – V. Usi e regole di caccia*, in «Il Folklore italiano», a. VIII, Luglio-Dicembre, fasc. III-IV, pp.183-190.

- Id., 1934: *Consuetudini giuridiche calabresi – VI. Usi matrimoniali*, in «Il Folklore italiano», a. IX, Gennaio-Dicembre, fasc. I-IV, pp. 67-72.
- Malinowski B., 1926, *Crime and Custom in Savage Society*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Maroi F., 1930, *Le consuetudini giuridiche nell'agricoltura*, in «Atti della R. Accademia dei Georgofili», quinta serie, vol. XXVII.
- Mileto R., 1985, *Etnografia e Folklore nelle opere di Raffaele Corso*, Rubettino, Soveria Mannelli.
- Motta R., 2006, *Riflessioni e aggiornamenti su antropologia giuridica e discipline confinanti*, in Remotti F. - Motta R., *Temi di antropologia giuridica. Riflessioni e aggiornamenti su antropologia giuridica e discipline confinanti*, Torino, Trauben, pp. 191-361.
- Nader L., 2002, *The Life of the Law, Anthropological Projects*, Berkley, Los Angeles, London, University California Press.
- Pasquarelli M., 1894, *Varie*, in «Rivista delle tradizioni popolari italiane», Anno primo, fasc. VIII.
- Pitrè G., 1886, *Bollettino bibliografico*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», Rivista trimestrale diretta da Pitrè G. e Salomone Marino, vol. 5, p. 307.
- Id., 1889, *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. II, Palermo, L. Pedone Lauriel, «Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane», 1870-1913, vol XV.
- Pospisil L. J., 1985), *Law*, in «Quaderni Fiorentini», 14: 23-75.
- Puccini, S., 1991, *L'uomo e gli uomini. Scritti di antropologi italiani dell'ottocento*, Roma, Cisu.
- Remotti F., 2006, *Temi di antropologia giuridica*, in Remotti F. - Motta R., *Temi di antropologia giuridica. Riflessioni e aggiornamenti su antropologia giuridica e discipline confinanti*, Torino, Trauben, pp. 7-190.
- Resta P., 2002, *Pensare il sangue. La vendetta di sangue in Albania*, Meltemi, Roma.
- Rouland N., 1992, *Antropologia Giuridica*, Milano, Giuffré (ed. or. 1988).
- Scialoja, V., 1886, *Proposta di una raccolta di usi giuridici popolari*, in «Antologia Giuridica», I, 6, Catania, Tipografia di Francesco Martinez, Piazza Spirito Santo, Cusa Longo.
- Scionti, F., 2011, *Capitalisti di Faida*, Carocci, Roma.
- Verdier R., 1990, *Le Droit au singulier et au pluriel: juridicité et cultures juridiques*, in «Droit», 11, Paris, pp. 73-76.

Patrizia Resta

Westermarck E., 1908-1912, *The origin and development of the Moral Ideas*, London, Macmillan.

**"TORINO '61": IL I° CONGRESSO DI SCIENZE
ANTROPOLOGICHE, ETNOLOGICHE E DI FOLKLORE.
SULLA DELINEAZIONE DI UNA "SCIENZA DELL'UOMO"
IN ITALIA**

Enzo Vinicio Alliegro

1. Come il titolo lascia chiaramente intendere, il punto centrale del presente contributo è costituito dalla disamina di un'assise scientifica, di natura specificatamente antropologica, svoltasi a Torino nell'ambito delle celebrazioni del primo centenario dell'Unità d'Italia.

Nel quadro di un vasto dispiegamento di iniziative di diversa natura di ordine scientifico, culturale e politico che ebbero luogo in quella che fu una formidabile messa in scena delle virtù patriottiche dell'Italia repubblicana capace di far affiorare dalle macerie della ricostruzione postbellica i tratti portanti di quello che sarebbe stato poi denominato il miracolo italiano, in questa cornice di celebrazioni dal forte impatto simbolico venne dato ampio spazio alle scienze denominate antropologiche, etnologiche e di folklore.

Il *Congresso di Scienze Antropologiche, Etnologiche e di Folklore* svoltosi a Torino (Atti 1963), si presenta come ottimo strumento conoscitivo per volgere uno sguardo non soltanto sullo stato della disciplina di quegli anni ma anche, forse più ambiziosamente, per porre l'accento su più aspetti: su alcune dinamiche di (auto)rappresentazione messe in campo dai protagonisti di quegli anni impegnati nel consolidamento delle scienze dell'uomo in Italia; su alcuni processi relativi alla configurazione dei campi disciplinari, quindi alle relazioni tra antropologia fisica e culturale, etnografia e folklore; su alcuni percorsi evolutivi e di profondo mutamento che concernono proprio quelle che successivamente sarebbero state denominate scienze demotnoantropologiche, oggi note come raggruppamento disciplinare ministeriale M-Dea/01.

2. Non è la prima volta che per la ricostruzione della storia degli studi antropologici e per la messa a fuoco di determinati nodi problematici si assumono come fonte documentaria privilegiata i congressi scientifici.

In Italia, infatti, oltre alle storie tematiche, territoriali, biografiche, prosopografiche, ecc. (Alliegro 2011), si è diffusa una modalità ulteriore legata alla lettura di un determinato evento (un congresso, ad esempio), secondo l'idea di cogliere i nessi che legano l'evento alla struttura. L'analisi del Congresso di Torino 1961, dunque, consente di recuperare alcuni approcci storiografici già praticati in Italia (Cirese 1973, Lospinoso 1978, Puccini 1985, 2005, D'Amato 2009, Alliegro 2011), i quali hanno sinora lasciato in ombra, non soltanto, appunto, Torino '61, congresso non riportato in alcuna storia degli studi, ma anche i numerosi congressi di Storia delle Tradizioni Popolari voluti a partire dal 1929 dal Comitato Nazionale di Tradizioni Popolari e il Congresso di Etnografia Italiana di Napoli del 1952 fortemente propugnato e coordinato da Raffaele Corso (Alliegro 2011). La rievocazione di questi congressi poco studiati, a cui se ne potrebbero del resto ancora aggiungere altri, ad esempio quelli coloniali e quelli di antropologia culturale (Alliegro 2011), ci introduce nel vivo dei temi che si intendono affrontare, a partire dall'adozione di un approccio diacronico di stampo comparativo volto a capire come le discipline oggi denominate demotnoantropologiche siano venute modulando e mutando il proprio campo di competenza. Attraverso l'impiego di fonti di diversa natura, pertanto, quella qui delineata non è una storia degli studi che si focalizza sul pensiero, ovvero sull'impalcatura teorico-metodologica. Nelle pagine che seguono ad essere tratteggiata, pertanto, non sarà una storia delle idee, piuttosto una storia dei campi disciplinari, una storia indirizzata a cogliere la costituzione dei saperi e la natura dei discorsi che a tale operazione di mappatura sono stati in alcune circostanze consacrati. Un approccio, questo, che pur muovendosi da alcune sollecitazioni di Foucault e di Bourdieu, intende superare le dicotomie sviluppatesi nel dibattito incentrato intorno agli studi di Stocking, tra approccio micro e macro, interno ed esterno, biografico e prosopografico, ecc.

Per procedere più chiaramente lungo la direttrice problematica esposta, può essere utile riprendere schematicamente le date sinora citate ed aggiungerne altre, ancora relative a talune occasioni congressuali: 1911 (Roma, Primo Congresso di Etnografia Italiana); 1929 (Firenze, Primo Congresso di Tradizioni Popolari); 1952 (Napoli, Primo Congresso di Etnografia Italiana); 1961 (Torino, Primo Congresso di Antropologia, Etnologia e Folklore); 1972 (Bologna, Congresso di Etnologia e Antropologia culturale) (Alliegro 2011).

È evidente che questi congressi, presi isolatamente, possono costituirsi quali importanti fonti conoscitive capaci di restituire una

documentazione storico-antropologica spendibile in più direzioni. È altrettanto chiaro che il loro valore euristico risulta dilatato se assunti ciascuno come specchio dell'altro, ovvero se considerati in termini di anelli di un'unica catena, quella dello svolgimento degli studi demoetnoantropologici italiani, fatto di involuzioni e di rotture violente quanto di continuità e di accelerazioni improvvise.

3. *Torino '61*. Il congresso fu indetto dall'*Istituto di Antropologia ed Etnografia* dell'Università di Torino (Atti 1963).

Si tratta di un Istituto - di Antropologia ed Etnografia - che ci riporta in pieno Ottocento, quando lo *studio dell'uomo* condotto da una prospettiva medico-anatomica propria dell'antropologia fisica, si intrecciò fortemente all'etnografia (anche denominata etnologia), intesa come studio dei popoli non occidentali (Puccini, a cura di, 1991, Remotti 1996). Era questo sostanzialmente l'assetto della scuola fondata e diretta da Paolo Mantegazza a Firenze dove era sorta, sin dal 1869, la Società Italiana di Antropologia ed Etnologia, e di altri centri di ricerca istituiti nella maggiori Università italiane (Alliegro 2011). Anche la composizione del Comitato d'onore, il profilo accademico dei partecipanti e il contenuto delle relazioni presentate al congresso, attestano un assetto disciplinare molto più vicino agli schemi ottocenteschi di Paolo Mantegazza e Giuseppe Sergi, di Giustiniano Nicolucci e Paolo Riccardi, di Enrico Morselli e Aldobrandino Mochi, che a quelli caparbiamente propugnati da Lamberto Loria in occasione del Congresso del 1911 e da Raffaele Corso nel 1952 in cui la parola d'ordine fu, per così dire, la rescissione di ogni pur tenue legame dell'etnologia con l'antropologia fisica e l'attestazione, proprio attraverso la vetrina pubblica dei lavori congressuali, della piena autonomia del sapere non somatologico dei popoli.

A *Torino '61*, la presidenza venne affidata a Sergio Sergi, professore emerito di Antropologia fisica a Roma (figlio di Giuseppe Sergi). Al suo fianco, nel comitato d'onore e tra i relatori, oltre ai suoi colleghi antropologi fisici (Marcello Boldrini, Giuseppe Genna, Carlo Maxia, Venerando Correnti, Giacomo Devoto), anche numerosi studiosi di etnologia (Vinigi L. Grottanelli, Ernesta Cerulli, Vittorio Lanternari, Renato Boccassino, Vittorio Maconi, Pietro Scotti, Cleto Corrain), ed alcuni studiosi di folklore (Paolo Toschi, Raffaele Corso, Olindo Falsirol), oltre a figure note in campi disciplinari affini, quali Giuseppe Tucci, Presidente dell'Istituto per il Medio ed Estremo Oriente, Giuseppe Vidossi, Presidente onorario dell'Atlante

Linguistico Mediterraneo, Renato Biasutti, emerito di Geografia nell'Università di Firenze (Atti 1963).

La presenza a Torino di studiosi afferenti a questi ambiti disciplinari oggi del tutto distinti - antropologia fisica, etnologia e storia delle tradizioni popolari - con l'assenza dell'antropologia culturale che aveva mosso i suoi primi passi con Tullio Tentori, Tullio Seppilli e Carlo Tullio Altan, unitamente all'assenza di un altro protagonista di quegli anni, Ernesto de Martino, richiede naturalmente alcune riflessioni, soprattutto se si considera che tale assetto, vale a dire un certo intreccio tra antropologia fisica, etnologia e demologia, risulterebbe del tutto impraticabile oggi e, del resto, risultò addirittura apertamente osteggiato nei congressi del 1911 e del 1952. È, dunque, della genesi di questo connubio, reso possibile dai festeggiamenti unitari, e della successiva e per certi versi perentoria risoluzione datata anni Sessanta ed anni Settanta, che bisognerà occuparsi.

4. Si è fatto cenno alla presenza di studiosi di diversa matrice scientifica e si è parlato di connubio tra più ambiti disciplinari. È certamente il caso di vedere più da vicino quale fosse l'articolazione di *Torino '61*, i cui lavori furono suddivisi in quattro sessioni, due di antropologia fisica presiedute da V. Correnti e G. Genna, una di etnologia affidata a V. L. Grottanelli, una di folklore presieduta da P. Toschi.

Se tale impostazione rimanda indubbiamente ad una rigida e perentoria separazione dei saperi, la lettura delle relazioni e dei verbali di discussione indica che il confinamento dei saperi effettivamente ci fu, ma fu tale da non impedire, forse è il caso di dire, prove generali di discussione e di contatto, secondo il progetto di costituzione di un fronte unitario, all'epoca denominato piuttosto significativamente "scienze dell'uomo". Fronte unitario pensato in modo tale che ci fosse spazio per le diverse discipline meritevoli, secondo i relatori, di piena autonomia, ma integrate a partire da una visione legittimante, quella dell'unitarietà dell'uomo, da cui discendeva l'unitarietà della scienza dell'uomo.

Senza entrare nei particolari dei singoli interventi presentati a Torino, preme evidenziare e sottolineare questo primo punto che il Congresso indubbiamente restituisce: il tentativo di costituzione di un fronte unitario delle scienze dell'uomo basato sia su approcci fisico-anatomici che storico-culturali.

Assai indicativo di questo modo precipuo di intendere le scienze dell'uomo risultano le parole pronunciate da Sergi nella relazione

d'apertura del congresso titolata *Le scienze antropologiche in Italia durante il primo centenario della sua unità*, che altresì testimonia quanto le tappe del processo di unificazione nazionale abbiano prestato i termini per la periodizzazione adottata al fine della ricostruzione storica. In quanto scienziato scrupoloso ed attento, formatosi diligentemente nell'ambito di una scuola centenaria che aveva ben fissato i criteri di validazione del processo conoscitivo, forse meno le teorie di riferimento, Sergi proprio a Torino lasciò intendere che fosse indispensabile evitare dannosi eclettismi per continuare lungo le direttrici della specializzazione:

ogni osservazione naturale sull'uomo, come essere vivente, si completa necessariamente con l'esame della sua attività mentale. La diversità degli attributi dell'uomo, che occorre analizzare ed approfondire, rende necessaria una divisione di lavoro che richiede un'adeguata specializzazione nei metodi di ricerca confacenti alla qualità delle investigazioni (Atti 1963: 38).

Secondo Sergi era evidente che per esaminare le diverse componenti che caratterizzano l'uomo, sebbene a partire da una visione olistica ed organica sia dell'uomo che della società, era necessario dare vita a specializzazioni le quali, tuttavia, erano da intendersi facenti parte di un fronte disciplinare unico. Da qui Sergi prese lo spunto per le battute conclusive della relazione introduttiva:

Da questa sommaria ed incompleta rassegna con la quale si è cercato di gettare uno sguardo al movimento delle scienze antropologiche del secolo in Italia, si può rilevare che la scienza dell'uomo, concepita come unitaria, ha veduto ampliarsi il campo delle indagini e la complessità dei problemi e dei metodi con i quali approfondirli. Questo movimento ha comportato una progressiva divisione del lavoro, che tende a scindere sempre più la scienza dell'uomo in branche particolari (Atti 1963: 41).

Si tratta di espressioni che non devono essere sottovalutate: esse venivano dal massimo rappresentante dell'antropologia fisica il quale, pubblicamente, così dicendo, decretava la bontà di un percorso investigativo che convergesse verso la "scienza dell'uomo" coinvolgendo altre discipline provviste in quegli anni di minore prestigio ed autorevolezza accademica: la Storia delle tradizioni popolari, dotata di cattedre di ruolo, ma soltanto dal 1949, e l'Etnologia, che ne era addirittura ancora priva (Alliegro 2011).

Al di là di tale decisa ed esemplare enunciazione di principio, facente leva sulla sigla di grande effetto "scienza dell'uomo" resa nella cornice

dei festeggiamenti per l'Unità d'Italia, nel corso dei lavori effettivamente ci furono prove concrete di dialogo tra antropologi fisici ed etnologi.

L'apertura verso la variabile biologica, ai fini della comprensione dei fatti culturali, mostrata dagli etnologi, e viceversa, indica che *athropos* ed *ethnos* non fossero entità slegate tra di loro.

L'idea della configurazione di un fronte disciplinare denominato "scienze dell'uomo" traspare inoltre assai chiaramente dalla votazione finale con la quale si chiuse il congresso. Pur non trattandosi ancora di un vero e proprio progetto istituzionale, tale pronunciamento corale mostra che dietro lo slancio proclamatorio si annidasse qualcosa che andava oltre una semplice ipotesi di lavoro. Nella seduta del 23 settembre 1961 gli studiosi all'unanimità approvarono il seguente ordine del giorno inviato al Ministro dell'Istruzione:

Che le scienze dell'Uomo siano impartite nelle Università con adeguati insegnamenti che rendano possibile la preparazione della gioventù alle cognizioni indispensabili per poter penetrare nello spirito delle genti al fine di giungere, con severa preparazione scientifica, alla reciproca comprensione e alla armonica convivenza sociale, richiesta dal continuo, febbrile movimento di ascesa delle società umane (Atti 1963: 21).

5. I lavori congressuali di *Torino '61*, oltre a tale decisa attestazione di unitarietà, al tempo stesso spia di una profonda aspirazione di visibilità lanciata da un palcoscenico particolarmente efficace, consentono di fare luce sulle scienze dell'uomo entrando direttamente nelle singole discipline costitutive. Anzitutto l'Etnologia. Siamo nel 1961 e, come già specificato, non ci sono ancora in Italia cattedre di ruolo, ma soltanto libere docenze. Inoltre il campo disciplinare, pur dotato di studiosi affermati anche all'estero, non dispone di un'autorità scientifica riconosciuta tale un po' da tutti, chiamata a promuovere il carattere e l'immagine di tale comparto in quegli anni. Il mancato riconoscimento di un *leader* di settore, oltre alla mancata condivisione di pratiche e teorie di ricerca, impediscono il consolidamento di un congruo capitale disciplinare indispensabile per sbandierare azioni di rivendicazione dei campi di studio e per l'affermazione di specifiche competenze. Non solo. Nell'ambito degli studi etnologici convivono, anche molto forzatamente, tradizioni di studio molto diverse, fatte da modi di intendere e di praticare la disciplina finanche antitetici. Procedendo in maniera schematica, è dato riferire della componente cattolica in cui si segnalano Vittorio Maconi, Guglielmo Guariglia,

Renato Boccassino, Bernardo Bernardi, e di quella laica, in cui si distinguono Vinigi L. Grottanelli, Vittorio Lanternari, Ernesta Cerulli. La prima risalente a padre Schmidt ed incentrata intorno alle Pontificie università e alla rivista *Annali Lateranensi*, la seconda incardinata sulla figura e l'opera di Raffaele Pettazzoni e sull'Istituto e sulla Scuola di Perfezionamento in Etnologia avviati a Roma negli anni Quaranta (Alliegro 2011).

A Torino sotto il manto protettivo dispiegato dall'antropologia fisica di Sergio Sergi, a confrontarsi non furono soltanto queste due tradizioni di studio, ma anche due scuole di pensiero che intesero diversamente l'unitarietà del fronte disciplinare preventivamente postulato in apertura di congresso, facendo scivolare il pendolo verso il cotè fisico-anatomico piuttosto che storico-culturale, nel quadro di visioni di tipo diffusionista oppure evoluzionista, con timide aperture verso il funzionalismo anziché verso lo strutturalismo e lo storicismo. L'insieme di queste componenti, unitamente a divergenze di vedute sui metodi di ricerca sul campo e le prospettive interpretative, spiega le discussioni tra Bernardo Bernardi e Vittorio Lanternari, nonché le critiche di Boccassino rivolte all'enfatizzazione delle applicazioni sociali dell'etnologia (Cfr. Atti 1963: 245-246).

Gli anni Sessanta, alla luce di tale quadro sommariamente delineato, furono anni di transizione contrassegnati sostanzialmente da un compromesso tra orientamenti di ricerca molto diversi che lo svolgimento del Congresso concorre a disvelare. Tale condizione di apparente intreccio, che non si tradusse mai in proficuo e dialettico scambio di metodi e di vedute, semmai in sterile giustapposizione di approcci e punti di vista, risulta ben evidente dalla lettura dei manuali e delle monografie che vennero pubblicate proprio da Grottanelli negli anni Sessanta, in cui ci sono soltanto brevi cenni alla componente somatologica la quale compare, quale sezione autonoma, nella nota enciclopedia del 1965 *Ethnologica* (Grottanelli 1965), in cui, accanto ai capitoli etnologici e demologici, figura come sezione autonoma un corposo capitolo di antropologia fisica a firma di Parenti.

La scelta, dunque, resa manifesta dalla produzione scientifica di quegli anni, specie dagli approfondimenti monografici, fu quella di lasciare convivere tradizioni di studio senza che queste potessero effettivamente arricchirsi di scambi reciproci. Un equilibrio precario, pertanto, fu quello che venne profilandosi tra saperi costantemente alla ricerca del pieno riconoscimento della specificità del proprio campo di studio nel quadro di un fronte unitario più che altro frutto di esemplari proclamazioni di principio.

Che si trattasse di intrecci più che altro formali tra studio somatologico e studio etnico, lo si evince dalle vicende di un congresso successivo, quello di Bologna del 1972, quando a firma di Parenti si consumerà una netta divaricazione tra antropologia fisica ed etnologia, suggellata dai toni perentori usati dallo studioso il quale, rivolgendosi alla comunità degli etnologi, asserirà che etnologia e antropologia fisica non avessero proprio più nulla in comune (Bernardi, a cura di, 1973).

Le non troppo velate dispute di scena tra gli etnologi a Torino, ed in particolare le esortazioni di Boccassino rivolte ai colleghi circa l'opportunità di una ricerca di campo che prevedesse lunghi soggiorni e la conoscenza della lingua nativa, e non si limitasse a fugaci apparizioni nei mondi esotici, sono parti di contese più ampie rese ben evidenti dalle vicende concorsuali che ebbero luogo in quel decennio. La prima cattedra di etnologia fu istituita a Roma nel 1967 e vide vincitori tre studiosi laici: V. Grottanelli, V. Lanternari ed E. Cerulli, con l'esclusione di R. Boccassino, risultato il primo dei non idonei. Il secondo concorso nazionale di etnologia, bandito nel 1969 dall'Istituto Universitario Orientale di Napoli, segnò la rivincita del fronte cattolico con tre sacerdoti divenuti professori di ruolo di etnologia: R. Boccassino, Bernardo Bernardi e Guglielmo Quariglia.

Torino '61 risulta pertanto pienamente intellegibile se si prende nella dovuta considerazione il versante che concerne l'insegnamento universitario, il quale lascia intravedere una strada percorsa da studiosi ancora alla ricerca di un pieno riconoscimento accademico. Da questo punto di vista il Congresso si prestava quale palcoscenico formidabile per aspirazioni di questa natura, come dirà esplicitamente Grottanelli riferendosi alle cattedre universitarie (Atti 1963, p. 352).

1° Congresso di Scienze Antropologiche, Etnologiche e di Folklore, Torino 19-23 settembre 1961, Istituto e Museo di Antropologia e di Etnografia della Università di Torino, Celebrazioni del Primo Centenario dell'Unità d'Italia

Relazioni e Comunicazioni

S. Sergi, Le scienze antropologiche in Italia durante il primo centenario della sua unità;

Prima Seduta: Presidenza prof. Giuseppe Genna

G. Genna (Roma), L'antropologia oggi: biologia dei gruppi umani, sua posizione fra le scienze dell'uomo, suo valore come insegnamento universitario; C. Banchetti (Pisa), La determinazione del gruppo

sanguigno (dei sistema ABO) su scheletri umani preistorici e protostorici; P. Passarello (Roma), Nota preliminare sulle aptoglobine in antropologia; G. C. Alciati e G. Spedini (Roma), Contributo alla conoscenza antropologica delle transferrine; M. Fedeli (Roma), La cianosi metemoglobinemica ereditaria negli aspetti antropologico e genetico; M. Fedeli (Roma), Su due scheletri della necropoli etrusca di Cerveteri; D. Maestri (Roma), Sulle modificazioni delle dimensioni della testa nell'epoca pubere, dal punto di vista della differenziazione sessuale, in un gruppo di 243 studenti; C. Maxia e A. Fenu (Cagliari), Osservazioni e rilievi sull'antropologia e l'etnografia dei Protosardi dal neolitico al periodo nuragico secondo i ritrovamenti degli ultimi dieci anni; S. Fumagalli (Torino), Cranio neolitico infantile con deformazione patologica da sinostosi precoce; A. Rabajoli Pasquali (Torino), Di alcuni caratteri somatici dei Neolitici di Villeneuve (Aosta), dedotti dall'esame delle ossa lunghe; R. Grilletto (Torino), Indagine preliminare di un possibile rapporto tra l'indice di Livi e l'indice craniale, in una serie di 330 soggetti dai 4 ai 21 anni.

Seconda Seduta: Presidenza prof. Venerando Correnti

V. Correnti (Palermo), Contributo dell'antropologia alle attività umane; M. Greco (Roma), Valutazioni analitiche di alcune dimensioni e proporzioni somatiche in un gruppo di atleti preolimpionici; G. Caloro (Torino), Localizzazioni del baricentro somatico dalla fanciullezza all'età adulta; P. Marietti (Torino), Indagine sull'accrescimento dei segmenti degli arti nell'età scolastica; G. Stella (Torino), Valutazione dinamometrica di forza delle dita riferite all'accrescimento dell'arto superiore; M. Cao-Pinna e M. Greco (Roma), Sul comportamento di alcuni caratteri biochimici in un gruppo di ciclisti in corso di allenamento; A. Borghesio (Torino), Osservazioni sui mascellari e sui enti di crani neolitici della collezione egiziana "G. Marro".

Terza Seduta: Presidenza prof. Vinigi Grottanelli

V. L. Grottanelli (Roma), Il valore dell'Etnologia nella società contemporanea; C. Corrain e B. Gonzo (Padova), Elementi culturali e caratteristiche antropologiche in un gruppo Axue-Chavante; R. Boccassino (Napoli), L'ordalia degli Acioli dell'Uganda; V. Lanternari (Bari), Dinamica culturale e nuove religioni dei popoli arretrati; P. Scotti (Genova), Gli studi americanistica in Italia nell'ultimo secolo; V. Maconi (Genova), Saggi di alcune note etnografiche in un manoscritto inedito del 1600 del Congo; L. Brian (Genova), Mutilazione del forame ed etnoiatria; D. Gribaudo (Torino), Primi risultati di un'indagine sulle dimore rurali nelle Alpi piemontesi.

Quarta Seduta: Presidenza prof. Paolo Toschi

P. Toschi (Roma), L'insegnamento della storia delle tradizioni popolari; V. Majoli Faccio (Biella), Folklore medico-religioso di alcune regioni d'Italia ed in modo particolare del biellese; L. Galliani (Genova), Ricerche sulle tradizioni religiose popolari del novese; G. Osella (Torino), Leggende e tradizioni nel "Fiore di virtù"; I. M. Malecore (Napoli), La lotta contro i Turchi: epopea popolare di una regione italiana; O. Falsirol (Napoli), La rondine antico uccello ei morti?; J. Gella Iturriaga (Madrid), Mas de 300 refranes y locuciones de Espana alusivos a Italia.

Quinta Seduta: Presidenza prof. Sergio Sergi

A. Wiercinki (Varsavia), The racial analysis of predynastic population in Egypt; D. Davide (Torino), Del profilo morfometrico della scapola dall'infanzia alla giovinezza nella collezione egiziana dinastica giovanile "G. Marro"; O. Mastrangelo (Torino), Valore sociale e funzione strutturale del fil etnografico; C. Maxia (Cagliari), Aspetto unitario delle Scienze Antropologiche e terminologia.

(In Atti 1963)

6. Sul fronte della demologia la situazione era del tutto diversa. Nel 1949 si era svolto il primo concorso a cattedra bandito dall'Università di Palermo. La terna vincente risultò composta da Giuseppe Cocchiara, Paolo Toschi e Caterina Naselli. A Torino mancava soltanto Cocchiara, mentre un ruolo preminente venne svolto da Toschi che intervenne con la relazione *L'insegnamento della storia delle tradizioni popolari*.

La sezione di demologia, presieduta da Toschi, vide la presenza di studiosi poco noti, quali Faccio Majoli, L. Galliani, G. Osella, I. M. Malecore, Gella Iturriaga e Olindo Falsirol, mentre del tutto assenti risultarono a Torino i titolari di libera docenza con alle spalle incarichi didattici a Palermo, Bari e Cagliari, che proprio quell'anno avrebbero vinto il secondo concorso nazionale di Storia delle Tradizioni Popolari: Giuseppe Bonomo, Giovanni Battista Bronzini e Alberto Mario Cirese. Allievi di Toschi e di Cocchiara, certamente portatori di istanze innovative formalmente esplicitate nel congresso di Tradizioni Popolari svoltosi a Cagliari nel 1956, queste nuove generazioni di studiosi a Torino non trovarono spazio. Nuove generazioni che pur assecondando per certi versi l'impostazione teorica voluta da Toschi che poneva le radici negli studi di letteratura popolare secondo la linea non tanto romantica rappresentata da Pitre, quanto positivista di Nigra

e D'Ancona, introdussero tradizioni di studio altre, essenzialmente riconducibili a Gramsci e a De Martino, ponendosi lungo la celeberrima linea De Sanctis-Croce-Gramsci.

Torino '61, dunque, non si presentava affatto quale luogo consono per dare spazio a divergenze di vedute. Da qui il controllo, non soltanto simbolico, esercitato dal titolare di cattedra, Paolo Toschi, il quale non intese dare visibilità a germi intellettuali divergenti. Torino, piuttosto, doveva fungere da piattaforma celebrativa ideale per mostrare pubblicamente la coesione del gruppo ben incarnata in uno dei suoi massimi interpreti che proprio a Torino intese inoltre blindare il campo disciplinare da aggressioni esterne provenienti da una etnologia sempre più onnivora, che impietosamente per farsi spazio non rinunciava ad una politica di annessione e di inclusione. È alla luce di tale ordine di considerazione, infatti, che si spiega l'intervento di Falsirol che mise in luce la piena autonomia delle tradizioni popolari rispetto all'etnologia che voleva inglobare la demologia come scienza ausiliare facente parte di una scienza integrale.

Di tale non troppo celata disputa tra demologia ed etnologia era avveduto Sergi che in un suo intervento non mancò di far valere la sua autorità:

Il prof. Sergi - si legge negli Atti - in seguito alla relazione del prof. Grottanelli e dell'intervento del prof. Toschi, si augura e propone che le interessanti cose dette prendano forma concreta in ordine del giorno il quale richiami l'attenzione degli specialisti nonché, in genere, dell'alta cultura attuale sulla opportunità, anzi necessità, che le indagini etnologiche e quelle sulle tradizioni popolari giungano alla composizione in unità (Atti 1963: p. 245).

Che il congresso servisse per dare corpo ad un delicato ed ambizioso tentativo di rimappatura dei confini disciplinari e di riconfigurazione dei campi e degli oggetti di studio, traspare chiaramente dalla presa d'atto dell'assenza di altri noti studiosi che si muovevano in quegli anni autorevolmente sullo scacchiere per certi versi ancora indefinito delle scienze dell'uomo: assenza anzitutto di E. de Martino che nel settembre del 1961 aveva quasi compiuto per intero il ciclo di ricerca e di studio con alle spalle anche la triade meridionalista. E. de Martino che nel 1959 era riuscito ad avere accesso all'università, ma non in quanto etnologo e neppure in quanto demologo, ma come storico delle religioni. Dopo essersi vista respinta la richiesta per la libera docenza in Etnologia, de Martino si impose nell'accademia soltanto in Storia delle religioni in un concorso vinto da Angelo Brelich, successore a

Roma di Pettazzoni (Alliegro 2011). Nel 1961, dunque, de Martino, che insegnava a Cagliari, certamente uno degli studiosi italiani più letti e noti in Italia e all'estero, non venne invitato in quanto la linea di confine tracciata in quell'occasione per le scienze dell'uomo non contemplava la storia delle religioni. Si trattava, dunque, di una perimetrazione di competenze eretta in modo tale che lo studioso non potesse nuocere, destabilizzando assetti precari in via di consolidamento che prevedevano momenti formali di interscambio, ma non, come anelato da de Martino, reali occasioni di contaminazione, con finanche la relativizzazione dei confini monodisciplinari. Proprio negli anni in cui l'Etnologia e la Storia delle tradizioni popolari cercavano di imporsi sulla scena accademica in quanto discipline dotate di piena autonomia, de Martino veniva rimescolando le carte secondo una sua proposta di costituzione di scienza dell'uomo epurata da ogni residuo fisico-anatomico, che non poteva apparire nella cornice festosa di *Torino '61* del tutto inaccettabile se non completamente blasfema.

Ed è proprio alla luce di tale logica che innervava in effetti talune strategie di controllo degli oggetti di studio dispiegate a Torino, che è dato leggere l'esclusione dal congresso del 1961 degli antropologi culturali appena venuti alla ribalta, quali Tullio Tentori, Carlo Tullio Altan e Tullio Seppilli, i quali si erano fatti conoscere dal pubblico specialistico nazionale nel 1958 con il noto *Memorandum* presentato a Milano nell'ambito del Congresso di Scienze Sociali (Alliegro 2011). Del resto, sempre antecedentemente ai lavori di *Torino '61*, l'antropologia culturale, secondo una linea di sviluppo sorprendentemente rapida, raggiunse nel 1959 il riconoscimento accademico con la prima libera docenza conferita a Tullio Tentori. È utile soffermarsi su tale precoce investitura accademica in quanto essa restituisce un successo fulmineo non privo di tensioni. Membri della commissione risultarono l'etnologo Vinigi L. Grottanelli, il noto filosofo e sociologo del diritto dell'Università di Milano Samuele Renato Treves, Cesare Musatti dell'Università di Milano (vincitore nel 1947 del primo concorso a cattedra di Psicologia del secondo dopoguerra), oltre al pedagogista Giovanni Maria Bertin dell'Università di Bologna e allo psicologo Luigi Meschieri dell'Università di Urbino. Dalla lettura del verbale sottoscritto dai commissari, si apprendono alcuni retroscena che testimoniano quanto il fronte degli studi sull'uomo fosse pervaso da istanze conflittuali che dispute nominalistiche provvedono opportunamente a far riaffiorare:

Essendo questa la prima volta che è indetta una sessione di esami per l'abilitazione alla libera docenza in antropologia culturale, la Commissione ritiene di dover esporre la propria opinione sopra la denominazione della materia.

Qualche Commissario esprime infatti il timore che la dizione "Antropologia culturale", traduzione letterale dell'inglese "Cultural anthropology" possa costituire una fonte di equivoci nella terminologia scientifica italiana, sia perché finora è stata considerata sinonimo di etnologia, sia perché essa appare poco felice sotto l'aspetto lessicografico, posto che in italiano il termine "Antropologia" indica per universale consenso lo studio somatico, biologico e razziale dell'uomo, contrastando così l'attributo "culturale" che gli viene qui accostato. Altri commissari, in base al significato assunto dal termine "antropologia culturale" nei più recenti studi del mondo nordamericano, ritengono che sia sufficientemente giustificata la adozione di un tale termine per indicare un ben preciso e delimitato campo di ricerca nell'ambito delle scienze dell'uomo (Ministero Pubblica Istruzione 1961: pp. 109-110).

Mentre Grottanelli aveva mostrato dubbi circa la neonata antropologia culturale, filosofi e psicologi si erano resi consenzienti. Ciò mostra come negli anni Sessanta le discipline oggi afferenti al raggruppamento demoeoantropologico, si trovassero collocate in un campo accademico contrassegnato da forze capaci di disegnare traiettorie e relazioni piuttosto dissimili a quelle che si sarebbero affermate in seguito. Da tale stato di cose sorse quel rapporto di prossimità tra Etnologia, Demologia e Antropologia fisica, di scena a Torino 1961. Dalla medesima logica si originò l'esclusione degli antropologi culturali, i quali nei primi passi dati sulla scena nazionale trovarono l'invocato sostegno nelle stampelle messe a disposizione da quei filosofi sempre più desiderosi di cucire per la propria disciplina panni che sapessero intonarsi con le problematiche emergenti della società occidentale. Del resto non è un caso che il Primo Congresso di Antropologia culturale svoltosi a Milano nel 1962, fortemente voluto dal filosofo Remo Cantoni, vide la totale esclusione della maggior parte degli studiosi intervenuti a Torino, così come non è casuale, se si fa un passo indietro, scoprire che nel primo manuale di antropologia culturale apparso in Italia nel 1960 a firma di Tullio Tentori, non figurasse affatto, tra il novero delle scienze affini, l'etnologia, e meno che mai la demologia (Tentori 1960).

7. La storia degli studi tante volte è stata meritoriamente scritta attraverso la ricostruzione accurata degli apparati teorico-metodologici

che specifiche discipline elaborano ed adottano. *Torino '61*, esattamente come *Roma 1911*, consente invece di affrontare problematiche di altro genere che investono la costituzione dei confini disciplinari. Il processo di definizione dei campi di pertinenza disciplinare, ovvero la delimitazione degli oggetti di studio, non è assimilabile ad un monologo svolto in perfetta solitudine da caste o corporazioni orientate unicamente da interessi scientifici e dalla ricerca di un proprio consolidamento istituzionale ed accademico. La mappatura delle aree problematiche assunte quale *focus* della propria attività intellettuale si svolge all'interno di relazioni di forza mutevoli nel quadro di rapporti di potere che inevitabilmente limitano i margini di azione, fissano barriere ed erigono steccati di competenze. Ciò significa che è dato pensare ad una storia degli studi volta a chiedersi come i saperi che oggi risultano più o meno consolidati, si siano definiti e configurati, a partire da relazioni necessariamente costruite nel tempo con altri fronti conoscitivi ora assunti come alternativi ora invece come integrativi o complementari.

Questo approccio consente di seguire le dinamiche evolutive che attraversano le discipline scientifiche e di monitorare le correnti e le tensioni (nelle singole branche e tra i gruppi) che ne garantiscono inevitabilmente un equilibrio precario, anche in relazione a dimensioni sociali, politiche ed accademiche più ampie.

Da questo punto di vista *Torino '61* si pone come ottimo strumento di comprensione di realtà in divenire e di conflittualità latenti altrimenti taciute, che investono una fase storica in cui le scienze oggi definite demotnoantropologiche non avevano ancora ben definito né il proprio campo di studio e meno che mai il rapporto con saperi assunti come affini.

Visto da questa prospettiva, *Torino '61*, con le logiche e le strategie sottese di annessione e di esclusione, di integrazione e di estromissione, rappresenta una tappa emblematica di quel processo evolutivo che ha condotto tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta le discipline dedicate allo studio dell'uomo verso la definizione di un nuovo assetto. Le tensioni all'interno del fronte etnologico e demologico, il fallace ponte gettato su un terreno franoso inidoneo per sostenere scambi fecondi tra approcci fisico-anatomici e storico-culturali, l'oculata messa a debita distanza di giovani emergenti quanto di figure eterodosse, indicano una fase delicata fatta da assetti ibridi, costituiti da onde lunghe del passato e slanci innovativi che vanificarono i tentativi di costituzione di una "scienza dell'uomo" che in quegli anni venne ad assumere quella particolare configurazione.

Bisognerà attendere la fine degli anni Sessanta perché tale piattaforma si assestasse su nuovi equilibri e il profilo scientifico dei diversi fronti disciplinari si definisse meglio, con la perentoria presa di distanza tra antropologia fisica e culturale, e l'avvicinamento di quest'ultima verso la demologia e l'etnologia, con inoltre l'allentamento (relativo) delle tensioni tra etnologi e demologi di diversa formazione culturale ed accademica, almeno sino alle nuove dispute aperte negli anni Settanta intorno alla ricezione e riformulazione dei paradigmi strutturalisti, materialisti e storicisti.

Torino '61 ci consente anche altro: di riflettere su alcuni meccanismi di cui inevitabilmente si nutrono le celebrazioni pubbliche troppo inclini ad assecondare ritualisticamente esigenze di proclamazione unitaria strettamente connesse ad imperativi di affermazione simbolica dell'identità, di cui anche le comunità di sapienti non sono immuni.

Riferimenti bibliografici

Alliegro E. V., 2011, *Antropologia Italiana. Storia e Storiografia*, Firenze, SEID.

Atti 1963, *Atti del I° Congresso di Scienze Antropologiche, Etnologiche e di Folklore*, Torino 19-23 settembre 1961, Torino, Celebrazioni del Primo Centenario dell'Unità d'Italia, Istituto e Museo di Antropologia e di Etnografia della Università di Torino, Torino.

Bernardi B., a cura di, 1973, *Etnologia e antropologia culturale*, Milano, Franco Angeli.

Cirese A. M., 1973, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo.

D'Amato A., 2009, *Il carteggio Pettazzoni-Toschi e il II Congresso nazionale delle tradizioni popolari - Udine 1931*, in «Lares. Quadrimestrale di studi demoetnoantropologici», Anno LXXV, n. 1, Gennaio - Aprile, pp. 99-209.

Grottanelli V. L., 1965, *Ethnologica. L'uomo e la civiltà*, Milano, Edizioni Labor, 3 Voll., *I fondamenti della civiltà*, Vol. I; *Le opere dell'uomo*, Vol. II; *La società e il mondo soprannaturale*, Vol. III.

Lospinoso M., 1978, *Gli studi etnologici in Italia all'epoca della conquista etiopica: l'VIII Convegno «A. Volta»*, in Aa.Vv., *Matrici culturali del fascismo*, Bari, Laterza, pp. 225-244.

Ministero della Pubblica Istruzione, 1961, *Relazione della Commissione giudicatrice degli esami di abilitazione alla libera*

Enzo Vinicio Alliegro

docenza in antropologia culturale, in «Bollettino Ufficiale. Ministero della Pubblica Istruzione», 6 Luglio 1961, Anno 88, n. 27, pp. 109-111.

Puccini S., 1985, *Evoluzionismo e positivismo nell'antropologia italiana (1869-1911)*, in Aa.Vv., *L'antropologia italiana. Un secolo di storia*, Bari, Laterza, pp. 99-148.

Ead., a cura di, 1991, *L'uomo e gli uomini. Scritti di antropologi italiani dell'Ottocento*, Roma, CISU.

Ead., 2005, *L'itala gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di Etnografia italiana del 1911*, Roma, Meltemi.

Remotti F., 1996, *Antropologia*, in C. Stajano, a cura di, *La cultura italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, pp. 3-25.

Tentori T., 1960, *Antropologia culturale*, Roma, Studium.

ITALIANI COME NOI. NOTE SULL'INTERMEDIALITÀ DELLA CULTURA VISUALE DEL DOPOGUERRA

Francesco Marano

Come è noto, il cinema neorealista ha segnato la cultura italiana del secondo dopoguerra, nei limiti temporali che lo storico del cinema Georges Sadoul ha indicato fra il 1943 e il 1960, cioè fra *Ossessione* e *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, spostando lo sguardo dagli interni piccolo borghesi dei film sui telefoni bianchi al *plein air* delle vicende contadine e sottoproletarie.

Dallo schermo, lo spettatore si affaccia su nuovi paesaggi. Scrive Lizzani : «i segni caratterizzanti della figurazione del paesaggio sono le grandi periferie, le grandi pianure, orizzonti sconfinati, insicuri; mentre prima la visione era raccolta entro confini che davano sicurezza se non erano addirittura claustrofobici, come nel cinema dei 'telefoni bianchi'» (Lizzani in Iaccio 2002: 33).

La società italiana, fino a quel momento ingessata negli studi di Cinecittà, nell'arredamento di piccoli appartamenti, perde questa dimensione asfissiante e teatralizzata per mostrare una realtà dinamica, che mette in discussione quella nozione di *popolo* su cui si era culturalmente retta l'Unificazione italiana costruita, per usare le parole di Alberto Cirese, su «una opposizione *verticale* nel senso che tutta intera la nazione, senza distinzione tra classi e categorie sociali, viene contrapposta a ciò che alla nazione è estraneo (gli 'oppressori' prima e i 'nemici' poi)» (Cirese 1971: 16). Il neorealismo rompe l'illusione della identità popolo-nazione e rivela una società stratificata non tanto in classi, quanto composta da contesti di subalternità che vanno dai disoccupati di *Ladri di biciclette* ai poveri di *Miracolo a Milano*, alle mondine, lavoratrici stagionali precarie, e ai delinquenti di *Riso amaro*, agli operai meridionali di *Rocco e i suoi fratelli*, figure sociali in cerca di fortuna e di una collocazione in un'Italia postfascista alla ricerca di una nuova identità. Una complessità che riesce ad esprimersi perché il neorealismo cinematografico è sfuggito alle maglie della politica culturale del Partito Comunista negli anni Cinquanta, molto più attivo a promuovere e difendere quel neorealismo pittorico che invece ha tanto contribuito alla diffusione di una immagine edulcorata della "civiltà" contadina padrona della natura, in continuità tanto con il realismo

socialista che con la pittura italiana ottocentesca (Nicoletta Misler 1975: 74).

In ogni caso, tutti gli elementi che compongono il tessuto sociale nazionale sembrano finalmente venire alla luce. Ma sussiste un problema di unificazione culturale che deve passare dal riconoscimento del «mondo contadino meridionale [come] problema vivo e fermento di rinnovamento culturale». Parole di de Martino, che nel 1952, sulle pagine della rivista *Filmcritica* aggiunge: «Penso che anche i nostri migliori registi debbano con maggiore impegno partecipare alla unificazione culturale della nazione italiana, alla formazione del nostro umanesimo nazionale» (de Martino 2007: 114). Ai registi cinematografici de Martino chiedeva di diffondere e creare una coscienza di classe – «l'umanesimo nazionale» – come tassello imprescindibile per la strategia gramsciana tesa a realizzare un internazionalismo proletario.

La rappresentazione della complessità sociale, tuttavia, finisce col privilegiare il sottoproletariato e gli esclusi dallo sviluppo industriale (Abruzzese: 57). E i contadini, come lucidamente aveva individuato de Martino, sono descritti da una prospettiva urbanocentrica (de Martino 2007). Sono i segni di un mutamento e di una rottura che divide operai e contadini, con questi ultimi che, per la politica operaista del Partito Comunista, rivestiranno un ruolo anti-progressista a meno di non integrarli, trasformandoli in operai, in un progetto di industrializzazione, unica soluzione ai problemi del Sud. A testimoniare e propagandare questa visione è il documentario del 1949 *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* di Carlo Lizzani, a quel tempo dirigente del Partito Comunista. In esso si descrive un Sud dinamico, attivo nell'occupazione delle terre e pronto ad accogliere l'industrializzazione per scardinare la miseria che da secoli attanaglia la vita dei contadini.

La *verve* modernizzatrice del Partito Comunista dell'epoca permea anche il dibattito sul futuro dei Sassi di Matera dopo lo spopolamento. La proposta di Legge dell'On. Michele Bianco¹ (n. 1882), precedente a quella, poi sostenuta dal Governo e approvata, di De Gasperi, prevedeva l'assegnazione di un'abitazione, la chiusura delle grotte e l'abbattimento dei locali dichiarati inabitabili. Se questa legge fosse stata approvata oggi i Sassi di Matera non esisterebbero.

¹ Bianco era avversario politico di Colombo, entrambi attivi sullo stesso territorio.

Non stupirà allora che un film retrogrado e perfino offensivo nei confronti dei contadini come *Italiani come noi*² sia stato realizzato da Pasquale Prunas. Sardo e di nobili origini, Prunas non aveva nessuna ambizione politica, ma da giovane si considerava di sinistra e ammiratore di Togliatti. Nel 1945 fondò a Napoli *Sud. Quindicinale di Letteratura ed Arte* ispirato al Politecnico di Vittorini, che terminò le pubblicazioni nel 1947, proprio come il suo “cugino” settentrionale. Nel 1953 si trasferì a Milano dove ripartì con la rivista *Le Ore* «un settimanale consacrato al culto della fotografia, dell’immagine più realistica e fantasiosa», come ha scritto Oreste Del Buono (1994: 37). Di *Italiani come noi* si hanno scarsissime notizie. Nel suo libro *Di riffe e di raffe*, Giuseppe Marotta ne scrive come di un film che non gli è «affatto dispiaciuto» (1965: 371). Ne riportiamo un breve stralcio dal quale risalta la retorica etnocentricamente ironica del linguaggio utilizzato nel film.

Un parto in Calabria, vigilato ed esorcizzato da una strega indigena che ha grosse amicizie in paradiso e all’inferno; i volti granitici di alcune vecchie parenti assistono; il gocciolio degli scongiuri e degli incitamenti, infine soverchiati dal trionfale vagito del bambino: è nato come ha potuto (dicono gli autori) un italiano come noi. Benvenuto piccino [...] Ecco, negli aliti della fontana di Trevi, le ragazze del Nord in missione erotica [...] ammettono squittendo che l’italiano è un amante eccezionale (grazie!) col solo vizio di sperperarsi con tutte, di seminarci come il grano.

La sequela di “italiani come noi” continua intrecciando prostitute di Trastevere, lavoratori nelle solfatare, bodybuilder, omosessuali, mamuthones, un fidanzato calabrese che «esegue balzi scimmieschi (un rito bizzarro, suggerito da ostentazioni di certi pennuti quando bussano alle proprie femmine) dinanzi alla fidanzata... molto sudore per nulla», e poi il cerimoniale sardo dell’argia e il gioco del coniglio ad Abriola nel Potentino. Tutto questo, non soltanto le usanze dei contadini, rappresenta un serio ostacolo al progresso verso il quale si è lanciata l’Italia del boom economico.

Italiani come noi è un film reazionario e conservatore, anche se prodotto in un contesto apparentemente democratico e di sinistra; ma sono proprio opere come questa, prodotte negli stessi anni in cui i registi “demartiniani” filmavano la povertà e la vita precaria dei contadini meridionali, che riducono (ma non rimuovono) il valore

² Distribuito nel 1963, testo di Giancarlo Fusco e Adriano Baracco e direzione della fotografia affidata a Mario Carbone.

delle critiche rivolte a opere come *Nascita e morte nel Meridione o Magia in Lucania* di Luigi Di Gianni, accusate di essere paternalistiche (Padiglione 1997) o eccessivamente drammatiche, in ogni caso riduttive nei confronti della complessità sociale e culturale della vita dei contadini del Sud. Dunque, da un lato la cultura dei contadini ridotta a sopravvivenze barbare o primitive da parte di *Italiani come noi*, dall'altro la dignità dei contadini nell'affrontare condizioni di vita estreme, il dramma della loro lotta per la sopravvivenza, così come rappresentate in gran parte del cinema etnografico "demartiniano".

La retorica anti-folklorica degli episodi filmati da Giuseppe Ferrara non si fonda soltanto sull'inserimento di quelle immagini in un film che complessivamente si fa portavoce di un discorso reazionario, e nemmeno perché esse sono accompagnate da un commento orale che esplicitamente dichiara la propria avversione per "le cose del popolo". L'intenzione primitivizzante è ben evidente già nelle riprese, nella scelta di determinate inquadrature che, attraverso un obiettivo grandangolare vicinissimo ai volti dei protagonisti, deformano i volti, colgono una dimensione emotiva che associata nel montaggio alle inquadrature sul coniglio oggetto della contesa – mi riferisco all'episodio lucano – finiscono per attribuire alle persone una identità non-umana, animalesca, barbara in contrapposizione a una identità umana che la maggior parte degli italiani possiederebbe. Lo scopo di far passare per barbara una cultura, è ottenuto attraverso il consueto procedimento della decontestualizzazione, evitando di cercare le connessioni fra quel fenomeno e lo sfondo socio-economico nel quale si articola, dirigendo l'attenzione dello spettatore sulla dimensione emotiva, umanizzando l'animale, disumanizzando gli esseri umani, osservando i rapporti presenti sganciandoli dalla storia e dalla cultura che li hanno nel tempo costruiti e resi coerenti³, *irrelandoli*, come

³ Il gioco del coniglio praticato ad Abriola nel Potentino, simile al gioco del gallo della vicina Calvello, aveva funzioni economiche e sociali trascurate dal film di Prunas-Ferrara. Consisteva nell'acquistare l'animale – coniglio ad Abriola, gallo a Calvello – con una colletta, nell'appenderlo e, dopo aver fissato il turno con una conta, nel cercar di mozzargli la testa con un colpo deciso di falce messoria. Era innanzitutto una maniera semplice ed economicamente poco rischiosa di procurarsi l'animale. In secondo luogo, la conquista del premio poteva mettere in buona luce – per le evidenti abilità mostrate nel gioco – colui che lo aveva conquistato. Alcuni anni fa mi è stato raccontato da un anziano di Calvello che un giorno si presentò a casa dei genitori della fidanzata con un gallo decapitato, ostentandolo

direbbe de Martino. La rappresentazione del folklore come cultura barbara è, nell'episodio sardo, mitigata esaltando la dimensione "erotica" del cerimoniale.



Fotogrammi estratti da *Italiani come noi* di Pasquale Prunas (episodio dell'argia)

orgogliosamente, gallo che in realtà era stato acquistato all'uopo per guadagnare il rispetto e l'ammirazione della famiglia della futura moglie.



Fotogrammi estratti da *Italiani come noi* di Pasquale Prunas (episodio del gioco del coniglio ad Abriola).

La politica industrialista del PCI, ammantata di progressismo, ha contribuito a produrre un certo tipo di sguardo sui contadini del Sud: uno sguardo che Francesco Faeta ha descritto come *orientalista interno*, teso cioè a proiettare nel Meridione vizi e difetti ritenuti anti-progressisti, ma anche diretto a immaginare il Sud come un luogo di

smisurate passioni e delizie erotiche, al fine di rafforzare una identità positiva, rappresentata da un Nord razionale e moderno. E anche se questo tipo di produzione documentaria non può essere sempre direttamente collegata a una intenzione politica riformatrice, quest'ultima se ne è avvalsa. A tale proposito Faeta scrive:

Gli stereotipi della miseria e dell'arretratezza, dunque, dell'arcaicità e della ruralità, della debolezza civile e dell'ignoranza, largamente spesi *in images* dell'epoca, giustificano e sostengono un obiettivo intermedio, quello della modernizzazione e della 'democratizzazione' delle campagne meridionali. Tale obiettivo, oltre a risultare funzionale al sostanziale mantenimento dell'egemonia sociale e politica esistente, fornisce alla Sinistra, nelle sue varie articolazioni, un insostituibile supporto identitario» (Faeta 2005: 110).

Politica ed estetica si mostrano nel loro indissolubile legame: un certo tipo di politica si sviluppa in una determinata estetica, e viceversa, un certo tipo di retorica visiva crea il terreno per una specifica politica del reale e del sociale.

Ha scritto Saveria Chemotti in un importante volume a cura di Lino Micciché pubblicato nel 1975: «Gli intellettuali di 'sinistra' videro nella *weltanschauung* gramsciana la 'legittimazione' delle loro aspirazioni all'impegno, inteso come partecipazione all'etica della ricostruzione nazionale, alla miseria della letteratura popolare in cui il termine 'popolo' diveniva significativamente il fruitore di una serie di messaggi tradizionali che tendevano a coprire il ritardo accumulato dalla nostra cultura nei confronti di un rapporto organico con le esigenze della massa» (Chemotti 1975: 62).

L'intellettuale organico deve svolgere il ruolo demistificatore e rivelatore delle logiche di classe e delle ideologie presenti nella realtà. Il tipo di realismo che ne deriva non è quello della mimesi della realtà, ma quello di una poetica che svela la strutture di potere alla base dei fenomeni sociali e culturali. L'intellettuale è una guida e le sue opere devono essere pedagogiche.

Così, anche la teoria gramsciana dell'intellettuale organico produceva specifiche conseguenze estetiche. L'estetica neorealista si fondava su una richiesta di impegno che gli intellettuali e gli artisti traducevano in opere di denuncia nelle quali riducevano la complessa e articolata cultura contadina alle condizioni di miseria economica e sociale.

Dunque, è la specificità del contesto culturale italiano a spiegare perché non era pensabile in Italia un cinema etnografico d'osservazione così come si era sviluppato in Francia, sotto il nome di *cinéma vérité*, e negli Stati Uniti come *direct cinema*. Fare

documentari, nel contesto italiano del dopoguerra, significava assumersi una responsabilità politica, denunciare condizioni di miseria e subalternità, nel quadro di una cultura pattugliata da un lato dall'idealismo crociano, che negava uno statuto di arte al cinema e meno ancora al documentario, e dall'altro dalla politica culturale del PCI.

Sarebbe pertanto ingenuo e non corretto giustificare le diversità fra il cinema etnografico italiano degli anni Cinquanta-Settanta e il coevo cinema d'osservazione europeo e americano, con la mancanza nel primo di una adeguata formazione dei cineasti, di una tradizione colonialista, di scambi internazionali e con l'arretratezza tecnologica e produttiva. L'estetica del cinema "demartiniano" non era determinata soltanto dalle leggi che imponevano la formula dei dieci minuti di durata per ottenere i premi qualità, ma da un più ampio intreccio di elementi culturali e politici che crearono il terreno per una estetica di quel tipo. Una linea etica ed estetica raccorda l'intellettuale organico gramsciano alla necessità di un impegno civile e politico, al dichiarato rimorso di Annabella Rossi nel film *La Madonna del Pollino* (1971), al paternalismo dei film "demartiniani". L'impegno sociale finalizzato alla denuncia di condizioni di vita ai confini dell'umano si tradusse in *etnografia*, anche perché in quegli anni l'antropologia si fondava essenzialmente su un approccio documentario (rilevare, descrivere, catalogare) attraverso il quale si dava voce alle classi subalterne, al folklore, se ne riconosceva gramscianamente l'autonomia culturale.

Con la *Liberazione*, il reticolato imposto dal regime fascista all'immaginario e all'immaginazione è stato reciso. Non soltanto il cinema neorealista esce dalle scenografie dei teatri di posa, come abbiamo osservato prima, ma, liberata dalla censura fascista, si assiste a una eccezionale circolazione delle immagini, anzi dei media, perché il cinema neorealista si è presentato come «una totalità eterogenea di più *media* [...] cinema, radio, rotocalco, televisione» (Gruppo Cinegramma 1975: 380) e dalla fotografia.

L'intermedialità e l'intertestualità del neorealismo si riverberano nelle ricerche demartiniane. La spedizione nel Salento (1959) viene stimolata dalla visione delle fotografie di André Martin, i registi "demartiniani" come Di Gianni o Gandin vengono a loro volta ispirati dalle fotografie di Pinna pubblicate sui settimanali del tempo (*Epoca*, *L'Espresso*, *Panorama*, *Noi Donne*). La fotografia dei viaggiatori e dei fotoreporter era guidata dall'immaginario diffuso dal cinema neorealista. Milton Gendel, americano, storico dell'arte, viaggiatore e

fotografo in Sicilia, nel 1950 scrive: «I robusti paesani, i bambini, gli animali, il povero scenario dei villaggi che tanto attraeva l'obiettivo della mia macchina fotografica, erano scelte guidate dall'influsso dei film neorealisti, con il loro retroterra di realismo sociale» (cit. in Faeta 2005: 114).

Faeta analizza in particolare la produzione fotografica, rilevandone gli specifici intrecci fra fotografi, antropologi e letterati.

Le immagini prodotte – scrive – in conseguenza di tale attività, furono molte decine di migliaia, anche se per la ristrettezza dei mezzi e per la miopia degli addetti ai lavori soltanto poche centinaia di esse comparvero sulla stampa; uno stesso esemplare di successo, spesso, innumerevoli volte. Le immagini di successo, per altro, per quel processo di meccanico conformismo che distingue i mezzi di comunicazione di massa, furono quelle che più marcatamente veicolavano gli stereotipi correnti (Ivi: 115).

Questo enorme deposito di immagini, incrementato sicuramente dall'espandersi della produzione fotogiornalistica, viene utilizzato per scopi diversi. De Martino sa che le immagini dei fotografi al suo seguito non soltanto sono funzionali alla ricerca, ma pubblicizzeranno abilmente sulla stampa nazionale le sue spedizioni etnologiche. Le immagini girate per un film vengono poi riutilizzate per altre produzioni. È proprio il caso delle riprese di Giuseppe Ferrara realizzate per il *Ballo delle vedove* (1962, 11 min., con la consulenza di Ernesto de Martino e Clara Gallini), poi vendute a Prunas per *Italiani come noi*. Gianfranco Mingozzi vede le tarantate fotografate da Chiara Samugheo e pubblicate su *Cinema Nuovo*⁴ e riprende le tarantate nel 1961 utilizzando poi le immagini per l'episodio *La vedova bianca* incluso nel film *Le italiane e l'amore* (1961), per il film *La Taranta* (1962), per il programma televisivo *Sud e Magia. In ricordo di Ernesto De Martino* (1977) e per la trasmissione televisiva *Sulla terra del rimorso* (1982).

C'è una fitta circolazione di immagini che si rinviano reciprocamente mostrandoci l'immaginario degli anni Cinquanta-Sessanta come una rete o un groviglio di testi, di scambi e rimandi che dispiegano un articolato paesaggio intertestuale al quale attingono, come abbiamo visto, punti di vista sulla società anche molto diversi fra loro.

Mi sembra che all'interno di questo groviglio di immagini è forse possibile distinguere tre filoni estetico-politici e allo stesso tempo tre

⁴ “Le invasate”, in *Cinema Nuovo*, n. 50, gennaio 1955, pp. 18-24.

diversi regimi visivi forti che hanno attraversato il periodo 1950-1970: quello del neorealismo foto-cinematografico, quello della pittura neorealista e quello del documentario “demartiniano”. Tre sguardi diversi sulla realtà che la cosiddetta cultura di massa (quella della carta stampata e successivamente della televisione) degli anni Cinquanta-Sessanta ha moltiplicato e riassembleato producendo immagini contraddittorie del Sud e della Nazione.

Il neorealismo, come è stato osservato da Saveria Chemotti, è rimasto «impermeabile al gramscismo», ponendosi in continuità con il passato per il suo carattere di realismo mimetico che persegue liberandosi del montaggio per attuare un cinema del piano sequenza e della profondità di campo, conquistando in tal modo un posto anche nella storia dell’antropologia visuale come «il padrino del cinéma vérité» (Young 1995) . Il discorso visivo neorealista raggiunge attraverso questa retorica dell’immediatezza, della restituzione “in diretta” della realtà, il massimo grado di linearità temporale e sovrapposizione fra la fenomenologia degli eventi e la loro ripresa cinematografica.

E mi chiedo, allora, se sia possibile trovare convergenze fra il discorso neorealista e l’estetica crociana, laddove quell’immediatezza, quell’automatismo, si potrebbe dire, della macchina da presa – anche se espressione di un desiderio di aderire alla realtà materiale – finisce per occultare il lavoro semiotico dell’autore e così sembra ben incorporare una idea di arte come momento creativo prodotto da una intuizione trascendentale di cui l’artista è mero strumento. Attraverso una «sottomissione del linguaggio cinematografico e del mezzo a qualcos’altro» (Colaprete, Marletti, Rossi, Vannucchi 1975: 188), alla evidenza della realtà, alla sua epifania, la tecnica scompare per lasciare posto all’arte⁵. Proprio come vorrebbe Croce.

⁵ Il «bisogno di verità», culturale e politico, emerso nel Dopoguerra, scrive Franco Pecori, «sembra poter essere soddisfatto dalla presenza stessa dell’obiettivo, coloro che si vogliono sostituire gli oggetti del fascismo con gli oggetti della nuova realtà democratica. Tutto ciò comporta la neutralizzazione del fattore tecnico come inessenziale alla formulazione del messaggio e la considerazione pre-istituzionale dell’oggetto, tale da rendere il discorso un fatto immediato, quasi-naturale. Convergono su questa linea sia la posizione di chi assegna un valore negativo alla incidenza espressiva del dato tecnico rispetto alla radice intuitiva dell’ ‘immagine fotografica’, sia la tesi di chi autorizza la mimesi cinematografica ipostatizzando l’autenticità aprioristica della fotografia, in quanto tecnica capace di irradiare spontaneamente e immediatamente particolari valori atmosferici. Tali equivoci...» (Grande e Pecori 1975: 194).

Il cinema etnografico “demartiniano”, quello scevro da qualsiasi velleità mimetica della realtà (penso in particolare a quello di Luigi Di Gianni), è invece più vicino al *realismo gramsciano* che, come scrive Saveria Chemotti, «almeno in termini positivi si configura come una metodologia della conoscenza, rifugge dalla mimesi e dalla statica corrispondenza tra arte e società: affronta semmai i problemi sociali culturali di una realtà in termini sempre fortemente dialettici e interlocutori» (Chemotti 1975: 65). Di Gianni, diventato (suo malgrado) un emblema del cinema “demartiniano”, ha sempre preso le distanze dall’antropologia dichiarando in diverse occasioni che i suoi non erano film “etnografici”. Nessuno, mi sembra, si è seriamente interrogato sull’idea che dell’etnografia ha Di Gianni. Quella presa di distanza sembra riguardare l’etnografia come procedura documentaria e *naturalista* (per dirla alla de Martino) di riproduzione di una realtà. Come lo stesso Di Gianni ha dichiarato, descrivendo i suoi documentari, essi «sicuramente possono rappresentare alcuni aspetti del mondo contadino filtrati attraverso una mia particolare sensibilità che mi porta a prediligere certe atmosfere tese e rarefatte, alle cose “normali”, “naturalistiche”»⁶. Una poetica che, secondo Ivelise Perniola, non riesce a essere totalmente compresa nella categoria del documentario, tanto che i film di Di Gianni «rientrerebbero con agio in una serie di racconti dell’orrore a *sfondo* realistico» (Perniola 2004: 197) e sicuramente li allontanano dallo «spirito neorealista» (Ivi: 199). La lezione gramsciana viene assorbita dal cinema “demartiniano” per essere convertita in una estetica precisa e allo stesso tempo contraddittoria che mette insieme la denuncia delle condizioni di vita dei contadini meridionali, espressione di quell’impegno civile richiesto all’*intellettuale organico*, e una buona dose di paternalismo (forma distorta dell’impegno) che non lascia ai contadini nessuna possibilità di autorappresentarsi. Nel cinema “demartiniano” è l’autore che parla per i soggetti filmati e (eventualmente) spiega le logiche egemoniche sottostanti alla realtà sociale. Laddove nel cinema neorealista la realtà parla da sola, non ha bisogno di qualcuno che la spieghi, deve essere soltanto mostrata. Ma il cinema di Di Gianni (più di quello di Michele Gandin, Lino Dal Fra o Cecilia Mangini – per citare i più “demartiniani”) evoca il repertorio visivo della pittura neorealista, soprattutto le opere più

⁶ Intervista a Luigi Di Gianni, in Sparti 1982: 127.

inclinati all'espressionismo di un Levi o un Guttuso. L'associazione fra la dimensione espressionista del neorealismo pittorico e lo stile visivo di Di Gianni non è peregrina, se non altro perché il filmmaker ha sempre dichiarato il suo apprezzamento per il cinema espressionista tedesco, i cui contrasti di luci e ombre possiamo trovare tanto nei suoi primi film lucani, quanto sui volti dipinti da Carlo Levi.

Si può forse responsabilmente affermare che il cinema "demartiniano" non è stato semplicemente un momento intenso ma breve interno alla storia dell'antropologia italiana. Esso ci appare come il luogo in cui creativamente sono confluite le forze culturali progressiste del Dopoguerra – Gramsci soprattutto, e poi de Martino – e paradossalmente è stato proprio il neorealismo, che invece ha avuto quel riconoscimento internazionale che conosciamo, a incorporare le tendenze conservatrici dell'epoca. Ad esso resta il merito di aver aperto le finestre di quegli appartamenti piccolo-borghesi dei telefoni bianchi per gettare uno sguardo su ambienti sociali dai quali gli italiani erano stati tenuti lontani. Ma lo ha fatto senza dare loro voce e senza inserire i nuovi protagonisti in un discorso sulla società nel suo complesso: i conflitti di classe e le contraddizioni sociali sono espressi e mostrati allo spettatore, ma senza un quadro di riferimento teorico nel quale inserirli per poterli comprendere. Questo fu uno dei punti di forza di quel *cinema d'osservazione* cui pure il cinema neorealista appartiene: lasciare che sia lo spettatore a farsi un'idea, a costruire il suo testo, mentre nel cinema etnografico "demartiniano" lo spettatore è qualcuno al quale la realtà va spiegata.

Nella sua disamina dell'«orientalismo interno» (Faeta) prodotto dalla fotografia verista, dalla letteratura, dal cinema e dalla pittura, un processo di semplificazione diretto a dominare una contraddizione interna relativa alla presenza di un Meridione eterodosso rispetto agli ideali di progresso razionale, Francesco Faeta non include il cinema etnografico "demartiniano", anche perché si concentra esclusivamente sulla fotografia, ma non possiamo addebitare soltanto al neorealismo quell'atteggiamento orientalista semplificatore e fuorviante.

Non basta infatti denunciare le condizioni di povertà o dichiarare il proprio rimorso – come fecero i "demartiniani" – se non si inquadra la fenomenologia della miseria in un chiaro quadro teorico-metodologico, se non si opera una precisa contestualizzazione storica che faccia svanire l'aura atemporale e patetica cui la povertà è stata consegnata da quei film. E se questo è mancato, ciò è dipeso sostanzialmente dal fatto che, e cito Clara Gallini, «in de Martino,

nonostante le generose intenzioni, manca una elaborazione sufficientemente probante del concetto di formazione sociale [...] Né dietro le opere di de Martino, né tanto meno dietro la nostra documentaristica meridionalistica noi vediamo una società in azione. È questo un grosso limite che comporta due conseguenze: innanzitutto, una certa enfasi (e questo molto meno in de Martino che nella documentaristica) sugli aspetti ‘altri’, ‘diversi’ di un rituale che comunque non ci appartiene più e che viene in qualche modo proposto come esotico. Insomma: un viaggio nel Sud come un viaggio in Africa» (Gallini 1977: 35-36). Orientalismo, che sorge dall’assente o debole analisi sociale delle condizioni di vita dei contadini, o da una retorica della distanza⁷ che enfatizza la diversità dei soggetti filmati e etnografizzati, filmandoli con un approccio voyeuristico o scandalistico, come quello di cui è stato oggetto il tarantismo negli anni Sessanta-Ottanta. Ciò che accade nella rappresentazione del tarantismo nella trasmissione televisiva *Sud e magia, in ricordo di Ernesto de Martino (1978)*, la quale scatena una polemica tra Edoardo Sanguineti e Annabella Rossi (cfr. Marano 2007: 52-53).

Il naturalismo, allora, non ha caratterizzato soltanto il cinema neorealista, ma anche quello pseudo-gramscista. Non c’è nessuna contraddizione nel cinema etnografico “demartiniano”: semplicemente esso utilizza un gramscismo depurato da un’analisi marxista della società e della contrapposizione egemonico-subalterno (assente in quei film) e ridotto a mero impegno civile e denuncia senza portare alla luce i meccanismi sociali attraverso i quali viene perpetuato il dominio sulle classi subalterne. Il concetto di folklore progressivo, poi abbandonato dal 1954 (Angelini 2008: 72), intendeva restituire alle classi subalterne la capacità di agire nella storia e di modificarla. Ma il potere delle comunicazioni di massa di agire sulla vita sociale e culturale dei contadini stava portando alla «dissoluzione» i costumi tradizionali e aprendo la strada a «vaghe forme di cosmopolitismo culturale, all’americanismo nei gusti e nelle tendenze, al divismo, alla passione sportiva come evasione morbosa, alla frenesia per le lotterie associate a varie forme di sport, o per i romanzi a fumetti, ecc., tutti elementi che alimentano una vita culturale di qualità assai scadente,

⁷ La retorica della distanza non è quella epistemologia della distanza sulla quale il positivismo costruiva la sua oggettività. Con retorica della distanza voglio definire una modalità visiva a-dialogica e fredda di rappresentare gli altri, decontestualizzandoli attraverso modalità di interazione “lontane dalla loro esperienza” (in senso geertziano).

senza radici, senza nazione, senza regione, e quindi anche senza solidità etica e vigore di lotta e di emancipazione»⁸. A partire da quei primi anni Cinquanta de Martino organizza le sue spedizioni etnologiche nel Meridione, dirette allo «studio della vita dei contadini lucani e del loro mondo culturale», forse proprio per fissare lo stato delle cose prima di quella che Pasolini avrebbe chiamato *omologazione culturale*. Lo studioso napoletano sembra avere una certa consapevolezza delle differenti visioni della cultura popolare circolanti nella cultura italiana di quegli anni, del neorealismo fotografico e pittorico, della capacità dei mass media di comunicare la realtà del Mezzogiorno. E alla luce di un nuovo approccio, che dall'auspicio di un «allargamento della coscienza storiografica al mondo primitivo» passa a una «critica dell'etnologia e del folklore e della storia delle religioni borghesi»⁹, si assiste a un deciso passaggio dalla prospettiva storica a quella etnografica, con una richiesta di riflessività per quest'ultima. Ecco che l'etnografia all'opera nelle spedizioni etnologiche cerca di operare una critica nella pratica dei regimi scopici che de Martino incorpora nella sua équipe – innanzitutto il neorealismo pittorico di Renzo Vespi gnani e quello fotografico di Franco Pinna – per introdurli nel vivo delle «scavo» etnografico e proporre i risultati raggiunti in *conferenze sceneggiate*¹⁰, naturale esito di quella *intermedialità* neorealista cui abbiamo fatto sopra cenno. Conferenze che ricordavano le *lectures* “multimediali” in cui Baldwin Spencer nei primi anni del Novecento, avvalendosi di lanterne magiche, film e della sua stessa voce, raccontava i risultati delle sue ricerche fra gli aborigeni. In conclusione, soltanto de Martino sembra aver avuto piena coscienza delle istanze culturali presenti negli anni Cinquanta e Sessanta in Italia; soltanto de Martino sembra aver individuato le potenzialità interpretative del *fieldwork* come luogo di convergenza e sintesi di approcci differenti al focus della ricerca (il fotografo, l'artista, il giornalista) che se ispirata e diretta da un questionamento politico-culturale può costituire un piccolo passo verso quella «unificazione culturale della nazione italiana».

⁸ “La cultura nel mondo contadino meridionale”, in *Lecture per tutti*, n. 10, 1952, p. 23, cit. in Angelini 2008: 70.

⁹ In *Postille a Gramsci*, cit. in Angelini 2008: 73.

¹⁰ Così de Martino definiva le presentazioni dei risultati delle ricerche (v. Angelini 2008: 79).

Riferimenti bibliografici

- Angelini P., 2008, *Ernesto De Martino*, Roma, Carocci.
- Chemotti S., 1975, "La problematica gramsciana e la questione del neorealismo", in L. Micciché, a cura, *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, pp. 61-66.
- Cirese A. M., 1971, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo.
- Colaprete C. – Marletti C. – Rossi G. – Vannucchi M., 1975, "Tra critica e teoria: alcune aporie del discorso neorealista", in L. Micciché (a cura), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, pp. 183-191.
- Del Buono O., 1994, *Amici, amici degli amici, maestri*, Milano, Baldini & Castoldi.
- Faeta F., 2005, *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Torino, Boringhieri.
- Gramsci A., 1947, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi.
- Gruppo Cinegramma (F. Casetti, A. Farassino, A. Grasso e T. Sanguinetti), 1975, "Neorealismo e cinema italiano degli anni '30", in Lino Micciché (a cura), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, 331-385.
- Iaccio P., 2002, *Il Mezzogiorno tra cinema e storia. Ricordi e testimonianze*, Napoli, Liguori Editore.
- Marano F., 2007, *Il film etnografico in Italia*, Bari, Edizioni di Pagina.
- Marotta G., 1965, *Di riffe o di raffè*, Milano, Bompiani.
- Padiglione V., 1997, "Visualizzare un pensiero: la cinematografia 'demartiniana'", in *Ossimori*, n. 8, pp. 69-74.
- Perniola I., 2004, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Roma, Bulzoni Editore.
- Sparti P., a cura di, 1982, *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto*, Venezia, Marsilio.
- Young C., 1995, "Observational Cinema", in P. Hockings, *Principles of Visual Anthropology*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, pp. 99-114. Prima edizione 1975.

**“IL BERGAMASCO, IL LIGURE
NON LI COMPRENDEVO ...”.**
LOMAX E CARPITELLA SUL TERRENO.

Maurizio Agamennone

Poiché in questa sede si intende contribuire a scavare nel passato unitario del Bel Paese, comincerei proponendo una riflessione su questioni di cui non si discute molto. Con una certa approssimazione - cui si associa qualche forzatura - si può rilevare come la nazione nasca sotto auspici assolutamente negativi per quanto concerne i destini della musica. Il processo di assestamento in un unico ordine statale si è accompagnato a una progressiva emarginazione della musica sia dagli scenari istituzionali dell'educazione e formazione, sia dalle pratiche della sociabilità propria dei gruppi dominanti. Paradossalmente, questa prospettiva pare essersi definita proprio a partire dal superamento della frammentazione politica pre-unitaria, che, invece, aveva visto non poche élite aristocratiche locali appassionarsi intensamente alla musica e praticarla, pur con procedure amatoriali, e sostenere musicisti e istituzioni musicali ancora di “antico regime”¹.

A musica nun me passa p'a capa

Nella nuova cornice del regno unitario, il primo responsabile di questa sottrazione formale della musica alla cultura italiana contemporanea, sancita da norma di legge, viene da alcuni individuato simbolicamente nell'insigne critico Francesco De Sanctis, peraltro una

¹ A puro titolo di esempio, ricordo l'attenzione per la musica presso la corte medicea, protrattasi per generazioni; tra i riferimenti possibili, segnalo Rossi Rognoni 2009 e 2010. Ancora a tal proposito, inoltre, quasi emblematicamente si ricorda la commissione che Ferdinando IV re di Napoli propose a Franz Joseph Haydn, per la composizione di musiche destinate a uno strumento, la lira organizzata (una sorta di ghironda, cordofono a sfregamento azionato a manovella, cui furono aggiunti alcuni registri di flauto alimentati da mantici), di cui lo stesso sovrano si dice fosse un amatore: tra il 1785 e il 1790, ne scaturirono quindici composizioni per due lire organizzate e strumenti, dedicate al godimento personale del Borbone.

delle personalità più acute e intellettualmente “nobili” nella cornice delle élite italiane risorgimentali e “unitariste”. Come segnala Quirino Principe - caustico critico della contemporaneità, oltre che acuto studioso della *Finis Austriae* -, che ha lungamente indagato su questa sorta di “peccato originale” dell’Italia borghese post-unitaria, si possono individuare pesanti responsabilità delle classi dirigenti nella diffusione di una progettuale “indifferenza” verso la musica, fino ad anni a noi assai più vicini. Perciò, prelevo, e trascrivo, da un suo “parlato”, proposto durante una trasmissione radiofonica, messa in onda nell’ottobre 2008:

Cominciamo dal potere legislativo, e questa è una vecchia tradizione italiana. Ora io sono veramente un po’ stufo, anzi arcistufò, di sentire dichiarazioni incompetenti e approssimative in proposito. Non è passata una settimana che sentivo un personaggio politico, parlando in semi-privato, ricordare che “Certo, da quando c’è stata la Riforma Gentile la musica è stata emarginata dalla scuola italiana”. Ma vogliamo scherzare! Ma quale Riforma Gentile? La musica fu completamente emarginata dal sistema scolastico italiano non specialistico, cioè dalle scuole non musicali, a partire dal 1861, e colui che compì questo mirabile capolavoro fu un uomo intelligente e coltissimo, e questo è il disastro, cioè Francesco De Sanctis, di cui noi siamo debitori per quanto riguarda la sua grande capacità di innovare la valutazione delle opere letterarie della tradizione italiana [...] Nel testo del discorso parlamentare [...] nel quale egli motivò questa deliberazione, questo decreto legge ministeriale, ci sono parole come “Ma basta ora! Basta, basta, finalmente, con queste discipline per educande, con queste materie da studio per signorine! Basta con il ricamo, basta con il ballo, basta con la musica!”. E qualche anno dopo, quando era ministro della pubblica istruzione un sodale filosofico di De Sanctis, cioè Emilio Broglio, amico di Alessandro Manzoni, Broglio voleva addirittura cancellare i conservatori stessi, sempre partendo da questa premessa, e cioè che la musica è una attività spirituale, certamente, ma è un po’ come la scala misolidia, svirilizza, infiacchisce, effemina [...]. Comunque, partendo da queste premesse, poi si è giunti allo sviluppo dell’Italia ormai matura, quindi alla figura di Croce, che non capiva la musica, che si vantava di non capire la musica (che diceva: “A musica nun me passa p’a capa”), alla figura dello stesso Gentile [...]: aveva la stessa radice neo-hegeliana, che fece sì che Gentile accuratamente cercò di creare un liceo che fosse veramente il migliore possibile: non vide la musica, per lui la musica non era neanche una nemica, semplicemente non esisteva. È come nel mito della caverna: i prigionieri hanno le spalle voltate all’apertura; non è colpa loro se non vedono la luce: semplicemente dovrebbero voltare le spalle. E poi c’è stato un fatto increscioso. Antonio Gramsci, che fu discepolo di Gentile e quindi si formò più sui testi gentiliani che su quelli marxiani, assorbì attraverso la lezione di Gentile anch’egli questa concezione della

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

musica. Infatti il partito comunista italiano, che nasce dalle mani di Gramsci, è stato l'unico partito comunista che non ha promosso la musica, nel mondo. Gli altri partiti comunisti hanno magari impiccato, ucciso, fucilato, ecc. però hanno creato delle tradizioni didattiche musicali assolutamente formidabili ... Il partito comunista italiano, no, devo dire, decisamente, no².

Il lungo e stimolante “parlato” di Quirino Principe, che qui ho trascritto, induce a non pochi commenti. Intanto, brevemente, rilevo come il singolare effetto che quelle élite risorgimentali attribuivano alla musica (“svirilizza, infiacchisce, effemina”) contrasti frontalmente con la concezione della musica presente nella “paideia” della “polis”: per le élite elleniche del mondo antico la musica, al contrario, se eseguita e fruita secondo procedure efficacemente controllate nel progetto pedagogico, consentiva ai giovani maschi di acquisire un sicuro controllo dei sentimenti, nella moderazione propria dell'adulto consapevole, titolare di diritti politici, disponibile ad assumere responsabilità di governo, armarsi e battersi per la “polis”; quindi, se ben condotta - in uno specifico assetto modale, che ne escludeva altri, assai più “euforizzanti” - la musica rendeva “virili”, proprio perché consentiva di elevare un argine invalicabile contro il tumulto delle passioni (Platone, *Repubblica*); in questa prospettiva, si elaborava altresì una adeguata competenza musicale, irrinunciabile per ascoltare e valutare la performance dei musicisti professionali, nelle occasioni proprie dell'intrattenimento aristocratico (Aristotele, *Politica*).

Inoltre, pur se le ultime considerazioni sulla politica culturale del Partito comunista italiano possono suonare ingenerose alle orecchie di qualche osservatore³, la riflessione proposta risulta assai

² Quirino Principe, “La spina nel fianco”, RAI-Radio Tre Suite, 8 ottobre 2008; si può ascoltare anche in <http://www.mediafire.com/?tmzmgnndnoiz> [gennaio 2011]; lo stesso studioso è tornato spesso su questi argomenti, anche recentemente: cfr. *Quest'Italia non ha più orecchio*, in “Il Sole 24 ORE/Domenica”, 11 settembre 2011. Quirino Principe è al tresì generoso protagonista di un movimento di artisti e intellettuali che auspica una profonda trasformazione dell'istruzione musicale in Italia, con l'obiettivo di una più ampia diffusione di pratiche ed esperienze musicali permanenti nelle scuole di ogni ordine e grado.

³ Da più parti si è attribuito al Partito comunista italiano un forte impegno “egemonico” – piuttosto mitizzato, a mio giudizio, per necessità di contrasto politico – nella cultura nazionale del secondo Novecento, una “egemonia” che proprio nelle arti, nella scuola, nell'editoria e nella formazione superiore avrebbe trovato un fondamento più radicato. Per quanto concerne la musica,

interessante, poiché individua una sostanziale continuità nella storia culturale del regno unitario, fondata sulla filiazione De Sanctis-Croce-Gentile-Gramsci⁴; più recentemente, a questa specifica proiezione filosofica è stata ascritta minore pertinenza, almeno per quanto riguarda l'ultimo tratto della sequenza (Marseglia 2010); tuttavia, per quello che ci concerne in questa sede, sembra profilarsi una lunga prospettiva idealistico-storicistica di "sordità" verso la musica, nella storia recente della Penisola, condivisa da gruppi politico-culturali collocabili anche in scenari diversi, proprio a partire dalla costituzione del regno unitario. Oltre l'insofferenza originaria espressa da Francesco De Sanctis, il fulcro di questa cronica indifferenza sarebbe riconducibile alla proverbiale ritrosia di Benedetto Croce verso la musica - ricordata sapidamente da Quirino Principe ed emersa pure in

segnalo soltanto alcune testimonianze che mi sembrano rappresentative dell'impegno prodotto da quella area politica: l'opera personale di molti amministratori espressi dal partito comunista, e anche dal partito socialista, nella promozione di istituti e scuole comunali di musica, per la formazione professionale e l'educazione musicale diffusa; gli incontri denominati *Musica e cultura* e il progetto della Scuola di musica di Fiesole, un'esperienza ancora felicemente attiva e in espansione, ispirati e condotti, tra gli altri, da Piero Farulli, che senz'altro a quell'area politica afferiva, negli anni sessanta-ottanta del secolo scorso; il lunghissimo e indefesso lavoro parlamentare dedicato alla riforma degli studi musicali professionali, che ha visto protagonista il senatore comunista Andrea Mascagni; la creazione di programmi di spettacolo e festival specializzati come *Musica nel nostro tempo* di Milano o il complesso di iniziative rubricate nella denominazione *Musica/Realtà*, a Reggio Emilia, largamente ispirate e condotte da Luigi Pestalozza, a lungo parlamentare e particolarmente impegnato nella politica culturale del partito; segnalo, infine, il largo sostegno fornito alle avanguardie e alla scrittura musicale contemporanea da molte personalità vicine al Partito comunista italiano, proprio tra gli anni cinquanta e settanta del secolo scorso, nonché l'esplicita prossimità allo stesso partito di non pochi compositori, negli stessi anni.

⁴ A tal proposito, un contributo determinante si è avuto con la riflessione proposta da Augusto Del Noce, secondo cui il pensiero gentiliano, elaborando un fecondo rapporto con la filosofia di Benedetto Croce, avrebbe altresì esercitato una notevole influenza sulla peculiare declinazione del marxismo operata da Antonio Gramsci, la quale, perciò, apparirebbe come una ripresa dell'attualismo gentiliano piuttosto che come una revisione interna alla tradizione del materialismo storico (Del Noce 1978; cfr., pure, Bedeschi 2002).

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

altre testimonianze -⁵, che avrebbe influenzato profondamente la sensibilità delle élite nazionali. In ogni caso, nello stesso periodo, non risulta affatto che la nuova dinastia regnante, i gruppi politici e i ceti sociali vicini, si siano mostrati particolarmente attenti e interessati alle prospettive della cultura musicale, negli atti di governo e nelle pratiche della sociabilità⁶. E non paiono sufficienti a mutare questa percezione le rappresentazioni proto-decentralizzanti del “Carro di Tespi”, organizzate dal regime fascista, né le risibili pose “en violoniste” – tristemente parallele a quelle del mietitore o del cavallerizzo ma meno diffuse di queste –, in cui il dittatore si fece ritrarre, nel Ventennio. Tuttavia, l’inerzia delle élite e istituzioni centrali del regno unitario non ha impedito il graduale diffondersi di numerose esperienze locali, di grande interesse, impegnate soprattutto nella realizzazione di iniziative a carattere concertistico (musica da camera, società filarmoniche), nella predisposizione dei primi programmi sinfonico-orchestrali, nonché nella ulteriore valorizzazione di esperienze e progetti bandistici in diretta continuità con numerose pratiche pre-unitarie: si tratta di vicende che, inizialmente, hanno visto agire soprattutto famiglie appartenenti ad aristocrazie non immemori di certi fasti antichi, circoli di borghesia “illuminata”, gruppi associativi costituiti da accesi amateur e appassionati, circoli operai e sodalizi di matrice artigianale e rurale.

Educazione musicale, intervento dello stato e decentramento regionale nelle politiche culturali dell’Italia repubblicana

Assai in breve, perché ci sia un sostanziale passo avanti, e l’iniziale anatema desantisianiano e post-risorgimentale verso la musica sia finalmente rimosso, è necessario attendere le politiche egualitaristiche e di *welfare* adottate nell’Italia repubblicana, a cominciare dalla riforma che introdusse timidamente un’ora, più tardi raddoppiata, di

⁵ Diego Carpitella ha ricordato in più occasioni come Ernesto de Martino si divertisse a rievocare la conclamata “sordità” di Benedetto Croce nei confronti della musica (Agamennone 1989).

⁶ Anche a tal proposito, si cita, come esperienza di maggior rilievo, l’interesse della regina Margherita, cugina e sposa del re d’Italia Umberto I, che sembra praticasse il mandolino, ebbe come maestro di canto il celebre compositore Francesco Paolo Tosti, e si fece alfiera della musica da camera nella nuova capitale del regno.

educazione musicale nella “Scuola media unica”⁷, e dalle misure predisposte dalla legge 800, la cosiddetta legge Corona⁸.

Altrettanto determinante, per una più ampia diffusione nazionale della produzione e fruizione di pratiche musicali complesse, è stata l’istituzione di numerosi Conservatori di musica, soprattutto nel corso dei decenni sessanta a settanta del secolo scorso, anche in aree periferiche altrimenti sprovviste di efficaci occasioni formative: pur se tra non poche contraddizioni e soluzioni amministrative non sempre lungimiranti, è indubbio come questa politica abbia consentito di formare molti ed eccellenti professionisti, e fornito a migliaia di famiglie l’opportunità di guardare alla musica come una persuasiva e credibile prospettiva di vita, con esiti del tutto inimmaginabili soltanto due generazioni or sono, anche in relazione ai rilevanti processi di mobilità sociale e territoriale che ne sono scaturiti.

Una ulteriore spinta, consistente e generosa, a partire dalla metà degli anni settanta del secolo scorso, si è avuta con la progressiva attuazione dell’ordinamento regionale della Repubblica, che ha indotto molti amministratori a promuovere leggi di sostegno alla cultura e alla musica, costituire organismi orchestrali, favorire l’associazionismo specializzato e allestire numerose scuole locali di musica.

Negli stessi anni, come effetto di istanze più euforicamente “movimentiste”, si colloca la diffusione delle cosiddette “scuole popolari di musica”.

Per alcuni decenni, gli effetti sono stati piuttosto soddisfacenti, con un aumento considerevole del pubblico interessato all’offerta di musica e spettacolo, assai oltre le fasce più consuete (certe élite urbane e ristretti segmenti di appassionati), e senza attendere le più recenti ossessioni federaliste.

⁷ Si tratta della legge n.1859 del 31 dicembre 1962, promossa dal primo governo di centro-sinistra (non ancora “organico”, con l’astensione del PSI), sottoposta a successivi aggiornamenti.

⁸ Si tratta della legge n. 800 del 14 agosto 1967, promossa dal ministro socialista Achille Corona, anch’essa sottoposta a numerosi e profondi cambiamenti nel corso dei decenni successivi, con esiti fortemente pervasivi nelle politiche di intervento dello stato per il sostegno alle attività musicali, a cominciare dalla istituzione del Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS), che negli ultimi anni è stato fortemente ridimensionato.

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

Un possibile declino

Negli ultimi anni, queste politiche di “decentramento” e “autodeterminazione” hanno subito i colpi feroci dei tagli che la precedente maggioranza di governo ha imposto alla produzione nello spettacolo e nella cultura, nonché alle risorse degli enti locali. Ancora, l’istruzione musicale superiore rimane tristemente “in mezzo al guado”, nonostante l’impegno generoso dei docenti e la pazienza degli allievi, a oltre dieci anni dalla legge di riforma⁹ che interveniva a modificare norme risalenti agli anni trenta del secolo scorso. Così, i recenti dispositivi tendenti all’accorpamento e razionalizzazione dei corsi di laurea universitari, stanno già producendo l’estinzione di numerosi corsi di studio di interesse musicale e spettacolistico, con un arretramento consistente rispetto alle esperienze didattiche e di ricerca maturate nel secondo Novecento.

Infine, pur essendo stata ordinamentata la scuola media a indirizzo musicale, e pur introducendo un nuovo “Liceo musicale e coreutico” i cui destini sono ancora piuttosto nebulosi, il processo di ridefinizione della scuola secondaria, recentemente avviato dal ministro Gelmini, non prevede alcun insegnamento di interesse musicale nei nuovi licei (neanche a carattere storico-musicale, come nei corsi di storia dell’arte; un’unica opportunità, remota e aleatoria, è prevista nell’area dei cosiddetti “Insegnamenti aggiuntivi”); la riforma, quindi, ha ulteriormente ridotto la presenza della musica nelle poche scuole superiori in cui essa era, bene o male, insegnata e praticata (come avveniva in passato negli istituti a indirizzo pedagogico), confermandone la sostanziale assenza nella scuola primaria, dove, per opinione comune, proprio la musica può fornire formidabili opportunità di educazione nella formazione di sé e di una socialità solidale.

Nell’arco di due/tre generazioni, perciò, si è assistito a una considerevole espansione della “offerta musicale”, cui sembra seguire – è cronaca degli ultimi anni e mesi – un prevedibile processo di arretramento, con possibili esiti di estinzione per non poche esperienze

⁹ Mi riferisco alla legge n. 508 del 21 dicembre 1999, che reca l’ambiziosa titolazione di “Riforma delle Accademie di belle arti, dell’Accademia nazionale di danza, dell’Accademia nazionale di arte drammatica, degli Istituti superiori per le industrie artistiche, dei Conservatori di musica e degli Istituti musicali pareggiati”.

e istituzioni. Questa situazione, paradossalmente, rende il Bel Paese arretrato e isolato in ambito europeo e internazionale, nonostante la diffusa retorica sulla presunta “patria del belcanto e della musica”, il cui territorio elettivo sarebbe la Penisola italiana.

Ricerche di interesse locale, a carattere filologico, su tratti di rilievo poetico-letterario

Rivolgendo ora lo sguardo alle musiche prodotte dalle numerose “contadinanze” assunte nel nuovo consesso nazionale a compimento del processo risorgimentale, si può senz’altro rilevare come quelle pratiche, nello scenario post-unitario, siano state largamente ignorate. Una timida traccia si può scorgere nelle fatiche di alcuni linguisti, dialettologi e folkloristi impegnati nell’analisi delle forme di “poesia popolare” rilevabili allora: quelle espressioni, tuttavia, erano considerate al pari di testi letterari, separate dal “fare” locale, e ricondotte a modelli metrico-formali teorici, spesso desunti da analoghe forme della poesia scritta; su simili astrazioni, così problematiche, si esercitavano complesse e sofisticate speculazioni metro-filologiche che, non raramente, conducevano a valutazioni critiche parziali e restrittive: si trascura - o si ignora - che nell’esecuzione cantata la poesia assume numerosi tratti della musica, nella felice co-occorrenza di due codici (1: poetico; 2: musicale) che si esplica esclusivamente nel corso dell’azione performativa (nel canto, nelle occasioni e circostanze previste dalle tradizioni locali), all’esterno della quale quegli stessi testi non trovano alcuna consistenza, nelle pratiche della tradizione orale. L’indagine, quindi, risultava orientata prevalentemente verso una prospettiva filologica, limitatamente a tratti di rilievo poetico-letterario e, soprattutto, era circoscritta a documenti di stretto interesse locale. Segnalo alcuni titoli di particolare rilievo, indicandone altresì le eventuali ristampe e riedizioni recenti:

- a) Niccolò Tommaseo, *Canti popolari, toscani, corsi, illirici, greci*, 4 voll., Venezia, Stab. tip. G. Tasso, 1841-42;
- b) Corrado Avolio, *Canti popolari di Noto*, Noto, Zammit, 1875 (ried., introduzione di Antonino Buttitta, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta, 2006);
- c) Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Loescher, 1888 (ried. recente a cura di Franco Castelli, Emilio Jona e Alberto

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

Lovatto, introduzione di Alberto Mario Cirese, con 2 CD allegati, Torino, Einaudi, 2009);

d) Luigi Molinaro Del Chiaro, *Canti popolari raccolti a Napoli*, Napoli, Lubrano, 1916 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1983).

Ricerche di interesse generale, a carattere filologico, su tratti di rilievo poetico-letterario

Più rare, e più tarde, appaiono alcune ricerche che, pur conservando la prospettiva già indicata, si impegnano in una valutazione comparativa sensibile a una più consapevole prospettiva “nazionale”, che aspira a prendere in esame espressioni appartenenti ad aree non omogenee, a identificare tratti comuni, a proporre criteri analitici di più estesa applicazione, oppure, semplicemente, a fornirne un affiancamento antologico; anche in questa prospettiva i tratti musicali delle espressioni cantate sono largamente ignorati; alcune di queste opere, peraltro, hanno conservato a lungo un profilo paradigmatico per gli studiosi del settore; anche in questo caso segnalo alcuni titoli, che ritengo particolarmente rappresentativi:

a) Ermolao Rubieri, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, Barbera, 1877 (ris. anast. con pref. di Vittorio Santoli, Milano, Ed. del Gallo, 1966);

b) Alessandro D’Ancona, *La poesia popolare italiana. Studi*, II ed. accresciuta, Livorno, Giusti, 1906 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1968);

c) Michele Barbi, *Poesia popolare italiana: studi e proposte*, Firenze, Sansoni, 1939;

d) Vittorio Santoli, *I canti popolari italiani: ricerche e questioni*, Firenze, Sansoni, 1940 (nuova ed. accr. Firenze, Sansoni, 1968);

e) Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare*, parte 1 e 2, Roma, Ed. dell’Ateneo, 1947;

f) Pier Paolo Pasolini (a cura di), *Canzoniere italiano: Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda, 1955.

Ricerche di interesse locale, a carattere musicologico

Le ricerche e l’interesse più direttamente orientati verso i tratti musicali delle espressioni prodotte dalle comunità locali della Penisola

risultano piuttosto marginali, opera di pochi studiosi, stabilmente impegnati in altre attività professionali, oppure di musicisti singolari, talvolta provenienti da contesti lontani. Segnalo alcune esperienze di ricerca e documentazione che mi paiono rappresentative, senza pretendere affatto di esaurirne la descrizione in questa sede¹⁰. Perciò, inizio da Giulio Fara (1880-1949), sardo, costantemente impegnato nell'analisi di musiche e strumenti della Sardegna: fu insegnante e bibliotecario al Conservatorio di musica di Pesaro, dove lavorò fino alla scomparsa, salvo l'allontanamento, nel 1943, dovuto alla sua opposizione al regime nazi-fascista; a lui si devono l'emergere di una prima sensibilità interdisciplinare, che collocava lo studio delle musiche locali nel quadro di competenze più estese (linguistiche e geografiche, in primis), l'interesse per una sistemazione teorica di concetti e problemi inerenti alle musiche osservate, e l'introduzione del concetto di "etnofonia", che oggi può apparire marcato da un forte vizio di "essenzialismo", ma pure è stato un utile strumento critico per individuare e definire certe pratiche locali fortemente connotate; altrettanto importante è stato il suo impegno nella raccolta e conservazione di strumenti arcaici e nella realizzazione di numerose trascrizioni in notazione musicale, presupposto irrinunciabile per la formulazione di ipotesi teoriche. Indico di seguito alcuni suoi lavori, di stretto interesse "insulare":

- a) *Su uno strumento musicale sardo*, in "Rivista musicale italiana", XX (1913), pp. 763-791; XXI (1914), p. 13-51.
- b) *Dello zufolo pastorale in Sardegna*, "Rivista musicale italiana", XXIII (1916), pp. 509-533-791;
- c) *Sull'etimologia di "launeddas"*, "Rivista musicale italiana", XXV (1918), pp. 259-270;
- d) *L'anima della Sardegna. La musica tradizionale*, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1940.

Singolarmente, come si vede, molti suoi lavori furono presentati sulla "Rivista musicale italiana", un periodico specialistico che si pubblicava a Torino, e che accolse altresì, in maniera lungimirante ed

¹⁰ La storia degli studi è narrata in numerosi articoli e saggi; suggerisco: Carpitella 1961, 1973a e b, Giuriati 1995; per una valutazione della possibile cifra "meridionalista" che connota l'etnomusicologia in Italia, può altresì essere utile una lunga intervista concessa da Diego Carpitella, raccolta pochi mesi prima della sua scomparsa (Agamennone 1989).

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

esemplare, le ricerche di un'altra singolarissima personalità degli studi di allora, la compositrice russa, “proto-femminista” e pioniera dell'etnomusicologia, Ella von Schultz Adaïewsky (1846-1926), arrivata in Italia nel 1882, a lungo residente a Venezia, e assai impegnata nello studio di musiche espresse da alcune popolazioni che allora non erano ancora comprese nel regno unitario: recentemente è stato rinvenuto un suo enorme manoscritto inedito, risalente al 1883, concernente le musiche vocali e strumentali della Val di Resia - un territorio che allora era “sotto l'Imperatore” e sarà compreso nel regno d'Italia soltanto dopo la Grande Guerra -, una indagine che suscita un esteso interesse, densa di ipotesi storico-culturali interessanti che faranno discutere allorché il manoscritto, “Un voyage a Rêsia” sarà finalmente pubblicato. E altri suoi saggi, di interesse più generale, pubblicati sulla medesima rivista, appaiono oggi, anch'essi, veramente sorprendenti, oltre che assai precoci; ne indico due titoli:

a) *La berceuse populaire*, in “Rivista musicale italiana”, I 2 (1894), pp. 240-256, II 3 (1895), pp. 420-448, IV 3 (1897), pp. 484-493;

b) *Anciennes melodies et chansons populaires d'Italie*, in “Rivista musicale italiana”, XVI 1, (1909) pp. 143-166, XVI 2 (1909), pp. 311-319, XVIII 1 (1911), pp. 137-146.

Un'altra grande personalità, di assoluto prestigio, è stato Alberto Favara Mistretta (1863-1923), compositore e didatta siciliano, musicista finissimo, che raccolse e pubblicò, nell'edizione per canto e pianoforte allora praticata da Ricordi, centinaia di espressioni vocali siciliane, tratte da un monumentale corpus che rimase a lungo inedito e fu pubblicato, oltre trenta anni dopo la sua scomparsa, dal genero Ottavio Tiby. Il corpus di Favara - che può essere considerato ancora oggi la collezione regionale di massima ampiezza - presenta oltre mille trascrizioni in notazione musicale di grandissimo interesse, largamente rappresentative di numerose pratiche ormai scomparse, e mostratesi pienamente pertinenti nel corso di verifiche successive; il *Corpus* ha cominciato a diffondersi in ritardo e lentamente nella consapevolezza regionale e nazionale, ma ne rappresenta un fondamento: vi hanno attinto numerosi compositori attivi negli ultimi decenni¹¹ e costituisce ancora oggi uno strumento indispensabile per

¹¹ Segnalo Luciano Berio, ligure del Ponente, nelle sue origini anagrafiche e familiari, che, tuttavia, proprio nella musica siciliana e nel corpus favariano ha trovato un riferimento costante e un veicolo di identità culturale ed

Maurizio Agamennone

qualsiasi valutazione comparativa. Indico di seguito l'*opus maximum* di Alberto Favara:

Corpus di musiche popolari siciliane, a cura di Ottavio Tiby, 2 volumi, Palermo, Accademia di Scienze Lettere ed Arti, 1957.

Ancora carattere pionieristico assume l'opera di un'altra personalità che vorrei ricordare in questa sede, appartenente a una generazione successiva, e pure impegnata su un terreno piuttosto circoscritto, con esiti di grande interesse. Si tratta di Luigi Colacicchi (1909-1976), musicologo, fondatore e direttore di cori prestigiosi (a cominciare da un piccolo coro di militari dell'esercito, istituito nel 1942, tra i primi nella storia delle nostre forze armate), critico musicale e appassionato viticoltore: negli anni precedenti il Secondo conflitto mondiale percorse campagne, paesi e piccole città della sua terra, la Ciociaria, e, con una cura che diveniva quasi una forma di devozione, osservò direttamente le pratiche rituali più "segrete", i balli e i canti di questua locali, di cui realizzò trascrizioni musicali accuratissime, e individuò altresì alcuni esecutori di grande presenza, intendendo, tra i primi, l'importanza assunta dall'azione dei singoli interpreti nelle musiche tradizionali¹². Fu anche il primo a documentare una singolare prassi devozionale, il *Pianto delle zitelle*, sorta di sacra rappresentazione che marca l'alba della festa della SS. Trinità, presso il santuario di Vallepietra (Roma), sul monte Autore, un luogo che ancora accoglie numerosissime compagnie di pellegrini provenienti da gran parte del Lazio e regioni vicine. Di questo dispositivo rituale realizzò anche una registrazione sonora, nel 1947, con la Discoteca di Stato, su undici dischi a 78 giri, e promosse una ripresa filmica anch'essa assai precoce (con Giacomo Pozzi Bellini, nel 1939, e Gian Vittorio Baldi, nel 1958). Indico di seguito lo studio di Colacicchi sulle musiche tradizionali (non solo i canti, in verità) della sua terra di origine:

emozionale (cfr. Agamennone 2012), e il palermitano Francesco Incardona che pure considerava quel corpus una fonte irrinunciabile.

¹² Tra gli "informati" di Colacicchi vi era Silverio Calicchia, allora giovane addetto alla nettezza urbana della città di Frosinone, che fu in seguito proprietario dell'appartamento dove ebbi modo di abitare per diversi anni con la mia famiglia: una delle memorie più solide, ed emozionanti, della mia infanzia è rappresentata dagli auguri di buon anno che il "padrone di casa" ci porgeva, irrompendo in casa e cantando accompagnato da una orchestrina sovrastata da un fragoroso tamburo a frizione (*cudufù*, nella onomopotea locale).

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

Canti popolari di Ciociaria, in *Atti del III Congresso di Arti e Tradizioni Popolari*, Roma, Opera Nazionale Dopolavoro, 1936, pp. 289-335.

Ovviamente, anche Colacicchi realizzava queste attività ritagliando tempo prezioso ad altri incarichi assai più impegnativi che, tuttavia, erano quelli da cui traeva il proprio reddito: compositore di musiche per il cinema¹³, “maestro del coro” e professore all’Accademia Nazionale di Danza in Roma, dove fu progressivamente affiancato da Diego Carpitella, già all’inizio degli anni sessanta del secolo scorso.

Una possibile proiezione nazionale: l’avvio della registrazione sonora e di una conservazione consapevole (1948)

Oltre queste esperienze e poche altre, gran parte delle ricerche condotte nei decenni del regno unitario mostrano un profilo piuttosto “amatoriale” e un interesse soprattutto locale. In un testo risalente ai settanta del secolo scorso, Diego Carpitella ha ben individuato alcuni fattori gravemente condizionanti gli studi di allora, stigmatizzando il forte retaggio socioculturale della lunga contrapposizione storica città/campagna (élite urbane/popolazioni rurali), e rilevato come coloro che pur si occupavano di pratiche musicali locali risultassero impacciati da onerose difficoltà interpretative:

Anzitutto la maggior parte di coloro che si interessarono alla musica popolare non era costituita da filologi nel senso musicale (o musicologi, ma non avrebbero potuto esser tali, considerando che la storia della musica è una disciplina essenzialmente ottocentesca mittel-europea): erano in genere, più che musicisti, spesso di secondo piano, cultori e amatori di musica, con un chiaro complesso di inferiorità verso l’alta musica, la musica *colta*. Questo equivoco complesso di inferiorità e di riverenza, li portava inevitabilmente ad un etnocentrismo auricolare che, oltre ad una nebulosa definizione di “popolare” aveva come conseguenza arrangiamenti, elaborazioni, armonizzazioni, etc. di lontana e dubbia estrazione colta [...] la situazione italiana si presentava se non proprio con delle aggravanti, di certo con degli atteggiamenti dovuti ad una particolare tradizione culturale, che soprattutto

¹³ Nel cinema Colacicchi ebbe modo di lavorare con un altro grande “ciociaro” del Novecento artistico, il regista Carlo Ludovico Bragaglia, fratello minore di Anton Giulio.

dal Rinascimento in poi, aveva sempre sottolineato la divaricazione tra *colto* e *popolare* (Carpitella 1973b, p. 14).

Inoltre, pur considerando pertinente l'opera degli "arrangiatori" e "armonizzatori" citati si può ritenere che per tutto l'Ottocento e gran parte della prima metà del secolo successivo, le musiche strumentali in uso per affiancare il canto e sostenere il ballo, o realizzate come procedure autonome, siano state quasi del tutto ignorate dagli studiosi, come se gli abitanti della Penisola – in contesti locali assai diversi: nei paesi, in campagna e in montagna, nelle valli interne, nelle piccole e grandi isole, in numerosi quartieri urbani "marginali" – non suonassero alcuno strumento e preferissero starsene tranquilli e immobili, piuttosto che assecondare qualsiasi impulso di danza¹⁴.

Si è largamente sottolineato come una svolta negli studi nazionali, rispetto alla situazione descritta, si sia avuta soltanto con la costituzione del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP), nel 1948¹⁵. Si trattava del primo, vero, archivio sonoro italiano, cui si giungeva con quasi cinquanta anni di ritardo rispetto alle vicende del celebre Phonogramm Archiv di Vienna e Berlino, o di istituti simili europei e nord-americani; promosso dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, in collaborazione con la RAI – vale a dire l'allora neonata Radio italiana (la televisione non c'era ancora!) sorta nel nuovo scenario democratico e repubblicano –, il nuovo istituto programmò rapidamente numerose iniziative di ricerca, promuovendo raccolte di interesse locale, a carattere antologico o monografico: per la prima volta, si considerava la registrazione sonora irrinunciabile in qualsiasi prospettiva di ricerca e conservazione, una opzione resa più agevole e pertinente grazie alla diffusione dei nuovi registratori a nastro magnetico, tecnologicamente assai più affidabili rispetto ai "vecchi" fonografi e grammofoni d'ante-guerra; finalmente, ci si persuase che la documentazione delle musiche tradizionali dovesse sostenersi su supporti più stabili, che non la memoria individuale del singolo studioso oppure alcune trascrizioni in notazione musicale realizzate, per così dire, "al volo", come pure era accaduto, con esiti peraltro affidabilissimi, nell'esperienza degli studiosi prima citati. Consapevoli della sicura efficienza delle nuove tecnologie di ripresa

¹⁴ Alcune rare eccezioni, già indicate nell'opera di Giulio Fara, non fanno che convalidare la tendenza descritta.

¹⁵ Il processo è stato descritto in numerosi contributi critici; suggerisco, soprattutto per quanto concerne i materiali acquisiti e conservati, *Folk documenti sonori* 1977 e Ferretti 1993a e b.

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

sonora e della competenza delle “radio-squadre”, composte dai tecnici RAI che partecipavano alla rilevazione, programmatori e ricercatori sembrano presi da una incombente ansia di raccogliere il più possibile, prima che certi processi socio-economici possano sconvolgere gli scenari culturali locali. Una esperienza considerata emblematica di questo primo periodo è la Raccolta 18 del CNSMP – in Basilicata, nel 1952 – la cui direzione fu affidata a Ernesto de Martino: si trattò di una esplorazione che muoveva da un interesse storico-religioso (l’indagine sulla lamentazione funebre nel mondo antico e nella tradizione cristiana medioevale), sosteneva un orientamento comparativo (confrontare la documentazione antica, tratta da fonti scritte, con la documentazione folklorica, che nelle fonti etnografiche raccolte in quella occasione trovava una prima fissazione), e affiancava all’etnologo e storico delle religioni un giovane musicologo documentarista, impegnato nella rilevazione sonora e nella valutazione critica delle musiche raccolte¹⁶. Ne scaturì, sei anni dopo, un volume demartiniano – forse il più meditato ed emozionante, nella scrittura – che riprendeva proficuamente quella indagine sul terreno (de Martino 1958). L’attività del CNSMP videro negli anni cinquanta del secolo scorso il periodo di massimo impegno, sostanzialmente aperto e chiuso da ricerche condotte da Ernesto de Martino. Nel 1954, un anno veramente mirabile, Carpitella e de Martino sono ancora insieme, in aprile, per documentare le espressioni alloglotte degli Albanesi di Calabria (Ricci e Tucci [a cura di] 2006). Carpitella è quindi in Molise con Alberto Mario Cirese, tra aprile e maggio, per raccogliere le espressioni rituali di maggio e le musiche degli Albanesi del Molise (Agamennone e Lombardi [a cura di] 2005).

Il “viaggio” di Lomax e Carpitella (1954-1955): “l’occasione per documentare insieme un quadro più vasto”

Quindi, prima dell’estate, “alla fine del molo di Civitavecchia, o di un posto lì vicino” (Lomax Wood 2008, p. 11), Carpitella accoglie Alan

¹⁶ La raccolta 18 del CNSMP è stata pubblicata in CD; cfr. Giorgio Adamo e Carlo Marinelli (a cura di), *Basilicata. RegISTRAZIONI 1952 di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino*, 1 CD con libretto allegato, IRTEM 991/2, Melodram – Discoteca di Stato – I.R.T.E.M 1993.

Lomax, che arrivava da Parigi insieme con la famiglia¹⁷, e intraprende con lui un lungo itinerario di ricerca che nel tempo avrebbe assunto un'aura mitica, fornendo alle indagini etnomusicologiche una dotazione documentaria (nota agli studiosi come Raccolta 24 del CNSMP) assolutamente straordinaria, per molto tempo considerata paradigmatica. Riporto direttamente le parole di Diego Carpitella, che così ha rievocato quella esperienza, definendo con chiarezza il prima e il dopo quel famoso “viaggio”:

Bisogna ricordare che allora, alla metà degli anni '50, la documentazione sonora sulla musica tradizionale italiana era molto ridotta, e limitata alle raccolte realizzate nel Lazio, in Sardegna, in Sicilia, presso le comunità albanesi della Calabria ed in Lucania con de Martino. Non esisteva ancora un quadro d'insieme. Nelle diverse località ognuno conosceva le musiche del suo posto, ma mancava ancora un corpus di registrazioni sonore anche minimo. Il fine pratico di quest'esperienza con Lomax, è vero, furono i due dischi da produrre, ma poi si colse l'occasione per documentare insieme un quadro più vasto, rappresentativo, di cui si sentiva da tempo la necessità [...] Fu proprio un viaggio di scoperta. C'era allora una conoscenza localistica della tradizione musicale popolare, con pubblicazioni, opuscoli (talvolta con trascrizioni musicali) di circolazione limitata, ma il documento sonoro (il più importante, date le difficoltà di rendere a parole la musica) costituiva ancora una rarità. Si può dire che sia stata la prima grande esplorazione sonora, e per molto tempo il profilo della musica tradizionale italiana fu dato proprio da questo corpus sonoro [...] L'indagine con Lomax è stata un'esplorazione; era quindi inevitabile che alcune cose rimanessero ai margini, ma fu comunque tale da fornire un profilo essenziale. Infatti, moltissime ricerche che cominciarono negli anni '60 replicarono i percorsi seguiti per compilare quella antologia sonora di due dischi. Bisogna poi distinguere i documenti compresi nei due dischi Columbia da quello che è il ‘tutto raccolto’. Nell'antologia comparivano 75 brani, quelli raccolti arrivavano a ca. 3.000: lo stesso rapporto tra il film *montato* e il materiale *girato* (Carpitella, in Agamennone 1989, pp. 23 e 24).

Carpitella si riferisce ai due dischi¹⁸ – antologia minima! – che sarebbero stati pubblicati negli anni successivi, e la stessa definizione

¹⁷ Le vicissitudini del “viaggio” di Lomax in Italia sono efficacemente ricostruite e narrate da Goffredo Plastino (2008).

¹⁸ *Northern and Central Italy and the Albanians of Calabria e Southern Italy and the Islands*, edited by Alan Lomax and Diego Carpitella, The Columbia World Library of Folk and Primitive Music, voll. XV e XVI, New York, 1957.

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

della quantità di documenti raccolti non è univoca¹⁹; tuttavia, una percezione risulta nettissima: prima di quella esperienza non si aveva alcuna conoscenza complessiva delle musiche tradizionali praticate nelle regioni della Penisola, dopo quel viaggio, la diversità estrema, complessità e bellezza di quelle musiche divennero tratti ormai riconoscibili. Ma la loro diffusione nella coscienza nazionale non fu per niente veloce e univoca.

La consapevolezza culturale e gli esiti dell'indagine sul terreno: una querelle “presidiata” da Italo Calvino e il cantometrico di Alan Lomax

Carpitella ne trasse rapidamente alcune ipotesi per una possibile tassonomia (1956a, 1956b, 1961); Lomax, per parte sua, avrebbe intuito e avviato allora una complessa riflessione (Lomax 1955-56, 1956) che sarebbe culminata, oltre dieci anni dopo, nel suo monumentale dispositivo di classificazione delle musiche del mondo, forse l'esperienza comparativa più ambiziosa nella musicologia occidentale (Lomax 1968). Eppure, quei tratti così sorprendenti delle musiche conservate nelle tradizioni locali del Paese rimasero a lungo inespressi e inerti, noti soltanto a fasce circoscritte di studiosi e amatori; fra le élite intellettuali, anche le più curiose e aperte, prevalevano ancora alcuni luoghi comuni che proprio quella documentazione smentiva, in maniera clamorosa. Massimo Mila, una delle personalità più acute e brillanti della cultura musicale italiana ed europea, proprio negli anni immediatamente successivi a quel “viaggio” continuava a ritenere che le musiche tradizionali della Penisola fossero semplicemente riducibili a “sottoprodotti” di pratiche e testi aulici, come ebbe modo di replicare allo stesso Carpitella, che invece cercava di descriverne l'originalità e l'autonomia, nel corso di un confronto a distanza alimentato da Italo Calvino:

[...] la divergenza tra Carpitella e me consiste in questo: io credevo che in Italia (e in Francia e in Germania) il canto popolare fosse per così dire sopraffatto dalla luminosa tradizione della musica d'arte, e non se differenziasse sostanzialmente, riducendosi praticamente a sotto-prodotti e derivati dell'opera lirica che, in pratica, l'ha così largamente soppiantato fra noi [...] Ora invece Carpitella ci annuncia che ‘esiste un sottofondo della

¹⁹ Tutta la questione, assai complessa, è stata lucidamente districata e descritta da Walter Brunetto (1995, 2013).

musica popolare italiana che non ha niente a che fare né con la musica colta, né con la chiesa o cose simili', e nel quale non è in uso la tecnica musicale della tradizione classica sette-ottocentesca: al contrario vi si 'incontrano scale *pre-pentatoniche, pentatoniche, e moduli, note blues, diafonie e polifonie* varie, strutture asimmetriche, particolari tecniche di esecuzione, ecc. che con la tradizione colta e chiesastica non hanno proprio niente a che fare, né tanto meno con il *linguaggio musicale romantico*'. [...] Attendiamo che queste scoperte vengano alla luce perché si possa constatare (e non sarà impresa facile) se si tratti di bizzarrie sporadiche, e di casi eccezionali, per ognuno dei quali si possa magari ricostruire la provenienza esotica, oppure se davvero essi costituiscono una presenza costante e finora ignorata, per l'appunto, come scrive Carpitella, un vero 'sottofondo della musica popolare italiana' (come è – qui siamo tutti d'accordo, ma lo si sapeva da un pezzo ed è un isolato fenomeno locale – in Sardegna). E anche supponendo che si avveri quest'ultima, più lieta ipotesi, teniamo sempre presenti, a scampo di facili infatuazioni, le sagge riflessioni di Bartók e Kodály sul 'minor significato' che una musica popolare, anche originale, ha necessariamente in un paese di grande tradizione musicale colta (Carpitella-Mila 1973, pp. 262 e 263).

In effetti i due dischi americani furono pubblicati in edizione italiana quasi venti anni dopo²⁰ e il grosso di quella raccolta rimase conservato in archivio, ma a lungo silenzioso, anche a causa di sempre maggiori difficoltà di accesso. Carpitella provvide a mobilitare un interesse vigile e costante, nella sua estesa presenza radiofonica (Carpitella 1992) e promovendo numerose tesi di laurea nel corso del suo magistero romano. La stessa attività del CNSMP fu sottoposta a una lunga stasi, dall'inizio degli anni settanta, e soltanto nel 1989, dopo oltre quindici anni di chiusura, il CNSMP cambia denominazione trasformandosi negli *Archivi di Etnomusicologia* (AEM) dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, per espressa volontà dello stesso Carpitella, che ne divenne il primo Conservatore, pochi mesi prima della sua scomparsa. Recentemente una ampia selezione dei materiali compresi nella Raccolta 24 è stata pubblicata negli Stati Uniti, in una nutrita serie discografica cui si è attribuita la denominazione *Italian Treasury*²¹. Negli ultimi anni un complesso contenzioso ha opposto gli eredi Lomax all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, per questioni inerenti ai diritti di proprietà relativi alla Raccolta 24. O ggi, infine, se ne prevede una edizione italiana

²⁰ *Folklore Musicale Italiano*, vol. 1 e vol. 2, cura di Alan Lomax e Diego Carpitella, 2 LP, Pull, QLP 107 e 108, Roma, 1973.

²¹ *Italian Treasury*, a cura di Goffredo Plastino, 11 CD, Rounded Records, 1999-2005.

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

realizzata con criteri di restituzione integrale, estesa ricognizione storico-culturale e analisi musicologica, nel quadro di un ambizioso programma editoriale di proiezione pluriennale²².

Sul terreno

Il tempo che Lomax e Carpitella passarono insieme – percorrendo le polverose strade di allora, lungo la Penisola, sul vecchio pulmino Volkswagen in cui ammassavano il loro equipaggiamento (nastri, aste, microfoni e registratore) e dove pure talvolta dormivano –, speso a dialogare con gli informatori e a rilevarne l'azione, contribuì moltissimo a consolidare l'amicizia tra i due grandi documentaristi e a integrarne favorevolmente le specifiche attitudini. La narrazione di quella esperienza, anni dopo, ne mette a fuoco bene certi aspetti, in relazione ad alcune singolari, ma efficaci, opzioni espressive:

Lomax parlava 'itagnolo', se così si può dire, perché veniva dalla Spagna e provava a parlare italiano ma era uno spagnolo italianizzato. Qualche volta comunque io facevo da interprete, il che mi creava non poche difficoltà; risultava problematico rendere verbalmente il senso di alcune espressioni gestuali: ad. es., il noto gesto *ok* spesso dava adito ad equivoche e maliziose interpretazioni [...] Certe volte Alan pretendeva l'immediata traduzione di espressioni dialettali molto particolari che non potevano essere riportate facilmente, ad alta voce, trattandosi spesso di sfumature sottili o di circostanza. Ma comunque Lomax si faceva capire bene, in questo la musica lo ha aiutato moltissimo perché ogni tanto prendeva la chitarra e si metteva a suonare, cantando canzoni di cow-boys. In fondo si trattava di situazioni che suscitavano curiosità e simpatia. La gente avrebbe voluto sempre che poi si rimanesse (Carpitella, in Agamennone 1989, p. 26).

In effetti, entrambi avevano una grande esperienza di terreno, acquisita anche in condizioni assai difficili: prima di arrivare in Italia Lomax era stato in Spagna, nel periodo più duro della dittatura franchista, e sicuramente avrà avuto modo di sperimentare efficaci tecniche di dialogo, tali da infrangere la barriera del sospetto che può

²² L'edizione italiana della Raccolta 24 degli *Archivi di Etnomusicologia* (AEM) è il risultato di un accordo di programma tra l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e l'editore Squilibri: prevede specifici volumi, con uno o più CD allegati, inerenti alle diverse regioni e aree esplorate da Lomax e Carpitella; sono annunciate numerose uscite successive, la prima delle quali, dedicata al Salento, è prevista nel 2014.

ingerarsi nei confronti di un estraneo e sconosciuto, che arriva in casa a far domande insolite. Il “viaggio” di Lomax e Carpitella ebbe un carattere largamente panoramico e prevedeva soggiorni assai brevi, nelle località interessate. D’altra parte, proprio perché si trattò di una “missione esplorativa”, in territori talvolta non frequentati precedentemente da altri osservatori, la distanza tra i due documentaristi e le espressioni rilevate poteva apparire oltremodo estesa, pur compensata dalla stretta rappresentatività socio-culturale che le musiche raccolte, allora, conservavano:

Spesso certi dialetti erano incomprensibili anche per me, anzi lo erano senz’altro: il bergamasco, il ligure, non li comprendevo per l’80%. La musica mostra determinati vantaggi nella documentazione: non ha la complicazione della *parola* che concettualizza con *contenuti* e *significati*. La sintonizzazione della fascia, senza la puntualizzazione concettuale, già consente di cogliere l’*alea* del documento, per cui è più difficile prendere lucciole per lanterne (Carpitella, in Agamennone 1989, p. 26 e 28).

La competenza acquisita consentiva di “ottimizzare” l’intervento, pur in condizioni di contatto effimero e occasionale:

In fondo eravamo un po’ degli ambulanti, percepiamo subito il clima e andavamo a colpo sicuro nell’individuare le fonti; alla fine avevamo il senso preciso di quali fossero le persone che sapevano quello che noi cercavamo. I livelli di queste musiche erano talmente definiti che appena ci si ‘sintonizzava’ su quella che poteva essere definita sociologicamente la fascia contadina/pastorale o artigiana/paesana, immediatamente il timbro, il modo di suonare e di cantare, i gesti, i movimenti del corpo si rivelavano inequivocabilmente. (Carpitella, in Agamennone 1989, p. 26).

La perizia dei due documentaristi rendeva particolarmente felice il rapporto con i singoli informatori – strumentisti o vocalisti – incontrati sul terreno; si può intendere lo scambio di allora come una relazione tra “specialisti”: tali erano, infatti, i due studiosi, da una parte, ma anche molti dei loro informatori, riconosciuti e individuati come gli esecutori più rappresentativi dei repertori locali. Perciò, il dialogo tra rilevatore e interpreti locali appare come una interazione amichevole, pur se di brevissima durata: gli informatori sanno pienamente il fatto loro, reggono benissimo il confronto con l’osservatore esterno e queste condizioni creano un “interplay” fortemente dialogico, alla pari. Non è dato sapere se, trovandosi sul Gargano, a Monte Sant’Angelo, il 25 agosto 1954, insieme con Carpitella, dopo il breve

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

soggiorno salentino, Lomax avesse suonato la chitarra di fronte ai suoi informatori, per innescare una maggiore “complicità”. Sicuramente, il risultato che ottiene è straordinario. Nel nastro conservato presso gli AEM è possibile ascoltare le indicazioni che Lomax rivolge a “Diego”, che al momento agisce come suo assistente alla registrazione, nonché alcune incomprensioni tra i due, gli annunci sull’esecuzione che segue, alcuni segnali di interruzione della registrazione; ma, soprattutto, nel nastro emerge il “fatidico” invito che il ricercatore texano rivolge al suo informatore pugliese, in perfetto “itagnolo”: “Mostrame como è tocado”.

Il “chitarrista del Gargano” risponde proponendo, in rapida sequenza, uno splendido inventario dei tipi di accompagnamento che è in grado di eseguire: si tratta di una sorta di auto-presentazione dell’esecutore – uno “specialista”, evidentemente – che mostra allo studioso una “antologia” di ciò che sa fare, indipendentemente da qualsiasi contesto e relazione sociale: nella tradizione locale, lo stesso chitarrista difficilmente avrebbe avuto l’opportunità di proporre la stessa “sequenza antologica” ai consueti destinatari (cantori e danzatori); al contrario, ogni pratica di canto e ballo richiede il suo specifico accompagnamento, che esclude gli altri, afferenti a pratiche diverse²³. Credo emerga, in questa circostanza, un ulteriore tratto dell’azione esercitata dallo studioso texano: la sua curiosità e il suo spiccato interesse per gli esecutori, considerati quali persone titolari di competenze e saperi specifici, gestiti ed espressi mediante condotte individuali; non si tratta, quindi, soltanto, di una attenzione per le “tradizioni”, estesi e complessi scenari sociali in cui le diverse pratiche musicali si esplicano, ma, altresì, per l’azione personale degli “informatori”, con le necessarie peculiarità e differenze. È poi evidente che, nelle condizioni date, una relazione privilegiata con valenti interpreti agevolava assai le procedure di registrazione, rendendole più veloci e sicure (non raramente “buone alla prima”): ciò sembra valere soprattutto nel rapporto con gli strumentisti, generalmente considerati come “specialisti” locali della conduzione del ballo, dell’accompagnamento al canto, di alcuni processi rituali.

Ma è anche vero che sul terreno i nostri documentaristi incontrarono pratiche di canto altrettanto esuberanti, largamente rappresentative di

²³ Il documento sonoro originale è attualmente rubricato con la denominazione “Ritmi di accompagnamento della chitarra battente” (Raccolta 24/B, brano 105, Monte San’Angelo [Foggia], 25 agosto 1954; cfr. Brunetto 1995: 144).

Maurizio Agamennone

consuetudini locali ancora assai vivaci, allora. Così Alan Lomax si è espresso a tal proposito, in occasioni diverse:

a) in un suo ricordo di Carpitella, proposto nel 1991:

Le persone volevano cantare, e quando avevano finito, [Diego] le faceva sentire felici e orgogliose di averlo fatto (Lomax, cit. in Plastino 2008, p. 42).

b) celebrando le sue remote radici familiari:

Diego e io ci sentimmo davvero a casa in Lombardia. Il cognome dei miei antenati è Lomazzi, e la famiglia scappò da questa zona per sfuggire alle persecuzioni religiose al tempo degli Albigesi. Tutto ci sembrò naturale: i luoghi, la musica, la gente. C'era come un legame profondo che mi univa a questo ambiente, e le donne che cantavano mi sembrarono le mie lontane cugine (Lomax 2008, p. 172).

c) rievocando e comparando le vicende occorse sul terreno, in Italia, con precedenti esperienze di ricerca, condotte altrove:

Una era magra, con pazzi occhi marroni e capelli arruffati, distratta, non aveva avuto niente da mangiare per tutto il giorno – un'altra con la faccia scura da africana, la bocca larga, molti denti macchiati di nero. E cantarono per me la più commovente canzone che io avessi sentito in tutta Italia, una canzone che mi ricordò l'infinita pena dei neri del Mississippi e del Texas che avevano cantato per me tanti anni prima (Lomax 2008, p. 155).

D'altra parte, all'epoca, il canto polifonico di grande gruppo si dispiegava ampiamente durante il lavoro o altre attività co-occorrenti, spesso con locali differenziazioni di genere:

In Italia del sud, dove le giovani donne non hanno il permesso di uscire con i ragazzi, di danzare con loro, di sedere con loro in salotto, e neanche di parlarci per strada, le ragazze, tutte, cantano durante il lavoro. Tutte le canzoni sono d'amore, e le loro voci squillanti, alte, si sentono da lontano, attraverso gli oliveti, e dicono ai ragazzi che passano di lì: siamo qui, stiamo pensando a voi (Lomax 2008, p. 136).

Similmente, di fronte al canto di gruppo durante il lavoro, esercitato ancora da donne:

In Puglia, nei capanni dove si lavora il tabacco, le giovani donne cantano sedute per terra, con la camicia sbottonata, infilando velocemente e con cura

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

le foglie del tabacco, profumate, verdi e dorate con un lungo ago d'acciaio (Lomax 2008, p. 144).

E un'analogia rilevazione è effettuata di fronte ad attività maschili:

Ad alcuni di questi disoccupati il governo offre un po' di lavoro per le strade. Così in Puglia io seguì i miei amici su una strada di campagna: con il martello rompevano alcuni massi in pietre, e per passare il tempo cantavano una canzone amara, arida come il caldo vento d'estate (Lomax 2008, p. 151).

Come si vede, tutte queste testimonianze pertengono alle pratiche polifoniche di grande gruppo a partecipazione largamente inclusiva²⁴: Lomax ne descrive il farsi, nelle occasioni proprie. Inoltre, come ho già indicato, fu proprio in occasione del suo “viaggio” in Spagna (1952) e in Italia che lo studioso americano cominciò a maturare le sue riflessioni sui forti legami esistenti tra gli stili vocali e le consuetudini inerenti ai rapporti di genere e alla morale sessuale, poi confluite ed elaborate nel suo *opus maximum* (Lomax 1968).

Velocemente, si può osservare come Lomax indulga spesso in descrizioni di tipo impressionistico, con tratti narrativi molto forti, spesso lasciando emergere in primo piano le proprie reazioni emotive, e sottolineando frequentemente alcuni motivi di affinità, affettuosa e “mitica”, tra sé e i suoi informatori (le donne lombarde sono sue lontane “cugine”, gli spaccapietre e sterratori salentini sono suoi “amici”): in questo senso, la sua narrazione del “viaggio in Italia” ci appare assai più “tenera” di quanto non sia possibile rilevare nelle scelte del suo compagno di avventura; la scrittura di Carpitella, al contrario, risulta molto più misurata, meno incline a facili assimilazioni culturali, quasi del tutto priva di riferimenti personali (se non dopo, forse, in alcune prove autobiografiche per tarde interviste), e assai più attenta alla definizione delle prime ipotesi analitiche e tassonomiche concernenti espressioni musicali che allora erano sostanzialmente prive di una bibliografia critica. A tal proposito, può essere utile confrontare alcuni testi coevi e largamente influenzati dal comune “viaggio in Italia” (Lomax 1955-56 e 1956, Carpitella 1956a, b e 1961): alcune delle ipotesi storico-culturali proposte da Lomax risultano, oggi, francamente inaccettabili, pur se offerte con caldo entusiasmo, allora; viceversa, le riflessioni di Carpitella, prudenti,

²⁴ Tutti i presenti, in un determinato spazio e contesto, possono prendere parte all'esecuzione e disporsi, anche migrando, nelle diverse parti vocali dell'impianto polifonico.

asciutte, e concentrate prevalentemente sull'analisi dei tratti stilistici delle musiche raccolte, appaiono tuttora persuasive. Probabilmente, l'essere più vicino alle pratiche osservate rendeva Carpitella assai più cauto e riservato; viceversa, l'esserne esterno consentiva a Lomax una maggiore euforia interpretativa unita a una più libera espressione dei propri sentimenti: ciò, beninteso, anche oltre le indubbie differenze caratteriali tra i due formidabili documentaristi, peraltro amici fraterni. E con questa considerazione – sia detto incidentalmente – non intendo affatto “premiare” una azione “fredda” rispetto a un approccio “caldo”, nella rilevazione etnografica e nella interpretazione critica.

Dopo aver lasciato che Carpitella rientrasse a Roma, in ottobre, Lomax, ormai solitario, si imbatte ancora in alcune complesse pratiche di canto polifonico, assai connotate localmente: in Liguria, a Ceriana (Imperia), il 10, 12, 13 e 14 ottobre (Brunetto 1995, pp. 156-158), dove ha modo di individuare repertori poco noti allora, ma caratterizzati da una qualità e originalità formidabili, e a Genova, il 10, 14 e 15 ottobre (Brunetto 1995, pp. 156-160) dove “scopre” la impetuosa polifonia maschile del *trallalero*.²⁵

Così, ancora “in solitaria”, a Castel del Piano (Grosseto), sull'Amiata, il 22 dicembre 1954, si trova di fronte alla polifonia locale, già allora eseguita dai “Cardellini del Fontanino” che muovevano i primi timidissimi passi come gruppo organizzato.²⁶ Ne rimase fortemente impressionato e ricorse a un artificio di rilevazione che consisteva nel registrare separatamente le quattro parti dell'impianto polifonico, per favorirne una valutazione analitica:²⁷

[...] si tratta di una incisione sezionata, vale a dire effettuata facendo eseguire ad ogni esecutore la propria parte, in modo da isolare le varie voci e di ciascuna trascrivere le note, al fine di capire il sistema armonico (ossia verticale) e quello ritmico (ossia orizzontale). Probabilmente Alan Lomax fu impressionato da quanto andavano cantando i Cardellini, in quanto forse ne rilevava alcune somiglianze con le caratteristiche del canto degli schiavi africani [...], cioè modi corali senza accompagnamento strumentale nei quali

²⁵ Cfr. *Canterini e “professori”*, in Balma 2001, pp. 197 e segg.

²⁶ “Sergio Magliacani, che da un certo momento in poi militò nella prima formazione, ci dice che i Cardellini ‘nacquero’ tra il 1951 e il 1953 e una fotografia ce li mostra in fila su un muretto, subito dopo la guerra, per nulla preoccupati di apparire come individui speciali, chiamati a compiti rappresentativi” (Settimelli 2003, p. 45).

²⁷ Così viene segnalata questa operazione: “esecuzione separata per lo studio delle voci”; “parti vocali in successione” (Brunetto 1995, pp. 171 e 172).

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

le risposte alla voce principale procedono liberamente imprimendo un ritmo basato su anticipi, ritardi, note rubate, sincopi (Settimelli 2003, p. 49).

Non so dire, francamente, quanto una simile assimilazione culturale fosse presente nella percezione dello studioso texano, allora: certo la polifonia con *la tirulese*²⁸ colpì moltissimo Lomax, che aveva fresca nelle orecchie la polifonia del *trallalero* genovese, con la quale, forse, è possibile stabilire una analogia meno arrischiata. Pure, insisto, Lomax fu attratto da una complessa azione d'insieme che si svolgeva fuori dalle coordinate della musica scritta, agita estemporaneamente da “specialisti” locali, ed esclusiva della montagna. E anche i “Cardellini” si ricordano dell'*americano* dei loro esordi – soprattutto i più anziani, che ormai non fanno più parte del gruppo corale, ma anche i più giovani ne serbano memoria, dal racconto dei vecchi cantori e di altri testimoni – e sono ben consapevoli delle peculiarità identitarie della polifonia dell'Amiata, di cui, oggi, sono gli unici “specialisti” attivi, al punto da averne auspicato il riconoscimento Unesco, che tuttavia sembra tardare ad arrivare.

Sul terreno, nel Salento

Dal 12 al 16 agosto 1954 Lomax e Carpitella sono nel Salento: il 16 agosto, a Martano, due lamentatici eseguono diverse espressioni di *moroloja*²⁹ e si intrattengono in una complessa conversazione con Carpitella, concernente i modi esecutivi e i sensi simbolici della lamentazione funebre grico-salentina. Il tono del dialogo è molto affettuoso, talvolta ludico: si percepisce agevolmente una curiosità reciproca tra le “informatrici” e lo studioso³⁰, nella frequente alternanza di dialetto romanzo (durante il dialogo) e dialetto ellenico (per l'esecuzione dei frammenti di lamento); il confronto suscita

²⁸ Così è definita localmente, sull'Amiata, la parte (solistica) che esegue una costante figurazione di *yodel*, articolata sulle elementari armonie dei brani cantati e sulla sillaba “béi”, corrispondente all'ingiunzione “bévi!”

²⁹ Così sono denominati i lamenti funebri intonati nei locali dialetti ellenici, in una ristretta area interna della Puglia meridionale interna, nota come Grecia salentina; sui *moroloja* grico-salentini cfr. Montinaro 1994 e Corti 1995.

³⁰ Le informatrici si rivolgono a Carpitella con l'espressione *signurìa*, che localmente indica una intenzione di rispetto e una posizione subordinata nei confronti dell'interlocutore.

Maurizio Agamennone

spesso il riso e assume modi giocosi. Carpitella chiede informazioni sulla oscillazione laterale del fazzoletto impugnato a braccia distese, esercitata su un'asse orizzontale da sinistra a destra e viceversa, e governata da una misura binaria. Le lamentatrici rispondono che quella azione serve a "dare la battuta" e a "dare l'aria", vale a dire a stabilizzare l'azione del corpo e l'andamento metro-ritmico, nonché a favorire l'intonazione cantata. Propongo la trascrizione di questo breve passaggio, evidenziando il dialogo tra le informatrici (il cui parlato è reso *in corsivo*) e lo studioso:

[...] *Cinquanta cinquanta anni addietro eh?. Adesso nno, adesso nno... ma prima*

Oh, il fazzoletto sempre così?

Sempre così, sempre così!

Ma perché così?

E perché così se dae la ... la battuta

... la battuta

... la battuta e puru se dae l'aria ... perché se deve regolare se deve regolare, no? ... se no comu lavori, comu lavori così!

... ah, ho capito

... certe parole ... certe parole ca te fanne chiàncere [piangere] tutte quante ... va bene va ... [...]

Io ... io quando sono stato in Abruzzo, c'erano altre due donne che facevano [...] no diverso ... l'aria ... è diverso, ma io mi sono messo nel letto con le candele, però ... ho fatto il morto ...

Ah ... (risate)

per mezz'ora ...

... (risate)

[...]

Ma quello cos'è, suo nonno?

... è mio nipote

ah nipote ... ah nipote, nipote ... io credevo fosse figlio invece quello e lei *no, no è mio nipote ... prima lo [il lamento] volevano perché serviva per molte... tutte tutte, adesso puru ma non ci vado più ... eh non le conviene [...]* *no, no, ci vuole ... ci vuole piettu pu lavorare, sennò comu lavori*

Ma quanto durava questo lamento?

Cazza, ca mu nce stannu multe multe parole

Ma quanto durava, per esempio, no quando c'era il morto, quanto durava?

Un'ora, un'ora e mezza ...

Un'ora, un'ora e mezza ... ma allora in che momento preciso avviene questo?

Quand'esce il morto, prima di uscire il morto

Ah, prima che esce, un'ora e mezza prima che lo portano via. E durante la strada non se fa?

Poi scusa se ce suntu ... No la strada niente ...

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

E invece in Lucania, lo fanno ancora [1954], durante la strada, fino al cimitero...

Senti ...

... al momento del cimitero il morto va via e i parenti si [...]

Sì al ritorno a casa 'ntorno

poi al ritorno a casa

sì al ritorno a casa sì

ah, sì, quando si ritorna a casa

sì sì, sì la fannu cu na cosa ... quandu poi quandu

Ma il pranzo non si fa mai?

No il pranzo no no

Non si fa mai il pranzo

Quando quando quando parlane e dicone:

“Cheretimmata ambie su o sposo-su

ca se li saluti te mandau lu sposu

e cheretimmata ambie su o sposo-su

ce sa ... s'ambiezze pu si strata

[trad.: te li mando dalla strada]

ipe rispuse ca rispuse na mi to mini jamacà

[trad.: disse di riferire di non aspettarlo affatto]

Addhai ca te vai sposuta

non è locu pe' tornare

ddhai stannu ricchi e poveri

sai le doti te l'ha dare

Segnifica quasi “Disse cu gli dici alla sposa cu non lo spetta mai”

Mò signoria l'ha ntitu lu lamentu. Pò scrivere tantu

Addhai ca te vai sposuta

non è locu pe' tornare

ddhai stannu ricchi e poveri

sai le doti te l'ha dare

Queste parole poi gliele devo dire al professore, le voglio eh?

Tutte quante?

Dopo ...

Quante parole ave!

... perché poi lui sta male oggi

C'hannu tante ... tante parole

Signora volevo un poco d'acqua

Nu pocu d'acqua, addoe stae [...]

Se volete continuare

No

Se volete un altro pochetto, o no?

E n'atra tirata la facemu va³¹.

³¹ Il documento sonoro originale è attualmente rubricato con la denominazione “Intervista sul lamento funebre” (Raccolta 24/B, brano 13,

La testimonianza, come si vede (e si sente, nel documento sonoro originale) divertì molto le lamentatrici salentine, e lo stesso studioso sembra piuttosto compiaciuto nel raccontarne. Carpitella si riferisce a una precedente esperienza realizzata in Molise – non in Abruzzo³² – insieme con Alberto Mario Cirese, presso le comunità arbëreshe insediatesi nella regione: a U ruri, nel Basso Molise, per venire incontro a una esplicita richiesta delle lamentatrici locali – che altrimenti non sarebbero riuscite a “p iangere” – Carpitella si vide costretto a stendersi sul tavolo e restare immobile fingendosi morto, mentre le donne, finalmente, piangevano; allora, diversamente da come sembra raccontare alle lamentatrici salentine, non ne fu affatto compiaciuto: anzi, al momento di scendere dal tavolo si mostrò assai sollevato che tutto fosse finito e si rifiutò decisamente di ripetere la “finzione”, annunciando che mai più avrebbe sperimentato simile esperienza.³³ In Molise – pochi mesi prima, nel maggio dello stesso anno – si trattava di mettere in atto una energica sollecitazione all’avvio del rito, un suo “innesco” forzato, allo scopo di documentarne le espressioni cantate e o sservarne posture e modi cinesici: pur attivato artificialmente, in seguito a una richiesta e a un’azione esterne (la “finzione” del ricercatore sul terreno ... e sul tavolo, disteso e immobile, tra le candele!), il pianto poteva andare avanti e auto-alimentarsi in forza di una parziale autonomia psicologica ed emotiva dei modi performativi iscritti nella cornice

Martano [Lecce], 16 agosto 1954; cfr. Brunetto 1995, p. 139). Per la trascrizione e traduzione dei versi in grico sono debitore a Enrico Baldassarre.

³² La “svista geografica” di Carpitella non era del tutto priva di una sua possibile motivazione: è bene ricordare, che nel 1954 il Molise apparteneva a un’unica entità amministrativa, la regione Abruzzi e Molise (Costituzione della Repubblica italiana, Art. 131). Con legge costituzionale n. 3 del 27 dicembre 1963, il Molise fu separato dall’Abruzzo ottenendo il riconoscimento della sua specificità culturale, la cui pertinenza amministrativa e legislativa fu sancita solo più tardi, nel 1970, con l’avvio dell’ordinamento regionale della Repubblica.

³³ La ricostruzione dell’episodio si deve a una testimonianza di Rosolina Cirese Savino, recentemente scomparsa, cugina di Alberto Mario Cirese, presente alla registrazione: cfr. Agamennone e Lombardi (a cura di) 2005, pp. 21 e segg.

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

rituale, e conservati profondamente nelle memorie del corpo³⁴. Nel Salento, invece, la medesima esperienza aveva completamente cambiato di senso – dal disagio originario, in Molise, alla intenzione ludica – divenendo un efficace tema narrativo di scambio con le informatrici, nella prospettiva di mettere in rilievo gli aspetti esperienziali comuni – alle informatrici e al ricercatore – per facilitare il dialogo e ridurre le distanze, scongiurando così una eventuale ripetizione della “funesta” finzione molisana. Il dialogo salentino continua – nel nastro che ne è testimone – e lascia emergere più precisamente tempi, luoghi e itinerari del pianto negli usi grico-salentini, con alcune valutazioni comparative proposte dallo studioso, rispetto agli usi lucani; le lamentatrici segnalano che l’uso rituale del pianto, all’epoca, risultava essere ancora attivo, pur se in declino, e giudicato assai impegnativo e faticoso; la conversazione si conclude con una formula di congedo, assai affettuosa, da parte di una delle due informatrici (“Mó signuria, l’ha ‘ntisu lu lumentu ... pò scrivere tantu”), e ci consente anche di rilevare come Lomax – che Carpitella chiama “il professore” – nell’occasione fosse assente, a causa di una momentanea indisposizione. Nel dialogo, se si escludono alcune espressioni cerimoniali, gli interlocutori sembrano essere su un medesimo piano, in una condizione di sostanziale parità; le lamentatrici sono due “specialiste”, celebranti di un rito particolarmente sensibile nella vita locale, conoscono molto bene il fatto loro e amministrano un sapere esclusivo: perciò, il dialogo con lo studioso esterno procede spedito, disposto sul giusto binario e tutelato da prudenti opzioni di verbalizzazione; pur in un tempo breve, si innesca una confidenza reciproca tra i “dialoganti”, nella sicurezza dello scambio: le specialiste del pianto forniscono al ricercatore alcune informazioni di cui esse soltanto sono in possesso, che consentiranno allo studioso di scriverne, al momento opportuno, come è suo mestiere. E la stessa idea di un testo musicale – in uno scenario di tradizione orale – risulta assai più riconoscibile e stabile nell’azione

³⁴ Questa percezione di una parziale autonomia dei modi performativi iscritti nel corpo degli esecutori e nello scenario del rito risulta centrale nel magistero di Diego Carpitella. Così poteva accadere pure per l’individuazione e registrazione di ninne nanne e altre espressioni destinate all’infanzia; cullare un cuscino, in assenza e in sostituzione di bambini “veri”, richiamava gesti e comportamenti iscritti profondamente nelle memorie del corpo di mamme, nonne, zie: moduli espressivi che, una volta mobilitati, difficilmente si arrestavano o adulteravano, pur in presenza di ricercatori esterni o con l’intervento dei mezzi di registrazione.

individuale: il testo è “nascosto” nel modello mentale e acustico che la specialista del pianto conserva nella sua memoria, e assu me forma sensibile soltanto al momento della esecuzione, secondo l’intenzione di colei che agisce, non subordinata ad altro progetto individuale se non quello di un’eventuale altra specialista, con cui opera in stretta coerenza e solidarietà.

Anche l’ambiente in cui si svolge il dialogo risulta molto importante nell’orientare i modi della interlocuzione: all’ascolto del documento sonoro originale si intuisce uno spazio circoscritto, domestico. Carpitella indica alcuni ritratti fotografici di familiari delle lamentatrici, da queste precisamente definiti in relazione alla parentela; l’unico testimone sembra essere un bambino piuttosto piccolo, a giudicare da alcuni suoi brevissimi episodi di pianto e da una tenera cantilena che si intende sullo sfondo acustico. Anche in questo caso, la relazione tra lo studioso e le sue informatrici appare come scambio tra “specialisti”, e il dialogo si muove secondo i modi di una interazione amichevole.

Avetrana, 1960: l’euforia dirompente del canto di gruppo

Completamente diversa fu la situazione sperimentata da Diego Carpitella, ancora nel Salento, ma in area romanza, e alla fine del decennio: il 16 giugno 1960, nella località di Avetrana (Taranto), il nostro documentarista si trovò a dover fronteggiare un nutrito gruppo di cantori impegnati nella esecuzione di numerosi brani, secondo le procedure proprie della polifonia di grande gruppo; si tratta di una pratica connotante le musiche tradizionali di numerose aree della penisola e delle isole, nella quale la partecipazione è inclusiva (chiunque sia presente può prendere parte al canto) e l’azione individuale può mostrarsi estremamente mobile, pur all’interno del gruppo: assai frequenti risultano la migrazione da una parte all’altra dell’impianto polifonico, il raddoppio improvviso, l’uscita momentanea dall’insieme e l’entrata ritardata, l’eventuale assunzione antagonistica, da parte di cantori diversi, del ruolo di voce-leader per l’intonazione dell’incipit monodico. Anche l’idea di un testo possibile diviene assai più sfumata, subordinata alle scelte individuali che convergono nell’azione di gruppo: il testo musicale, perciò, consiste nei diversi e successivi esiti di opzioni esercitate attingendo a un comune modello mentale, costituito da un insieme di opportunità performative, selezionate e messe in atto attraverso azioni individuali

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

estremamente variabili e imprevedibili. Inoltre, queste pratiche di polifonia risultano spesso esterne a uno scenario rituale strettamente formalizzante: si esplicano in occasioni indeterminate o durante il lavoro, senza alcuna funzione euritmica né programmi specifici se non quelli insiti nel piacere e nell'euforia del cantare in gruppo, e possono accogliere, come s'è detto, sia istanze di solidarietà che pulsioni antagonistiche³⁵.

Ed è proprio questo che sembra determinare non poche difficoltà di rilevazione. I documentaristi impegnati sul terreno negli anni cinquanta del secolo scorso si trovarono ad agire sotto la pressione di circostanze e necessità molteplici; ne ricordo alcune:

- a) una istanza permanente di “antropologia urgente”;
- b) la velocità della rilevazione etnografica, che non consentiva affatto soggiorni prolungati o frequenti ritorni successivi;
- c) l'obiettivo di raccogliere materiali che fossero fruibili anche nella programmazione radiofonica e nella discografia;
- d) certe ristrettezze economiche che inducevano a risparmiare sul consumo del nastro magnetico e altri materiali;
- e) una opzione documentaria di tipo panoramico, a fronte della scarsità – allora impressionante – di documenti sonori già acquisiti e conservati in archivio.

La rilevazione, perciò, sembra puntare soprattutto a collezionare esecuzioni stabili, equilibrate, bilanciate, rappresentative di testi coerenti e sicuri, piuttosto che espressione di pratiche performative in atto, e assai mutevoli nel loro farsi: l'obiettivo prevalente, quindi, sembra essere rilevare brani che si configurino, approssimativamente, come testi definiti, chiusi, congruenti nelle successive iterazioni strofiche, preferibilmente equilibrati nei timbri e nelle dinamiche. Ad Avetrana, invece, Carpitella si imbatte in un cantare impetuoso e travolgente, che sembra opporsi tenacemente alle condizioni auspiccate e rende estremamente difficile la rilevazione. Il documentarista, quindi, pare costretto ad assumere i modi di un confronto severo con i suoi informatori: suggerisce, talvolta chiede, talaltra impone comportamenti e modi performativi precisi, strettamente corrispondenti a un modello che lo stesso rilevatore ha in mente, nella

³⁵ Una descrizione efficace dei comportamenti individuali messi in atto nella polifonia di grande gruppo, realizzata con l'ausilio determinante dell'analisi spettro-acustica, si ha in Di Virgilio 2000.

forma di un testo, come s'è detto, stabilmente chiuso, coerente e definito³⁶.

Dall'ascolto dei documenti sonori originali si può rilevare come in qualche occasione la voce del documentarista non riesca a nascondere una certa irritazione di fronte a comportamenti ritenuti inammissibili: l'azione deve avviarsi nel silenzio assoluto, non sono consentiti altri interventi verbali che risultino estranei al canto (suggerimenti diversi, inviti ad attaccare, correzioni, dispute su chi debba intonare il pur breve incipit monodico), la determinazione concernente quale brano cantare e chi debba avviarne l'esecuzione deve essere assunta prima dell'avvio del nastro, marcato dal gesto del rilevatore.³⁷

Talvolta, il conflitto sulle procedure d'attacco diventa piuttosto acceso: alle interruzioni imposte da Carpitella si aggiungono concitati interventi degli altri presenti e delle stesse vocaliste impegnate nell'esecuzione, che si sovrappongono nella valutazione dei modi di intonazione; inoltre, nelle successive ripetizioni dello stesso brano sollecitate da Carpitella, e nell'avvicinarsi delle vocaliste, il profilo melodico dell'intonazione monodica iniziale si trasforma sensibilmente, in conseguenza, ancora, di scelte individuali che, evidentemente, prendono il sopravvento sulle opinioni delle altre vocaliste e sulla stessa vigilanza del rilevatore e degli altri testimoni presenti, ormai divenuti corresponsabili della ripresa. Alla lunga e faticosa seduta di registrazione risulta presente anche il sindaco di Avetrana, il cui giudizio è talvolta ritenuto dirimente nell'orientare alcuni comportamenti delle vocaliste, a quanto lo stesso Carpitella sembra suggerire³⁸.

³⁶ Cfr. Raccolta 53 AEM, brano 46, "Sotto l'orologio", Avetrana (Taranto), 16 giugno 1960: Carpitella interrompe ripetutamente l'esecuzione, chiedendone una ripetizione "migliore"; altri presenti intimano: "Silenzio!"; altri ancora prescrivono di incominciare a cantare, tutte insieme, "Al comando!"; oltre lo studioso, tutti coloro che impartiscono disposizioni sono maschi.

³⁷ Cfr. Raccolta 53 AEM, brano 47, "Neri so' l'occhi mia", Avetrana (Taranto), 16 giugno 1960: Carpitella chiede ripetutamente alle sue "informatrici" di non parlare tra loro una volta che sia stato avviato il nastro, e di concordare opportunamente – ancora, prima dell'avvio del nastro – chi, e con quale verso, debba dare inizio all'esecuzione.

³⁸ Cfr. Raccolta 53 AEM, brano 48, "All'erta di lu sonnu, non cchiù dormite", Avetrana (Taranto), 16 giugno 1960: Carpitella sembra quasi perdere la pazienza: chiede alle sue "informatrici" una esecuzione "identica" a quella eseguita prima; quindi, protesta accoratamente: "Ma allora non ci

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

Nel confronto con gli esecutori e gli altri attori sociali presenti a titolo diverso nel luogo della seduta di registrazione, Carpitella, perciò, si trova in condizioni difficili, indotto a mettere in atto operazioni che riassumo così:

- a) interrompere un'esecuzione già avviata, perché attaccata male, a suo giudizio;
- b) auspicare una nuova esecuzione “identica” a una precedente, ritenuta più congeniale o rappresentativa;
- c) sollecitare una nuova esecuzione senza alcun intervento spurio;
- d) imporre di evitare qualsiasi azione verbale di suggerimento o accordo tra gli esecutori.

In queste condizioni, d'altra parte, anche la sua leadership (di rilevatore esterno, rappresentante di istituzioni prestigiose) sembra indebolirsi, progressivamente affiancata dall'intervento verbale di altri attori presenti ma non impegnati direttamente nel canto, sempre uomini, che ingiungono il silenzio, invocano il rispetto di procedure mai sperimentate prima, impongono una stretta subordinazione a un segnale d'attacco.

All'ascolto dei materiali sonori, il disagio e il conflitto risultano piuttosto netti. Il documentarista, per parte sua, cerca di acquisire brani “puliti”, privi di incertezze e di interventi esterni al canto, quasi fosse in uno studio radiofonico o discografico³⁹, possibilmente “buoni alla prima” ripresa, opportunamente preceduti da prove e accordi persuasivi e convincenti, e che si configurino, il più possibile, come testi coerenti ed equilibrati: ciò può spiegarsi con alcune motivazioni già addotte. Il gruppo di cantori, invece, agisce come è nella consuetudine; le procedure di attacco – rappresentate nelle espressioni locali “ci la zzicca?” e “comu la zzicchi?” (chi la comincia? come la cominci?), ricorrenti nei documenti sonori originali e riprese dallo stesso Carpitella – sono ampiamente flessibili e mutevoli: nelle successive iterazioni possono intervenire vocaliste diverse, talvolta con improvvisi raddoppi, così come possono mutare gli stessi profili melodici dell'intonazione monodica iniziale, e le variazioni sono numerose, vanificando l'occorrenza di ripetizioni “identiche”, come

siamo capiti!”; infine, propone ancora una nuova esecuzione, appellandosi all'intervento del sindaco, che poco prima aveva ordinato perentoriamente a una delle informatrici presenti: “Attacca tu”!

³⁹ Si tenga presente che uno degli obiettivi della rilevazione, e anche una delle condizioni dell'accordo che univa CNSMP e RAI, era la realizzazione di materiale sonoro che fosse fruibile nel palinsesto radiofonico.

sembra essere auspicato dal rilevatore e dagli altri testimoni. E, pure, gli stessi interventi di commento, valutazione e suggerimento, che possono apparire come un inserto spurio nella registrazione sonora, risultano ampiamente leciti e frequentati nella polifonia di grande gruppo a partecipazione inclusiva, laddove i vocalisti interagiscono liberamente, nell'avvicinarsi sui ruoli e nella migrazione tra le parti vocali dell'impianto polifonico. Le stesse incertezze iniziali, le relazioni interrogative tra le esecutrici, i commenti sull'intonazione, certi squilibri dinamici e timbrici sono pienamente leciti e fanno parte del gioco, vale a dire sono interni al modello condiviso dell'azione performativa e costituiscono i vettori su cui si regolano le reazioni individuali alle necessità dell'essere gruppo: nelle circostanze dell'esecuzione, queste procedure sono intese come parte del canto polifonico, agite estemporaneamente da chi vi partecipa⁴⁰.

Assai diversa, per contro, può essere la reazione di chi ascolta "da lontano", alla radio o su disco, senza poter osservare i volti e i corpi, senza vedere lo spazio in cui il canto si dispiega, la prossemica dei cantori e degli altri eventuali testimoni⁴¹: il rilevatore, sul terreno, si trova a dover rappresentare anche questa istanza di ascolto, poiché gli esiti del suo lavoro saranno comunque trasferiti altrove (in archivio, alla radio, in disco), fissando definitivamente in un documento chiuso, e replicabile nella sua "fissità", una pratica che invece si dimostra costantemente mutevole.

L'ambiente in cui si svolge la seduta di registrazione, anche in questa circostanza, risulta determinante nell'orientare i modi del confronto: si intuisce uno spazio piuttosto ampio, con numerosi esecutori, cui si aggiungono non pochi presenti estranei all'esecuzione (immancabili i bambini, considerato il numero delle donne impegnate nel canto), che pure intervengono verbalmente in termini piuttosto intransigenti.

⁴⁰ D'altra parte, può risultare forse inutile ricordare quanto Carpitella fosse pienamente consapevole delle mutevolezze della tradizione orale e delle continue variazioni perseguite dagli esecutori (si tratta di uno dei lasciti più fecondi del suo magistero): tuttavia, nell'occasione appare sopraffatto dalle circostanze, come se contraddicesse se stesso, in una situazione effettivamente "sfuggente" e quasi "riottosa" alla rilevazione sonora.

⁴¹ Devo segnalare, ancora, come Carpitella fosse assai sensibile alle posture e azioni del corpo nell'esecuzione musicale, fino a introdurre il concetto della "somatizzazione del suono" nelle musiche di tradizione orale, e a indurlo a sperimentare, tra i primi, le tecniche della ripresa audio-visuale nella documentazione e nella interpretazione critica (cfr. Agamennone 1994).

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

Peraltro, la polifonia di grande gruppo non può essere descritta come una pratica di “specialisti”, essendo essa, al contrario, pienamente inclusiva, come s’è detto: questa condizione moltiplica i possibili punti di contatto e frizione tra il rilevatore e gli informatori. Sul terreno, quindi, nelle circostanze descritte, il confronto tra il rilevatore e i suoi informatori sembra manifestarsi nelle forme di una possibile interazione prescrittiva.

Una opzione estetica?

Infine, si può ritenere che i nostri due formidabili documentaristi agissero anche mossi da una opzione estetica, forse non pienamente consapevole ma assai robusta, che li induceva – pure in conseguenza delle stringenti necessità altrove segnalate – a cercare, anche a privilegiare, espressioni musicali caratterizzate da una forte originalità, che fossero sicuramente rappresentative di scelte locali, di piccole comunità, marginali e periferiche ma capaci, tuttavia, di conservare ed eseguire musiche emozionanti e seducenti, idonee a “passare” con successo alla radio e in disco, nonché a sostenere il confronto con pratiche e testi musicali ben più prestigiosi, negli stessi media: una istanza nobile e generosa, dunque, che ci ha consegnato musiche di grandissima qualità, a volte effettivamente sorprendenti, molte delle quali si possono ascoltare tuttora per ciò che offrono musicalmente, anche lontano dai contesti originari, oltre la dissoluzione delle culture locali di provenienza, e persino ignari delle informazioni e teorie che gli studiosi delle generazioni successive hanno faticosamente e tenacemente prodotto.

Riferimenti bibliografici

Agamennone, M., 1989, *Etnomusicologia italiana: radici a sud. Intervista a Diego Carpitella sulla storia dell’etnomusicologia in Italia*, in “Suonosud”, 4, pp. 18-41.

Agamennone, M., 1994, *Du folklore musical à l’ethnomusicologie. Entretien avec Diego Carpitella*, in “Cahiers de musiques traditionnelles”, 4, pp. 229- 238.

Agamennone, M., a cura di, 2005, *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino*, con 2 CD allegati, Roma, Squilibri-Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Agamennone, M., 2012, *Di tanti "transiti". Il dialogo interculturale nella musica di Luciano Berio*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive*, a cura di A. I. De Benedictis, Firenze, Olsckhi, pp. 359-397.

Agamennone M. e Di Mitri, G. L., a cura di, 2003, *L'eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea*, Atti del convegno: Galatina 21, 22 e 23 giugno 2002, Nardò (Lecce), Besa.

Agamennone, M. e Lombardi, V., a cura di, 2005, *Musiche tradizionali del Molise. Le registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese (1954)*, con 1 CD allegato, Roma, Squilibri-Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Balma, M., 2001, *Nel cerchio del canto. Storia del trallalero genovese*, Genova, De Ferrari.

Bedeschi, G., 2002, *La fabbrica delle ideologie. Il pensiero politico nell'Italia del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.

Brunetto, W., 1995, *La raccolta 24 degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, in "EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", III, pp. 11-187.

Brunetto, W., 2013, *Il viaggio in Italia e il viaggio nel tempo. Aspetti, storia e problemi conservativi della raccolta Lomax-Carpitella*, in "Acoustical Arts and Artifacts AAA – TAC", 8, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Ed., pp. 37-50.

Carpitella, D., 1956a, *Problemi attuali della musica popolare in Italia*, in "Ricordiana", II, pp. 417-421.

Carpitella, D., 1956b, *Ritmi e melodie di danze popolari in Italia*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Carpitella, D., 1961, *Folk music (Italian)*, in "Grove's Dictionary of Music and Musicians", Supplementary Volume to the Fifth Edition, London, Macmillan, pp. 135-154.

Carpitella, D., 1973a, *Profilo storico delle raccolte di musica popolare in Italia*, in Id., *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, pp. 31-54 (I ed. 1961).

Carpitella, D., 1973b, *L'etnomusicologia in Italia*, in Id., *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, pp. 13-29 (I ed. 1972).

Carpitella, D., 1992, *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche (1955-1990)*, Firenze, Ponte alla grazia.

Carpitella, D. - Mila, M., 1973, *Esiste in Italia un fondo di musica popolare indipendente dalla tradizione colta?*, in Id., *Musica e tradizione orale*, pp. 257-266 (I ed. in "Notiziario Einaudi" V, 1956, n. 1-2, pp. 7-10).

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

Corti, M., 1995, *Panta nifta scotini: sempre notte buia*, in Id., *Otranto allo specchio*, Milano, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, pp. 33-50 (ed. or. 1951).

Del Noce, A., 1978, *Il suicidio della rivoluzione*, Milano, Rusconi.

de Martino, E., 1958, *Morte e pianto rituale: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi (ried. con il titolo *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1975).

Di Virgilio, D., 2000, *La musica di tradizione orale in Abruzzo*, in “Rivista Abruzzese”, Quaderno 35, Lanciano (Chieti).

Ferretti, R., 1993a, *Dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare agli Archivi di Etnomusicologia*, in “EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia”, I, pp. 13-30.

Ferretti, R., 1993b, *Indice delle raccolte degli Archivi di Etnomusicologia*, in “EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia”, I, pp. 158-190.

Folk Documenti Sonori, 1977, *Catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, a cura della Documentazione e Studi RAI per la I Rete radiofonica, Torino, Eri-Edizioni Rai Radiotelevisione italiana.

Giuriati, G., 1995, *Italian Ethnomusicology*, in “Yearbook for Traditional Music”, 27, pp. 104-131.

I Cardellini del Fontanino, 2003, *Un volo lungo 50 anni*, a cura di F. Bonelli, R. Fazzi, L. Settimelli, G. Zorcù, Arcidosso (Grosseto), Effigi.

Lomax, A., 1955-56, *Nuova ipotesi sul canto folcloristico italiano*, in “Nuovi argomenti”, 17-18, pp. 109-135.

Lomax, A., 1956, *Ascoltate, le colline cantano*, in “Santa Cecilia”, V-4, pp. 81-87.

Lomax, A., 1968, *Folk Song. Style and Culture*, Washington, American Association for the Advancement of Science.

Lomax, A., 2008, *L'anno più bello della mia vita. Un viaggio in Italia 1954-1955*, a cura di G. Plastino, Milano, il Saggiatore.

Lomax Wood, A., 2008, *Il doppio solitario*, in A. Lomax, *L'anno più bello della mia vita*, pp. 9-15.

Marseglia, M., 2010, *La formazione culturale di Antonio Gramsci. 1910-1918*, Roma, Aracne.

Montinaro, B., 1994, *Canti di pianto e d'amore dall'antico Salento*, Milano, Bompiani.

Plastino, G., 2008, *Un sentimento antico*, in Lomax 2008, pp. 16-85.

Maurizio Agamennone

Ricci, A. e Tucci, R., a cura di, 2006, a cura di, *Musica arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954)*, con 2 CD allegati, Roma, Squilibri-Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Rossi Rognoni, G., 2009, *Liutai, chitarrai e violinai nella Firenze del Cinque-Seicento*, in “per archi – rivista di storia e cultura degli strumenti ad arco”, IV/3-4, pp. 33-46;

Rossi Rognoni, G., 2010, *Per uno studio degli strumenti a corde nella Toscana del XVIII sec.*, in “per archi”, V/5, pp. 63-85.

Settimelli, L., 2003, *Il mistero del “Béi”*, in *I Cardellini del Fontanino*, pp. 39-67.

Tucci, R., 1992, *Diego Carpitella: bibliografia*, in “Nuova rivista musicale italiana”, 3/4, pp. 523-572.

**A PASSO LENTO L'ITALIA ENTRÒ IN BALLO.
DAI BALLI LOCALI ALLE IDENTIFICAZIONI NAZIONALI:
ANDATA E RITORNO.**

Giuseppe Michele Gala

1. *La danza etnica come specchio delle società detentrici*

1a. Ritardi e dimenticanze

Tardivo, e mai del tutto adeguato, è stato in Italia l'interesse per la storia della nostra danza. Ciò è dovuto al fatto che il valore della danza non ha avuto tra noi sufficiente apprezzamento.

Se si afferma che il ballo ha un'importanza fondamentale per la storia delle religioni, come per quella della poesia, della musica, del teatro, dell'etnologia, del folklore a cominciare dalle più antiche civiltà fino ai nostri giorni, qualcuno ancora oggi tentenna il capo con un mezzo sorriso di incredulità¹.

I ritardi, denunciati dal Toschi alcuni decenni fa, non sono stati del tutto recuperati e l'etnocooreologia in Italia trova ancora difficoltà ad affermarsi tra gli studi demo-etno-antropologici come disciplina scientifica a sé stante con i suoi apparati teorici e metodologici. A differenza degli altri Paesi europei, dove gli studi coreologici in genere e quelli legati specificatamente all'etnografia coreologica e all'antropologia della danza hanno pieno diritto di cittadinanza nel mondo accademico e nei finanziamenti dei progetti di ricerca, da noi il ballo di tradizione - nonostante il recente interesse mediatico - sembra ancora vincolato ad una diffusa visione minimalista di semplice attività ludica e dopolavoristica: probabilmente questa percezione comune è incoraggiata dalla ormai secolare spettacolarizzazione folkloristica e da una più recente pratica hobbistica decontestualizzata, che tendono a banalizzare e ridurre il complesso e profondo mondo della danza etnica, ancora significativamente in funzione rituale di alcune aree italiane.

Eppure i linguaggi corporei collettivi espressi attraverso il "codice danza" possono rappresentare una chiave di lettura dei valori dominanti di una società ed un terreno di addensamento di simboliche

¹ P. Toschi, Presentazione del testo di R. Penna, *La tarantella napoletana*, Napoli, Rivista di etnografia, 1963, p. 3.

condivise, che si radicano nell'immaginario di una comunità. Il senso di questo lavoro è dimostrare come anche la danza popolare ha contribuito in più casi e in epoche storiche diverse a costruire l'identità di un popolo, persino il senso stesso di Nazione. In tal modo ne conseguirà implicitamente che la danza, negata spesso dagli studi storici, si prende la rivincita e sancisce una sua rilevanza funzionale nel definire i tratti culturali di un popolo forgiati nel tempo.

Nel Rinascimento le corti signorili italiane eccellevano nelle arti liberali e nelle attività dello spettacolo quali la musica, la danza e il teatro. Questa specializzazione veniva riconosciuta e consolidata dal proliferare della trattatistica di settore. Nel campo coreutico sono dei coreografi italiani le principali trattazioni sul ballo nobile tra il XV e il XVI sec.² L'arte del danzare signorile non solo diveniva emblema di appartenenza ad una classe egemone, ma attraverso il finanziamento, la messa in opera e la cura di complessi apparati scenici festivi un'intera classe dirigente costruiva un'immagine pubblica e ufficiale di sé. Talvolta a rimarcare il prestigio della casata di un principe o di una signoria era più funzionale la liberalità del vivere nel piacere edonistico, di cui la danza era elemento essenziale, che la forza militare o la grandezza di vasti possedimenti territoriali.

In ambito aristocratico sarà in seguito la Francia ad annettersi il primato del ballo come luogo dello sfarzo e del bel vivere tra il XVII e il XIX secolo: dai saloni della reggia di Versailles e dei palazzi aristocratici d'Oltralpe nasceranno le mode che attecchiranno in tutta Europa e negli altri continenti dove poi gli europei giungeranno attraverso le conquiste e i rapporti commerciali. La potenza d'immagine e di costruzione simbolica di un'identità che la danza

² Segnaliamo i seguenti trattati: Domenico da Piacenza, *De Arte saltandi et choreas ducendi*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1455; Guglielmo Ebreo da Pesaro, *Della virtute et arte del danzare*, (f. ital. 973), Paris, Bibliothèque Nationale, 1463; Cornazano Antonio, *Libro dell'Arte del danzare*, (Cod. Capponiano 203, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana), 1465; Zuccolo Simone, *La Pazzia del Ballo*, Padova, Fabriano, 1549; Corso R., *Dialogo del ballo*, Giacarello, Bologna 1557; Compasso Luti, *Ballo della gagliarda*, 1560; Caroso Marco Fabritio, *Il Ballarino*, Venezia, Ziletti, 1581; Luzi P., *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite et passaggi di Gagliarda*, Perugia, Orlando, 1589; Caroso Marco Fabritio, *Nobiltà di Dame*, Venezia, Ziletti, 1600; Lupi L., *Mutanze di Gagliarda, Tordiglione, Passo e mezzo, Canari e Passeggi*, Palermo, Carrara, 1600; Negri Cesare, *Le Gratie d'Amore*, Milano, Pontio e Piccaglia, 1602; Negri Cesare, *Nuove inventioni di balli*, Milano, Pontio e Piccaglia, 1603.

riesce a mettere in campo, torna ad attuarsi, pur se in maniera differente, anche nei secoli successivi.

1b. Il contesto storico: da "villico" a "cittadino"

Ma sarà l'Ottocento a far stornare lo sguardo e il campo d'interesse dal mondo culto a quello popolare. Una nazione non si identificava più con la casa regnante e con l'oligarchia aristocratica, ma con la gente che vivificava quello Stato e il suo territorio. È proprio nel XIX sec. che si pongono tra gli intellettuali le complesse questioni di identità nazionale, di concetto di popolo, del senso profondo di nazione. Le idee romantiche stimoleranno non solo gli artisti di ogni campo disciplinare, ma anche filosofi, scrittori, giornalisti, storici, politici ed ecclesiastici a rivolgere la lente di analisi verso le classi meno abbienti che costituivano comunque la stragrande maggioranza della popolazione di una nazione. Il romanticismo, pur ponendosi a contrappeso verso le idee illuministiche, se n'era cibato ed amplia i dogmi del liberalismo anche verso le popolose classi povere. La prima metà dell'800 è, dunque, un periodo di grandi trasformazioni: la prima rivoluzione industriale sosteneva l'avvento e l'affermazione progressiva della borghesia, ma nel contempo, in contrapposizione al cosmopolitismo illuministico, il liberalismo nella situazione di frammentarietà estrema italiana si scontrava o si coniugava con l'aspirazione ad una propria territorialità. Così in età napoleonica e dopo il tentativo di retrocedere le lancette della storia da parte del congresso di Vienna del 1815, il senso di appartenenza territoriale e sociale sollevava nuove problematiche e un bisogno di dibattere tematiche fino ad allora molto sporadiche: gli orizzonti di un rinnovamento delle istituzioni pubbliche si intrecciavano con le sorti della vita della gente comune e delle loro condizioni materiali. L'appellativo rivoluzionario di *citoyen* fornito ad ogni persona configurava simbolicamente un'aspirazione universale al diritto di cittadinanza, di divenire cioè soggetto degno di considerazione sociale e giuridica.

Nuove spinte portavano alcune popolazioni europee ad invocare nuove configurazioni di nazioni; stavano scricchiolando i pilastri ideologici dell'*ancien régime*, che si basava sull'equilibrio in perdurante contesa delle potenze statali legate a storiche casate di regnanti. In area italiana, germanica, ungherese, slava e greca l'assetto politico, fino ad allora vissuto come rassegnata normalità, veniva percepito come ormai inadatto, da più parti si invocava indipendenza e/o riunificazione. Tutto questo diffuso fermento intellettuale e socio-

economico di più ampio raggio veniva combattuto dagli Stati posti in discussione per mezzo di una forzata costruzione di un'identità locale. Insomma, venivano a scontrarsi due concezioni di appartenenza, dietro le quali si annidavano ragioni economiche, politiche e strategiche. Ad essere maggiormente implicato in questo processo di rivendicazione del "particolare ethnico" fu l'impero astro-ungarico, perché formato da "un'aggregazione disgregata" ed artificiale di etnie diverse e rimaste culturalmente molto distanti tra loro. Pur non nella consapevolezza odierna di "comunità culturale", i popoli che ne facevano parte congiungono la spinta verso una designazione di nazionalità omogenea ed un corrispondente riassetto politico per autonomie socio-culturali. L'affermazione del concetto di "popolo" comportava sia nuovi obiettivi politici, sia il lento radicamento di un connubio di valori che si rifacevano essenzialmente ai basilari concetti di tempo e di spazio, di storia e geografia applicate: la formazione nel tempo di una cultura locale.

Gli assolutismi indietreggiavano o si facevano "illuminati", la borghesia si serviva delle classi popolari per abbattere privilegi aristocratici e aprire la scalata al potere sostituendo il vantaggio del sangue col beneficio del censo. Dietro i vari moti rivoluzionari tra fine '700 e la metà dell'800, vi erano tante istanze, ideali nuovi e concezioni diverse di sentirsi sudditi. Si sviluppava un sodalizio sempre più stringente fra intellettuali e popolo, che sarà uno dei motivi dominanti dell'evo contemporaneo. Le classi dirigenti dell'*ancien régime* accoglievano apparentemente le ventate di partecipazione e democrazia trasferendo sul piano simbolico ed autorappresentativo le aspirazioni popolari. La richiesta di uguaglianza giuridica, di miglioramenti delle condizioni materiali, e, nel nostro paese, l'affacciarsi presso le classi medie di ideali indipendentistici e unitari stimolavano i capi di stato a usare il bastone e la carota, il "festa, farina e forca" di borbonica memoria. Il bastone si realizzava nel rafforzamento di uno stato di polizia e in una visione repressiva delle dinamiche sociali, la carota si attuava, oltre che in accontentini ludici di distrazione sociale e di reprimenda delle gerarchie ecclesiastiche più conservatrici, soprattutto e più sottilmente in un autocompiacimento di popolo. Il protagonismo oleografico appaga sul piano psicologico e sociologico il senso di essere comunità, di avere una precisa delineazione di dimensione collettiva condivisa, gratificante e compensativa.

Ma in Italia accade qualcosa di diverso rispetto ad altri paesi europei: nel XIX secolo la costruzione dell'assioma liberale e romantico di

popolo-nazione in alcuni casi si compie ben due volte: nei primi decenni sono i vecchi Stati preunitari a darsi fisionomia di specificità identitaria, nella seconda metà del secolo sarà compito della nuova Italia ad abbattere le identificazioni precedenti per fabbricarsi immagine e sostanza di nuova nazione. Prima si costruisce l'essere sabauda, veneta, toscana, papalina, meridionale, poi la scelta centralistica della classe dirigente sabauda-italiana smonta in tutta fretta le costruzioni patrie da poco riassettate e ne configura quella di "italiano", tutta da inventare.

In entrambi i casi è il soggetto popolare a costituire il fulcro di attribuzione di "identizzazione", ad esso è rivolta un'attenzione maggiore e l'immagine pubblica dominante funge da contrappeso alla scarsa determinazione politica effettiva che le classi popolari avevano. Sostanzialmente si tratta di un effetto mediatico concordato, che converge i *media* dell'epoca (giornali, libri, arti figurative, empatia della borghesia intellettuale) verso una sostanziale collaborazione nel porre le classi popolari al centro delle suddette benevoli lenti d'osservazione. Alcune pratiche ed espressioni popolari vengono osservate come raramente era accaduto prima, quindi poste in risalto e rese interessanti da e per intellettuali, artisti, nobili e borghesi di cultura, ecclesiastici liberali, viaggiatori, letterati e drammaturghi.

1c. La costruzione del "pittoresco": il ballo popolare come cartolina illustrata

Nella narrazione della vita popolare si tende in quel periodo all'eliminazione del negativo, si propende con ottimismo o tolleranza verso gli aspetti repressibili della vita popolare. La pittura rende oleografiche e di maniera scene di miseria, sporcizia, insania e degrado, sembra vedere in certi *guaches* ad olio o tempera una persino poco velata connivenza e acquiescenza verso casi di litigi di rione, lazzaroni e vagabondi di dubbia moralità, prostituzione femminile, sfruttamento minorile, malavita organizzata, condizioni lavorative semischiavistiche e altre angustie popolari.

La gente di campagna o il proletariato urbano era, dunque, posto al centro di una benevola attenzione, così diventa funzionale la tattica della gratificazione di una condizione accettata o compatita per disinnescare preventivamente tendenze ribellistiche (il fascismo riprenderà più di un secolo dopo una strategia socioculturale analoga). In questa operazione di *lifting* acquista primaria importanza la cura dell'immagine. Non solo la parola di una letteratura romantica simpatizzante verso le classi subalterne o addirittura partecipante e

rivendicante della narrativa realista o verista ripristina una dignità di classe sociale, ma la raffigurazione del popolare diventa un concetto positivo, autogratificante che ha contribuito enormemente alla costruzione di identità di popolo, dunque di nazione.

In questa rappresentazione del popolare, che funge come specchio per una autorappresentazione visiva di una collettività nazionale, la sottolineatura del bello è d'obbligo. Scene idilliache di feste, carnevali, devozioni popolari, passatempi, canti, musiche, balli, abiti e mestieri sono ricorrenti nelle bozze grafiche degli artisti viaggiatori, nei dipinti da cavalletto all'aria aperta dei pittori stranieri, che venivano ad ispirarsi alle grandi opere della classicità o del Rinascimento. I soggetti popolari hanno fatto la fortuna di rinomati incisori o pittori popolareschi come Saint Non, Pinelli, De Vito, Fabris, Della Gatta, Delpech, Ferrari, Dura, ecc., a riscontro i soggetti popolareschi ritratti fabbricavano l'immaginario collettivo, gli stereotipi di una popolazione fortemente diversificata localmente. La ricchezza di differenze linguistiche, vestiarie, nutrizionali ed artigianali diventano valore aggiunto, magnificenza di una nazione che spiriti ribelli volevano abbattere inseguendo il miraggio dell'unità geopolitica italiana.

Le due inchieste più importanti e a più vasto raggio, quella murattiana del 1811 su quasi tutto il territorio nazionale e l'inchiesta Cirelli commissionata dal Regno delle Due Sicilie, rappresentano una mutata ottica delle classi egemoni verso le condizioni reali di ciascuna popolazione degli Stati collocati nella penisola italiana: è la coda lunga di un assolutismo illuminato che vede nel benessere dei sudditi le garanzie di una pacifica convivenza e il mantenimento dello stato di cose. Le indagini si servono anche di disegnatori che giungevano nei paesi-campioni per dare sembianze visive, forma e colore ai freddi dati statistici. L'inventario per campionatura, raccolto grazie alle notizie che la classe colta prevalentemente dà della propria località, sarebbe servito - secondo gli intenti di un dispotismo illuminato - a conoscere più nel dettaglio le condizioni di vita e le usanze dei propri sudditi. Tale migliore conoscenza della propria popolazione, avrebbe permesso all'apparato amministrativo centrale di individuare meglio gli obiettivi e le strategie della propria funzione. Nelle numerose relazioni che giungono, ampio spazio viene dato alle condizioni e ai modi di vita della gente, ivi comprese credenze, usanze, curiosità poco note agli altri ceti sociali. Certamente non siamo ancora di fronte all'elaborazione di nuove discipline teoriche di scienze umane, ma si

può parlare più genericamente di primi percorsi di una proto-etnografia inconsapevole.

Fra le tante informazioni che si raccolgono emergono dei *clichés* che diventano luoghi comuni, cartoline illustrate della vita sociale di ciascuno Stato. L'arte in senso lato (arte figurativa, musicale e letteraria) contribuisce non poco a costruire un immaginario collettivo condiviso di popolazione di una determinata area geografica. In realtà la vita delle classi povere sin dal tardo Medioevo non aveva mai smesso di attrarre artisti e scrittori e di fornir loro spunti di ispirazione. Ma dall'Arcadia settecentesca a molte correnti del primo '900 europeo il ritratto del rustico e le scene di vita popolare diventano più ricorrenti e sorrette da domanda di mercato. Sono tante le motivazioni che sottendono tale predilezione per il popolare e mutano secondo i tempi ed i pensieri dominanti di ciascuna epoca: si passa dall'immagine del mondo pastorale come percezione di ambiente paradisiaco incontaminato e di felicità primordiale - tale da divenire metaforico rifugio ideale per artisti e intellettuali - al senso del render giustizia e proporzione alle moltitudini del basso ceto urbano o del meno visibile mondo agreste e pastorale. Si percepisce nei tempi di avvento della classe borghese al potere di un quasi rimorso per una trascuratezza culturale oltre che socio-politica per il soggetto sociale che maggiormente caratterizzava i tempi e le forme del divenire storico. Se per avere accesso alla gestione della società la borghesia aveva accettato l'elaborazione filosofica illuministica dei concetti-diritti imprescindibili dell'uomo (libertà, uguaglianza, fraternità), di conseguenza l'enunciazione del liberalismo dischiudeva le porte alla partecipazione popolare nelle decisioni politiche: democrazia vuol dire anche nobilitazione della cultura popolare al pari delle culture egemoni.

Nel fecondo Ottocento si producono teorie politiche, storiche ed antropologiche per sostenere proprio sul piano concettuale ciò che avveniva nella realtà. Semplificare e nello stesso tempo rendere efficacemente convincente l'idea di un nuovo popolo in nuovo Stato è stata una preoccupazione che la classe dirigente si è posta, risolvendola con immagini efficienti. Il procedimento effettuato, non si sa bene con quanta intenzionalità precostituita o semplicemente *motu proprio* dell'andamento delle vicende storiche, assume una doppia valenza, interna ed esterna: per i futuri italiani significava specchiarsi in emblemi unitari, in prove che dimostrassero l'irrefrenabile destino di giungere alla tanto agognata Italia-nazione. Se questi elementi simbolici venivano tratti dalle consuetudini positive

del territorio, soprattutto dalla quotidianità della gente comune, tanto più efficace sarebbe risultato il messaggio. Ma l'Italia doveva presentarsi anche all'ampia platea mondiale, convincere classi dirigenti dei Paesi europei sull'unitarietà culturale e reale già da tempo acquisita, sulla necessità di concretizzare sul piano politico ciò che era nei fatti da tempo. Dunque simboli figurati sono più eloquenti di grandi discorsi, alla lunga più convincenti della reale forza militare. Siamo di fronte ad una vera "iconogenesi" o fabbricazione mirata di emblemi. Sul piano semiologico l'icona è efficace, sintetica, mordente. Alcuni "loghi" si attingono dagli Stati precedenti, filtrando elementi che non generano contraddizioni nette e disturbanti, Dal sud si esalta il senso di cordialità, ospitalità e filosofia del tirare al campare con espressioni di socialità cordiale; dalle popolazioni del nord si preferiscono la laboriosità, il meno esuberante carattere ma la serietà affidabile e l'intraprendenza economica. Si generano icone "shekerate" come messaggi subliminali o in codice: spaghetti, maccheroni, *pomarola*, gente canterina, tarantella, cordialità, ospitalità, bellezze artistiche e paesaggistiche, inventiva geniale, ecc. Le icone positive servono a contrastare o compensare quelle negative come corruzione, nepotismo, mafia, codardia, opportunismo, individualismo, scarso senso civico, ecc.

Già dal XVIII sec. nell'illustrazione dei costumi di un paese, i momenti ameni della vita sociale hanno sempre incuriosito gli addetti alle varie forme di cronaca descrittiva: la festa, le occasioni aggregative e i momenti di allegria hanno avuto una grande forza di attrazione. È per questo che, sia nelle pitture che nelle cronache di costume, musica e danza hanno avuto un occhio di riguardo. Tant'è che all'estero si è da più parti formata una concezione largamente condivisa - di cui si conservano tracce anche oggi - delle popolazioni italiche come di gente volta soprattutto ai piaceri e agli spassi della vita. L'icona del prototipo meridionale, dedito più al passatempo che alla fatica del vivere, è una delle retoriche ancora oggi difficile da sradicare. Nelle illustrazioni dei diari di viaggi l'incisore difficilmente ometteva una scena di ballo, una festa o una serenata. Che poi il ballo fosse realmente attività frequente soprattutto nelle regioni centro-meridionali e nelle isole, questo sembra essere dato attestato, che trova riscontro ancora oggi in una maggior resistenza e frequenza del ballo popolare contadino nelle medesime aree.

Il ballo tradizionale diventa dunque un *refrain* delle curiosità etniche della vita tardo-settecentesca ed ottocentesca, lo ritroviamo abusato in mille situazioni di arti minori o di oggettistica da *souvenir*, cioè è la

chiara dimostrazione di come questo tema fosse gradito ed avesse un ampio bacino di mercato: quadretti, intarsi su cassette lignee come contenitori o su mobili, sculture nella gioiellistica (spille, camei, medaglioni, ecc.), riproduzioni con ricami, uncinetti e tomboli su elementi di corredo e tendaggi, pitture su ceramiche di vario genere, su ventagli, affreschi su pareti domestiche, incisioni su specchi e vetri, ma soprattutto incisioni ad inchiostro su carta.

2. Processi di nazionalizzazione e di localizzazione di una danza

2a. L'immagine riflessa

Ad una visione superficiale della storia umana e ad una lettura dei fatti più salienti accaduti nelle varie epoche presso molti popoli del pianeta, sicuramente le pratiche coreutiche e musicali riscontrano un interesse quasi nullo da parte degli storici. Relegata alla sfera del mero divertimento e intrattenimento pubblico, la danza, soprattutto quella sociale, cioè quella diffusa e rappresentativa di una o più classi sociali, è considerata un addobbo di contorno, una pennellata oleografica di retorica narrativa. Partendo dai presupposti che la danza di connotazione comunitaria non è un'attività fisica di bisogno primario, che ogni gruppo sociale ha creato o adottato delle danze, trasformate in codici cinesici propri, ne deriva che la danza, così come la musica tradizionale, sono diventate in ogni epoca espressioni paralinguistiche e comunicative. I balli nel tempo sono mutati nelle forme e nell'apparato concettuale così come mutava la società generatrice o fruitrice degli stessi. Si può affermare che la danza è sempre stata lo specchio della società di appartenenza. Essa, come un linguaggio corporeo codificato, riflette i fondamenti concettuali e valoriali, i modelli etici ed estetici di chi forgia ed esegue costantemente i propri repertori, trasformati in cinesiche, atteggiamenti posturali, gestualità, trame strutturali e scritte nello spazio e nel tempo, in regole comportamentali e traslati metaforici significanti. Ciò accade soprattutto nella danza etnica, perché viene adottata da ogni comunità e trasformata in consuetudine locale protratta nel tempo. La danza tradizionale perpetua quello che i primi folkloristi del XIX sec. chiamavano "indole" o "animo del popolo".

Ma calandoci nelle complesse dinamiche di creazione, adozione, trasmissione, diffusione, trasformazione e rimozione dei vari modelli etnocoreutici, notiamo che la scelta di ogni comunità di esprimersi - e quindi soddisfare il proprio bisogno coreutico - verso questo o quel

ballo risponde a numerosi fattori, creando di continuo un gioco ed un intreccio fra modelli coreutici inventati in loco e quelli di ampia circolazione talvolta persino continentali.

In altre parole, ricomponendo il difficile percorso della storia di ciascuna danza tradizionale (operazione difficile per assenza di fonti scritte attendibili e circoscritte) si osserva un intenso “traffico” fra balli di origine locale, che si propongono come modelli di ampia distribuzione, e di balli di moda che si calano nelle realtà locali per essere imitati e traditi. Così come intenso nei secoli è stato l’andirivieni di repertori coreutici fra ceti aristocratici e ceti popolari, con i relativi adattamenti locali di ogni ceto.

Tale dinamicità d’uso crea non poco scompiglio agli storici della danza, sempre a caccia di presunte origini e di “brevetti” d’invenzione. Effimera è la natura della danza, anche di quella tradizionale, che ha il bisogno di trasformarsi in codice, cioè in organizzazione di elementi semiotici identificativi, per determinare l’appartenenza ad una comunità, come il dialetto sul piano della comunicazione linguistica. L’invenzione, l’assunzione d’altri modelli, la preferenza, la trasformazione e l’abbandono seguono un andamento geografico disordinato, perché sono fenomeni di per sé complessi e soggetti a numerose cause efficienti. Ecco perché il panorama dei balli tradizionali è molto variegato, con omogeneità, difformità e rarità che dipendono dalla storia socioculturale di ogni paese. Vi sono casi in cui si procede per stratificazione accumulativa con conseguente abbondanza di modelli diversi compresenti, ad altri nei quali i balli si sono alternati, eliminandosi reciprocamente e progressivamente, col risultato di avere pochi repertori locali o persino una svalutazione della funzione coreutica nella vita sociale del posto. Nei transiti continui di espressioni coreomusicali nel tempo ogni comunità ha scelto in cosa riconoscersi, in quale ballo provare gusto e compiacenza, perché il danzare dà appagamenti di vario genere: ludico, fisico, psicologico, relazionale, ecc.

2b. Cause e conseguenze nel passaggio dal locale a nazionale

Venendo allo specifico attuale del panorama etnoreutico italiano, oggi noi abbiamo - nonostante la profonda trasformazione delle società regionali italiane, la perdurante fase di rimozione delle espressioni locali a favore di modelli mediatici e la delocalizzazione in atto dei linguaggi areali - un quadro molto complesso per numero e tipologie formali di danze tradizionali. Se si osserva una carta isocoreutica dell’Italia, cioè una mappatura di distribuzione dei balli

tradizionali ancora documentabili da una ricerca sul campo degli ultimi 30 anni, notiamo la presenza estesa di grandi famiglie coreutiche, segno di una grande circolazione di repertori e di affermazione di modelli “forti” su altri geograficamente più limitati e non divenuti “di moda”. Nello stesso tempo l’indagine storica sulle pratiche etnocoreutiche dei secoli scorsi³ dimostra che - pur essendo i ceti a prevalente carattere socio-economico agro-pastorale più conservativi di quelli borghesi ed aristocratici - vi è sempre stato anche tra le usanze delle classi più povere un complesso meccanismo di invenzione, adozione, trasformazione e rimozione di vari modelli di balli. Incrociando questi due percorsi di studio, quello etnografico e quello storico noi possiamo quantificare l’importanza che un repertorio ha assunto presso una comunità di paese o presso popolazioni di un’area omogenea più vasta.

Va premesso che l’identità di una danza non si calibra sul nome ma sulla sua forma esecutiva. La denominazione di un ballo, pur se elemento significativo per uno studio storiografico e linguistico, è pur sempre una variabile non identificativa della tipologia del modello. Or bene, la diffusione di una famiglia etnocoreutica su larga scala dimostra che dei modelli si sono imposti, a seconda dei periodi storici, come balli di moda, ricercati ed imitati talvolta approssimativamente, oppure in alcuni casi è il nome di una danza ad avere successo ed allora quel termine viene sovrapposto ai balli locali preesistenti, che in qualche modo possono menzionare il ballo-modello. Anche nella pratica dei balli di tradizione vi è sempre stato nel tempo una sorta di lotta per la sopravvivenza: la forza di *marketing* di una danza non dipende dalle sue caratteristiche e dai suoi elementi attrattivi, ma da una serie di ragioni variabili.

Per comprendere questa dinamica di sovrapposizione o sostituzione di modelli e nomi coreutici, è sintomatico ciò che è emerso alcuni anni fa durante una nostra ricerca in Abruzzo: un anziano suonatore nel fornirci il nome di un brano appena suonato si espresse in questo modo: «in dialetto nostro si chiama “ballarella”, in abruzzese “saltarella” ma in italiano si dice “tarantella”». Lo stesso repertorio si sveste del proprio nome locale per assumere uno di più largo uso regionale, ma quest’ultimo, per renderlo più comprensibile in un

³ Cfr. G. M. Gala, *Letteratura minore e spigolature del ballo rusticano*, in *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, a cura di E. Casini Ropa, Atti dell’omonimo convegno di Bologna 13/10/2000, Macerata, Ed. Ephemeria, 2006, pp. 107-126.

contesto nazionale (che nell'800 era poi quello del regno delle Due Sicilie), lo si traduce ulteriormente con un nome di largo uso. Quel particolare ballo abruzzese e la sua musica corrispondente hanno vissuto una dimensione esistenziale tridimensionale, in rapporto all'ampiezza del raggio di comunicazione. Vi è in questa rinuncia di identità locale una sorta di complesso di inferiorità nei confronti della moda coreutica dominante e dei modelli vincenti, il campagnolo soccombe sotto i generi che hanno avuto una loro proclamazione di nobiltà cittadina e di notorietà mediatica. Oggi alle parole *tarantella*, *saltarello*, *ballo tondo*, *trescone*, *monferrina* e *furlana* associamo alcuni Stati preunitari che hanno assunto ciascuno dei corrispondenti repertori come loghi di appartenenza nazionale: rispettivamente Regno delle Due Sicilie, Stato della Chiesa, Regno di Sardegna, Granducato di Toscana, Ducato di Piemonte, Repubblica di Venezia.

I fattori che hanno determinano la nazionalizzazione di alcuni balli locali possono essere i seguenti qui esposti, tra i quali le relazioni di consequenzialità mutano a seconda della specificità di ciascun modello.

A) Modello tutelato. I balli saputi conservare tenacemente dai detentori acquistano forza culturale e di conseguenza diventano solidi riferimenti sociali; da profili ridotti e locali possono divenire modelli che si impongono tra la disattenzione verso altri repertori non sufficientemente valorizzati.

B) Attrazione del diverso. Su chi non possiede modelli sentiti e quindi avvalorati, può scattare un processo di curiosità iniziale, di osservazione, di recondita e riflessa accettazione di superiorità dell'"erba del vicino", quindi può seguire una tendenza all'imitazione con fase di passaggio che include una specie di rito di iniziazione e di mettersi alla prova nel sapersi adeguare all'esecuzione corretta del modello; l'imitazione avvenuta si trasforma in senso di conquista appagante. Canali plurisecolari di divulgazione sono i contatti sociali fra persone di provenienza diversa come il servizio di leva, i matrimoni e le parentele fra persone di paesi o aree diverse, le transumanze stagionali o le migrazioni ergonomiche, il commercio ambulante, gli insediamenti urbani per nuovi arrivi migratori, il trasferimento di burocrati, militari o clero nell'amministrazione pubblica e religiosa, eserciti, ecc. Tale meccanismo non è scevro dal fascino dell'esotismo: la condivisione dell'altro, vicino o lontano che sia, compensa il senso di monotonia e ripetitività delle proprie consuetudini, introduce il piacere del nuovo o del vario e appaga l'"acquirente" anche in virtù del superamento della diatriba

campanilistica. Un modello che si diffonde, allarga e rende più coinvolgente il senso di territorialità.

C) Assunzione a moda. Per ragioni singolari (ogni caso ha proprie dinamiche interne, remote e prossime) un ballo che è in uso in una certa zona o presso una particolare categoria sociale diviene oggetto di attenzione e di imitazione da parte di aree limitrofe. Fondamentale è incrociare i favori del gusto del momento e il soddisfare aspettative sottaciute da tempo. Entrato nei favori di un pubblico più vasto, il modello entra nell'uso, si ammanta del fascino del nuovo (talvolta giustificato come elemento folklorico proprio dall'aurea di antico) e diventa vessillo della nuova generazione, di una fascia o nicchia sociale. Allora il ballo si diffonde, assume la nomea di un'area geografica più ampia e si rafforza nella sua capacità di penetrazione.

D) Adozione del ballo nella capitale di riferimento. Nella dialettica storica fra città e campagna, la prima in molti settori detiene il senso dell'ufficialità e della nobilitazione. Non è solo questione di numeri di abitanti, ma di centralità dell'urbe nelle dinamiche socio-economiche di un territorio. La città spesso da nobiltà a espressioni della provincia, il minore diventa maggiore, il rustico si eleva a metropolitano e aderisce alle categorie sociali che contano. Se poi l'assunzione urbana non si limita solo alla fascia popolare, ma coinvolgeva anche la borghesia e l'aristocrazia nobiliare, allora il successo del modello coreutico è garantito. Talvolta da fenomeno rurale limitato e periferico, un ballo può divenire di moda nella capitale dello Stato, può essere adottato dai ceti alti e da questi propagato in omologhi strati sociali persino di altre capitali straniere: è stato il caso della *furlana*, della *monferrina* e della *tarantella*.

E) Divulgazione mediatica. A determinare la fortuna di un ballo su larga scala contribuiscono anche i vari motori di divulgazione che sono i mezzi di comunicazione di massa che ogni epoca storica ha avuto a disposizione. Nel XIX sec. la notorietà era affidata, oltre che alla *vox populi*, anche a canali più ufficiali come la letteratura, l'arte figurativa, la diaristica dei viaggiatori, le cronache giornalistiche, ecc.).

F) Retorica del contesto. Il successo di un ballo è sorretto sovente da bontà di critica, da ragioni ritenute valide in coincidenza della sua affermazione e che giustificerebbero l'allineamento dei gusti, il soddisfacimento di esigenze e l'aderenza ai tempi. Se il ballo in auge si ammanta inoltre di significazioni aggiuntive, di leggende fondative o di caratteri narrativi, allora la sua ascesa è consolidata. Il legame con il tarantismo avrà contribuito al successo settecentesco della *tarantella*

pure in altre regioni del centro-sud, così come la trama del corteggiamento amoroso, letto e propagato dalla letteratura di viaggio, ha segnato la fortuna di balli come la stessa *tarantella* napoletana, il *saltarello* romano e il *trescone* toscano. La struttura coreografica a più parti di facile apprendimento ha favorito l'affermazione e la moltiplicazione di varianti della *monferrina*.

Il transito da caratteristica locale a patrimonio nazionale comporta però delle trasformazioni inevitabili sulla danza oggetto di promozione. Si sono verificati già in passato - e ancora si verificano regolarmente oggi - effetti di ricaduta dell'assunzione a funzione emblematica sulla tipologia stessa della danza.

a) Imposizione ed effetto copia. Una danza di successo viene imitata e immessa nella pratica festiva di altre comunità; questo arrivo provoca, in proporzione all'attaccamento di ciascuno degli altri paesi al proprio patrimonio coreomusicale in uso, tre possibili risultati: a1) convivenza, quindi aggiunta ai balli della zona, in tal caso il bagaglio etnocoreutico locale diviene più ricco e composito; a2) contaminazione dell'esistente con predominio del nuovo ballo di moda, le forme più analoghe al modello sopraggiunto si ibridano nella struttura e/o nello stile esecutivo; a3) riduzione di importanza delle danze preesistenti o persino sostituzione di qualcuna di esse.

b) Terminologia. Il ballo introdotto può continuare ad essere indicato col nome originario, può essere manomesso, vi può essere un cambio di denominazione dei balli precedenti oppure una dilatazione dell'accezione. Nel caso della *tarantella*, ad esempio, vi sono stati più esiti: in alcuni casi sono stati conservati sia la struttura morfologica essenziale che il nome del possibile modello originario (in altre parti della Puglia e in Basilicata), in altri i modelli preesistenti si sono conservati nella forma ma hanno sostituito i nomi locali precedenti col termine generalizzante di "tarantella" (come è successo per alcune tipologie di danza in Sicilia, Calabria e Campania, dove i vecchi nomi locali sono scomparsi o sono convissuti confusamente col nome di moda: *chiaranzana*, *zomparello*, *pastorale*, *rota*, *craparella*, *cosciantana*, *ballettu*, *pizzica*, *pizzicarella*, *villanella* e numerose altre danze connotate, ad esempio, con semplici toponimi); infine nel resto d'Italia il nome spesso al plurale di *tarantelle* ha finito col designare i balli popolari di una volta, quelli antichi, ballati stando staccati e precedenti ai balli in coppia di sala ottocenteschi, nei quali l'abbracciarsi diventava la costante. La *furlana* è un nome invece imposto dai veneziani al modo di ballare di alcune categorie umili di

forestieri provenienti dal Friuli, con funzione di designazione toponimica.

c) Inurbamento. Per alcuni balli il processo di “nazionalizzazione” è passato grazie all’appropriazione del repertorio da parte della nobiltà e della borghesia (con conseguente nobilitazione e depurazione di aspetti formali ritenuti eccessivamente rustici o rozzi). È il caso della *tarantella*, quando, radicata in Napoli nel XVIII sec., diviene non solo il ballo della capitale, ma viene adottata anche dai ceti dominanti e acquista così ulteriore forza di espansione in tutto il regno, diventando ballo napoletano per eccellenza. Qualcosa del genere è avvenuto a Roma - come si vedrà più avanti - col *saltarello*.

d) Investimento di immagine. Il ballo di moda, quindi la danza nazionale, diventa caratterizzante dell’intera popolazione di uno Stato, con immedesimazione reciproca fra ballo e popolo meridionale. Così dallo specifico ambito coreutico si determina un passaggio a luogo comune, a spunto per modi metaforici della comunicazione linguistica, a gestualità allusiva, a indicare il carattere psicologico collettivo degli abitanti di un ampio territorio. Al raggiungimento di tale dimensione non poca importanza hanno avuto le varie forme di arti figurative e la fotografia ad uso iconografico (la cartolina-*souvenir*). Si pensi al caso *tarantella*: i modi di dire “e finì a tarantella”, “voltiamola a tarantella”, “tarantella che non va bene”, “durare un giro di tarantella”, ecc. indicano una penetrazione d’immagine che si muta in metonimia. Nel linguaggio gestuale le braccia alzate o il roteare alto di esse, lo schiocco delle dita (pollice e medio), le mani al fianco e dimenare i fianchi, ecc. riconducono al ballo della *tarantella*. Più ricco il fiorire fraseologico sul ballo della *manfrina* (ossia *monferrina*): “è la solita manfrina”, “fare o imbastire una manfrina”, “questa manfrina già la conosco”, ecc.

e) Standardizzazione di una percezione collettiva del ballo. Gli aderenti ad una nazione si sentono rappresentati dalla danza-emblema. Pur perdendo il riferimento reale al prototipo originale, la gente si rende disponibile a vivere una sorta di *koinè* formale del ballo: si sottendono le differenze dei balli locali per dirigersi verso comuni denominatori riconducibili al presunto modello nazionale. L’intendersi nel codice danza diventa quasi obbligatorio, presupponendo che tutti quelli appartenenti alla medesima nazione ballino col medesimo codice; in realtà non è così e si cerca di far convivere varianti locali o addirittura balli del tutto diversi secondo comuni denominatori cinetici presunti.

f) Attrazione turistica. I balli più noti, soprattutto delle capitali rinomate come Napoli e Roma, hanno oltrepassato i confini e si sono trasformati in oggetto di interesse turistico, come le grandi opere artistiche o le vestigia antiche ch'essa contenevano. Anche alcuni aspetti fruibili e indenni del folklore aggiungono intensità alla seduzione del forestiero.

3. *Tarantella, ossia Regno delle due sicilie. Dal terapeutico al ludico*

3a. *Quale tarantella? La questione ontologica*

Sono cosciente di affrontare in queste pagine due mostri sacri della tradizione italiana, tarantismo e tarantella, ma, lungi dal pensare di esaurire col presente contributo le immense questioni ad esse connesse, voglio solo rileggerne alcuni aspetti con l'ottica dell'etnocoerologo, che è fondamentale laddove l'oggetto di analisi è principalmente la sfera culturale di una danza. Fornire elementi nuovi, sia storici che etnografici, ed osservare l'insieme da una visuale specialistica arricchiranno il quadro di riferimenti sulla materia e porranno domande ulteriori che amplieranno il dibattito scientifico.

Fra tutte le danze popolari italiane, e fors'anche europee, la *tarantella* diventa il caso più paradigmatico e sintomatico di assunzione del ruolo di emblema identificante. Una storia ed un'analisi comparativa delle tante forme che danze con tale nome sono state documentate sul campo nell'ultimo secolo non sono ancora state svolte e scritte. Alcuni tentativi sinora svolti⁴ sono molto parziali perché si affidano quasi esclusivamente a sorgenti scritte, trascurando l'enorme apporto che l'etnografia coreutica può offrire per una ricomposizione della complessa fenomenologia tarantellica, dimentichi del fatto che *in primis* la *tarantella* è da secoli una danza tradizionale. La storia di questa danza, dunque, ha ancora oggi varie zone d'ombra così come la sua identità presenta ambiguità ontologiche, per carenza e scarsa chiarezza delle fonti scritte, musicali e iconografiche, le quali sono sì

⁴ Segnaliamo qui: R. Penna, op. cit. De Simone Roberto, *La tarantella napoletana ne le due anime del Guarracino*, Roma, Benincasa, 1992. A. Costa, B. Costa, *La tarantella. Storia, aneddoti e curiosità del ballo popolare più famoso del mondo, espressione tipica dal folclore napoletano*, Milano, Newton Compton, 1999. M. Cofini, *Tarantella in Musica o sia Ex Tarantula Vulgarium Musica et Choreae. Per una storia della tarantella dalle fonti musicali e non solo...*, Salerno, Edizioni Setticlavio, Accademia Musicale Salernitana, 2001.

abbondanti, ma frutto di non sufficiente competenza coreologica e di letture soggettive - se non talvolta arbitrarie - degli autori e perciò non sempre hanno carattere documentario e storico. Tuttavia bisogna innanzitutto partire dal presupposto che fra denominazione e identità coreutica c'è uno iato: il nome non è sostanza, mentre per la danza la forma è anche sostanza, è individuazione di tipologia strutturale. La difficoltà a codificare in scrittura manuale o a stampa il movimento, e quindi la danza, ha limitato tutti coloro che, nell'illustrare la realtà osservata mediante verbalizzazione scritta, hanno in passato avuto l'intenzione di descrivere una danza nel suo svolgimento formale; per questo dalle fonti scritte ricaviamo insufficienti informazioni o di tipo descrittivo contestuale, o di trasformazione del rapporto coreutico fra ballerini in azione narrativa spesso di natura erotica, o di registrazione dei soli motivi musicali (perché la scienza musicale si era fornita di codici di notazione), o di ricorso al semplice denominare il ballo lasciando il lettore nella vaghezza dell'immaginario coreutico. Le eccezioni a tale penuria di annotazione cinetica sono veramente poche. Ricostruire una storia della *tarantella*, come di qualsiasi altro ballo, vuol dire studiare e trasmettere per scrittura o grafica dei modelli cinesici immateriali e in parte mutabili e soggettivabili. La storia di una danza andrebbe resa "visiva", per confrontarne modelli, per reperirne analogie e differenze, per denotare mutazioni nel tempo e nello spazio degli stessi. Dall'invenzione della cinematografia - cioè di un sistema meccanico (poi elettronico e digitale) di fissare su supporto adeguato il movimento - è nata la possibilità di annotare e quindi studiare scientificamente e filologicamente la danza. Dunque riscrivere una storia precedente della *tarantella* è oggettivamente impossibile nella sua interezza e nella sua assoluta affidabilità. Si procede - come ci ha abituati la formazione umanistica - secondo la classica metodologia di rilettura e di reinterpretazione dei testi verbali o dei documenti figurativi, e ciò che si porta a prova di una tesi spesso non è che ipotesi o indizio, la supposizione viene trasformata in dimostrazione.

Oltre alla dimensione iconica che il ballo meridionale per eccellenza ha assunto nel tempo, non si possono sottacere delle questioni dirimenti sull'argomento, che specifichino i profili identitari di un ballo-emblema e contribuiscano a diradare zone d'ombra o luoghi comuni inesatti. Non potendo in questo lavoro svolgere un trattato sull'argomento, sono qui condensati in tre particolari nodi tematici:

a) Individuazione di un archetipo morfologico del ballo.

b) La doppia dimensione fenomenica di ballo terapeutico e di ballo ludico.

c) La collocazione geografica: da ballo pugliese a emblema della napoletanità.

Sulla *tarantella* possediamo ormai migliaia di riferimenti scritti, musicali e iconografici, ma l'errore madornale in cui facilmente si cade sin dall'*incipit* di una ricerca storica o di una ricostruzione concettuale del fenomeno è quello di pensare ad un modello unico di ballo. Ecco perché finalmente bisogna modificare il concetto fenomenico di *tarantella*, essa non è un'unica tipologia di danza, ma va intesa come una complessa e multiforme famiglia di modelli coreutici differenti, sia sul piano cinetico-coreografico che ritmico-musicale, con conseguenti implicazioni di ruolo e funzioni di tipo socio-culturale. Se si osserva poi il fenomeno in prospettiva storica, allora la situazione diventa più complicata, in quanto a forme terapeutiche tarantistiche e a *tarantelle* ludiche si sono aggiunte *tarantelle* colte di ambienti aristocratici e borghesi, articolando maggiormente gli aspetti coreici, musicali e comportamentali. Insomma un gran guazzabuglio!

La *tarantella*, rispetto alle numerosissime altre danze che sono appartenute in varie epoche alle tradizioni locali della nostra penisola, ha una sua specificità esclusiva: è legata nei suoi albori al fenomeno del tarantismo. Questa singolarità la rende fenomeno ingarbugliato, complicato, difficilmente dipanabile e per molti versi ancora misterioso, di conseguenza affascinante. Limitare il campo investigativo ai soli documenti tangibili storici, già precedentemente detti, senza conoscere profondamente la realtà folklorica attendibile è una grave lacuna in cui molti storici o studiosi incorrono, perché la tradizione popolare è fatta anche di storia orale, di espressioni identitarie che si tramandano secondo modi che, pur nelle microvariazioni soggettive o topiche, conservano caratteri duraturi di riconoscibilità. La tradizione è ad un tempo trasformativa e perpetuativa, quindi le sue espressioni diventano di per sé testimonianze storiche, attestazioni di modelli formali tramandati nel tempo di generazione in generazione. Un'indagine etnografica attenta e ad ampio raggio permette un'analisi comparativa di forme coreutiche e, procedendo per analogie e dissomiglianze, si giunge all'individuazione di tassonomie morfologiche, di meccanismi di trasferimento, prestito e dismissione di forme coreutiche e quindi di sottostanti fattori socio-culturali e storici che hanno causato l'ingenerarsi o il radicarsi di linguaggi espressivi particolari.

Se solo prendiamo in esame i modi esecutivi cinesici dei balli praticati dai tarantati nelle poche fonti che pongono attenzione ad un qualche aspetto formale dei balli realmente osservati dal vivo, troviamo già alcune diversità che ci inducono a pensare che trattasi di danze diverse tra loro. Tralasciamo qui le descrizioni delle fasi parossistiche del rito terapeutico, quando una condizione di semiperdita di coscienza dei danzatori porta gli stessi ad una evasione dai moduli convenzionali delle danze in uso.

- Danza singola, con tarantato o tarantata che balla senza altrui accompagnamento coreutico:

Abbiamo anche assistito alla danza di una tarantata, che era la figlia di un ricco notabile della città. La sala era addobbata come l'altra, ma non aveva lo specchio e la spada. La ragazza danzava segnando il passo secondo la linea del cerchio. Un uomo portava un ramo fiorito tutto ornato di nastri variopinti, ma sembrava che lei non si accorgesse affatto del ramo, dei colori e degli astanti. Aveva l'aria assente e uno sguardo immobile e malinconico. Parenti e amici erano seduti tutt'intorno alla sala. Era la sola a danzare. Suo padre era perfettamente convinto che avesse contratto la malattia della tarantola. Diceva che era stata ammalata per quattro anni ...⁵ [Bari, 1717]

- Danza in coppia, con tarantato o tarantata che balla accompagnandosi con qualcun altro a turno:

Abbiamo assistito alla danza di un tarantato. Danzava in cerchio nella stanza e fissando ogni tanto lo specchio vi si dirigeva dritto e poi tornava indietro. Talvolta sguainava la spada e continuando a danzare faceva il giro puntandola sugli spettatori; mi si è fatto vicinissimo più di una volta (ero seduto accanto allo specchio). Altre volte si piantava la punta contro il fianco, senza farsi male. Poi si fermava a danzare davanti agli accompagnatori musicali e faceva con la spada strani volteggi. Il tutto si sembrava eseguito con troppa abilità e regolarità per essere i gesti di un matto. Le guance scavate, gli occhi dilatati, con l'aria di chi fosse in preda a un accesso di febbre. Si accorse che eravamo stranieri. La sala era addobbata di drappi di seta rossa e azzurra, in fondo lo specchio su un tavolo e accanto la spada sguainata (che si deponeva regolarmente dopo l'uso). Piante nei vasi adorni di nastri di diverso colore. Abbiamo assistito per mezz'ora alla danza, che durava da quattro ore e sarebbe continuata a intervalli fino alla notte.

⁵ G. Berkeley, *Viaggio in Italia* (a cura di Thomas E. Jessop e Mariapaola Fimiani), Napoli, Bibliopolis, 1979, p. 193.

C'era una folla di spettatori. Molti di loro partecipavano alla danza e probabilmente pagavano anche la musica.⁶ [Bari, 1717]

Il tempo era splendido, la notte mitissima, per cui andammo tutti sulla «loggia» con un magnifico chiaro di luna – un chiaro di luna affatto meridionale – che fu lì ballata la «Pizzica-pizzica» con tutto lo slancio, e la grazia abituale in quelle garbate popolazioni. Una lunga canzone d'amore viene detta cantando: l'uomo balla di fianco e gira dintorno alla sua ballerina, la quale tenendo con grazia il grembiale tra il pollice e l'indice di tutte e due le mani, sembra stia per poco ad ascoltare, per poco a sfuggire il suo ballerino. Ad un tratto si gira un braccio sulla testa, e l'altro appunta arditamente sul fianco, mentre facendo schioccare le dita ed allontanandosi di un balzo, sembra sfidare il suo compagno a seguirla. Corrono allora tutti e due lungo la «loggia», l'uomo con la testa rovesciata indietro e gli occhi schizzanti fuoco per l'eccitamento, e gridando degli *ha-ha*, man mano che è più prossimo raggiungere la ragazza. Poi calmandosi, e ritornando sui loro passi, la prima maniera lusinghiera ricomincia, e molte volte finisce ce l'uomo cade in ginocchio davanti alla fanciulla, ciò che è segnale di grande approvazione e battute di mano del pubblico. Se il primo ballerino è stanco, vien subito surrogato da un altro, e così per la ballerina; e perfino il nostro ospite cedette alla tentazione della musica e del ballo, e dimostro che la sua lunga permanenza in Inghilterra non gli aveva impedito di rammentare i difficili passi della «Pizzica-pizzica», di cui era stato – ci diceva ridendo e anelando – un appassionato ballerino.⁷ [Leucaspide, Taranto, 1899]

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

⁶ Ivi., p. 192.

⁷ J. Ross, *Terra di Manfredi* (Traduzione dall'inglese di Ida de Nicolò Capriati), 1° ediz. italiana: Trani, V. Vecchi Tipografo Editore, 1899. Edizione di Capone Editore, Lecce 1997, pp. 99-101.

nacchere o castagnette, le *crusmata* dei Greci e dei Romani.⁸ [Terra d'Otranto, 1818]

- Danza in gruppo:

Ho visto adoperare un metodo molto singolare, per battere i piselli e le fave: una cornamusa suona e venti o venticinque persone, con zoccoli, si mettono a ballare, vigorosamente, sopra questi legumi, ed in questa maniera li pestano. Fa meraviglia vedere, in un clima così caldo, la gente, che lavora ballando, e guarirsi dalla morsicatura della tarantola ballando, ed avere un gusto così spiccato pel ballo, che si manifesta in tutte le occasioni.⁹ [Canosa, 1717]

- Danza processionale in fila:

«Non lontano da quella osteria vedemmo in istrada un gruppo di contadine che con grande gaudio saltavano e ballavano. Tutte ballavano saltavano in fila... Ci avvicinammo per vedere meglio [Vedemmo] una giovane contadinella pallida, silenziosa e strana, che stava in mezzo. della quale le altre dicevano, che fosse stata morsa dalla tarantula e che andavano tutti insieme a lei a piedi in città [...] La loro danza aveva quindi lo scopo di animarla a fare altrettanto...»¹⁰ [Torre Annunziata - Napoli, 1753]

Le suddette sono solo alcune delle tante citazioni riferibili ai balli del sud fra il XVIII e il XIX sec., assemblate secondo i criteri di partecipazione al ballo e di impianto strutturale. Molti riferimenti letterari contengono informazioni morfocoreutiche generiche se non addirittura assenti; alcune di esse sono ascrivibili precisamente ad un ballo ben nominato ed individuato dagli scriventi (vedi *pizzica pizzica*), altre sono riferite genericamente alle azioni coreutiche dei morsicati dalla tarantola, altre si riferiscono ad esempi di genere. Nel costruire un non facile quadro comparativo dei riferimenti alla

⁸ G. Ceva Grimaldi, *Itinerario da Napoli a Lecce e in Terra d'Otranto nell'anno 1818*, Napoli 1821; ristampa: Lecce, Capone, 1981, pp. 113-114.

⁹ J. H. Riedesel, *Nella Puglia del Settecento* (a cura di Tommaso Pedio), Lecce, Capone Editore, 1999, pp. 113-114. Anche in T. Scamardi, *Viaggiatori tedeschi in Puglia nel Settecento*, Fasano, Schena Editore, 1988, pp. 15-16.

¹⁰ S. Storace, *A genuine letter from an italian Gentleman's concerning the bite of the tarantula*, in "The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle", XXIII (1753), pp. 433 e sgg., riportato da E. de Martino Ernesto, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 134-135.

tarantella - che esula dagli intenti del presente contributo -, al fine di estrarre delle indicazioni sui modi esecutivi dei vari esempi, non si può prescindere dal tenere in grande considerazione la tipologia delle fonti, le date e i luoghi delle osservazioni reali, perché sono essenziali per la veridicità e la collocazione spazio-temporale di una danza.

3b. *Fra terapeutico e ludico*

Le prime tracce musicali e testuali¹¹ di un ballo chiamato “tarantella” risalgono - in base alle conoscenze sinora acquisite - agli inizi del XVII sec. e lo dichiarano da subito come danza preferita dagli *attarantati* pugliesi durante la terapia coreomusicale dei mesi caldi.

Sul *mare magnum* del tarantismo esiste una vasta letteratura scientifica e narrativa, intensificatasi negli ultimi decenni col ritorno di interesse per l’argomento, eppure mancano studi che abbiano adottato lenti d’analisi specialistiche. Si è cercato di capire il fenomeno esaminando l’anatomia dei ragni, le condizioni climatiche e ambientali del territorio, gli ambienti sociali dei pugliesi, le sintomatologie, i comportamenti dei morsicati, la tipologia dei suoni, i possibili effetti di musica e danza sull’organismo avvelenato, ecc., ma restano ancora poco esplorati alcuni aspetti importanti, soprattutto quelli a carattere performativo, come i repertori musicali e coreutici praticati. Se, ad esempio, fossero state trascritte molte delle arie udite dai tanti osservatori durante le terapie tarantistiche durante almeno 3-4 secoli del fenomeno, oggi avremmo un *corpus* consistente di musiche che permetterebbero un’analisi comparativa ad ampio raggio con le altre raccolte di notazioni di balli aulici e popolari arrivate sino a noi. Scarsi sono pure i dettagli descrittivi sulle danze e le loro strutture coreografiche; nessun osservatore o autore di trattazioni a riguardo, infatti, si è posto il problema di confrontare le modalità esecutive dei tarantati durante le fasi più lucide e razionali della cura con le danze in uso negli intrattenimenti sociali della stessa comunità del malato. Così avremmo preziosi dati descrittivi di danze popolari dei secoli scorsi e capiremmo meglio gli slittamenti dalle cinesiche regolari a quelle esasperate e pantomimiche proprie dell’estroversismo delirante dei tarantati. Altri elementi da mettere a fuoco sono il *carnevalletto delle donne*, la partecipazione di congiunti e astanti al rito, la corrispondenza fra le pratiche coreutiche della terapia e quelle ludiche

¹¹ Foriano Pico, *Nuova scelta di sonate per chitarra spagnola*, Napoli, Giovan Francesco Paci, 1608,

delle occasioni festive. Oggi, comunque, le fonti scritte possono essere meglio comprese, reinterpretate o corrette da un dettagliato quadro delle tradizioni coreutiche rimaste in funzione; spesso balli che sono citati in Puglia o Campania fra '600 ed '800 si ritrovano attive ancora oggi, ma in altre aree non distanti. La sorprendente capacità di conservazione della tradizione popolare a volte permette di effettuare una specie di ideale ritorno al passato e fornisce elementi utili di comprensione delle fonti, mentre chi non possiede tale beneficio della comparazione sovente si avventura in ipotesi e supposizioni fuori dal seminato.

L'attestazione scritta di esistenza nella tradizione ai primi del XVII sec. dimostra che tale ballo era in uso già nella seconda metà del '500, per essere ritenuto forma coreutica acquisita dalla tradizione pugliese nelle prime citazioni scritte degli inizi del secolo successivo. Lo studio etimologico della Naselli¹², che, recependo asserzioni di glottologi precedenti, lega la voce tardolatina "tarenta" e dei dialetti meridionali "taranta" al nome della città di Taranto (Τάρων, *Tarentum*) ed ai corrispettivi diminutivi di "tarentula" (in volgare "tarantola") e "tarantella", sembra ormai nozione acquisita; il suo stesso nome, infatti, sin dagli inizi e per un lungo periodo ha indicato sia il ragno della *taranta*, sia il relativo ballo usato per la terapia coreutica; ballo e ragno si intrecciano nel medesimo lemma "tarantella". Nella latinità esisteva la voce *tarantilla* per indicare la donna di Taranto, sia *tarantinula*¹³.

Dopo Epifanio e Kircher, ancora nel 1695 e nel 1697 Baglivi e Boccone¹⁴ connotano la *tarantella* come danza più ricorrente nel rito

¹² C. Naselli, *L'Etimologia di «Tarantella»*, estratto dall'Archivio Storico Pugliese, anno IV, Bari 1951, fasc. III-IV, Bari, Cressati, 1951. Ibidem, *Studi di Folklore*, Catania, Crisafulli Editore, 1953, pp. 87-101.

¹³ Una delle più importanti e meno incomplete commedie di Gneo Nevio (275 ca. - 201 a. C.) porta il nome di Tarentilla (giovane donna di Taranto, città gaudente e liberale della Magna Grecia). "Tarentinula" è un diminutivo di "tarentina" ed indica ugualmente una giovane abitante di Taranto.

¹⁴ Epifanio Ferdinando, *Centum historiae seu Observationes et casus medici, omnes fere medicinae parte*, Venezia, apud Thomam Ballionum, 1621. Athanasius Kircher, *Magnes sive de arte magnetica libri tres*, Roma 1641 (Colonia 1643, Roma 1654); Ibid., *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Roma 1650; Id., *Phonurgia Nova*, Campidonae 1673. G. Baglivi, *De anatome morsu et effectibus tarantulae*, in *Opera omnia medico-practica et anatomica*, Lione, Parigi, 1704, Dissertatio VI, (ma la monografia sulla tarantola fu pubblicata nel 1796). Paolo Boccone, *Museo di fisica / e di*

del tarantismo pugliese. Gli innumerevoli riferimenti settecenteschi al tarantismo e alle connesse citazioni di un ballo ad esso collegato dal nome di “tarantella”, sono nella maggior parte dei casi dei riverberi dei trattati del Kircher e del Baglivi.

Ma la *tarantella* non è stato il solo ballo adoperato nella iatrocureutica tarantistica; sin dalle prime fonti certe del fenomeno pugliese risalenti al *De venenis* di De Marra del XIV sec. i balli si sono alternati e sostituiti a seconda delle zone e dei periodi storici (*lepote, pelandra, dama di Provenza, panno rosso, panno verde, moresca, catena, spallata, ottava siciliana, aria turchesca, pastorale, ballo a botta, filanda, pizzica pizzica, ecc.*), anche se molte citazioni parlano di balli in genere, senza precisarne un nome proprio. È oggi per noi un grave vuoto non avere indicazioni dai rari autori, che hanno precisato almeno i nomi delle danze, sulla descrizione morfologica delle stesse¹⁵. Tutte le fonti accreditate e specialistiche del tarantismo e di fenomeni analoghi nel sud d’Italia, in Sicilia, Sardegna, Corsica e Spagna concordano però su un punto: le musiche e le corrispondenti danze erano multiple, ogni comunità interessata al caso aveva più opzioni coreomusicali, i musicisti compivano un’esplorazione per reperire il repertorio più efficace o consono ai gusti del tarantato o dei tarantati fra varie arie a loro disposizione. Era la soggettività della scelta da parte del malato l’ultima istanza nel determinare l’efficacia della cura.

esperienze / variato, e decorato / di / oasrvazioni / naturali, note / medicinali, e ragionamenti secondo i principij / de’ moderni. / di / Don Paulo Boccone, in Venetia, per lo Baptistam Zuccato. 1697.

¹⁵ Tra i balli del tarantismo citati ve ne sono alcuni che continuano la loro vita in altre aree; ricordiamo la *moresca*, che è una danza armata la quale in genere vede contrapporsi due schiere di “battitori” con spade e/o bastoni ed eseguire figure codificate o comunque preparate. Le compagnie di *morescanti* o *battitori* sono sempre gruppi organizzati e addestrati, date la difficoltà esecutiva e la pericolosità del repertorio. Alcune *moresche* prevedono un assetto circolare con doppi cerchi concentrici e rivolti l’un contro l’altro, quasi a mimare un assedio (è il caso della ‘*Ndrezzata ischitana*). Oggi sopravvivono varie tipologie del *bal do sabre* (ballo della sciabola) in Piemonte, le *moresche* della Toscana e Umbria, il *mattaccino* molisano, il *tataratà* in Sicilia e il *gioco della falce* in Basilicata. La *pastorale* è una danza ancora in vita fra Calabria e Basilicata; viene associata in genere alle *tarantelle* locali, ma ha altra struttura e altro stile. È citata come partitura musicale ancor prima della *tarantella*, ma vi è nella tradizione il medesimo nome per designare sia il ballo sia il canto o suonata religiosa natalizia.

Da ciò deriva due considerazioni importanti: ogni morsicato o creduto tale ricorreva ai balli in voga presso la sua gente nel suo tempo; di conseguenza la “virtù” sanatoria non stava nelle caratteristiche coreomusicali di un brano, ma nell’atto del ballare, del muoversi ritmico: qualunque dei *muedi* o motivi che ogni tradizione formalizzava nella pratica corrente di ciascuna epoca potevano risultare funzionali allo scopo di lenire i tormenti del morsicato¹⁶. Certamente, fra i vari balli adoperati lungo i secoli nei rituali del tarantismo, la *tarantella* ha un posto d’onore per longevità, predilezione e frequentazione, ma se compariamo le trascrizioni musicali che ci sono giunte delle *tarantelle* adoperate dall’inizio del XVII sec. alle musiche eseguibili ancora oggi dagli ultimi musicoterapeuti ancora viventi, notiamo delle differenze notevoli sul piano melodico e sul piano dell’intensificazione ritmica, come giustamente osservano in apprezzabili lavori musicologici di Attanasi e Così¹⁷.

Carpitella nel suo saggio etnomusicologico¹⁸ in appendice a *La terra del rimorso* di De Martino, sostiene l’esistenza di due generi diversi di *tarantella*, quella “liturgica” o “rituale” del tarantismo e quella “profana”; la prima sottotipologia è stata concettualizzata in seguito all’osservazione diretta di un intervento iatromusicale verso la tarantolata Maria di Nardò, e bipartita ritualmente in una fase a terra ed una fase in piedi, con relative decodificazioni semantiche “zooantropiche”, di relazione, cioè, fra ragno e morsicata. Per “tarantella profana” intende tutte le altre modalità da festa o di intrattenimento di questo ballo. Una classificazione questa che sembra condizionata dal contesto tematico di riferimento e limitata dalla ridotta osservazione della spedizione demartiniana. Conscio della complessità della questione tarantellistica, Carpitella affidava nel 1986 al sottoscritto il compito di indagare sui numerosi aspetti morfologici e antropologici della multiformità di questo ballo. In realtà, dalla nostra ricerca ultratrentennale risultano più di tipo liturgico le

¹⁶ Durante la nostra indagine sul tarantismo del 1980-83 e la frequentazione del barbiere Luigi Stifani, dallo stesso è stato confermato più volte che qualche tarantata preferiva brani di “lisco”, come valzer o tango.

¹⁷ F. M. Attanasi, *La musica nel tarantismo. Le fonti storiche*, Pisa, Edizioni ETS, 2007. L. Così, *Tarantole, folie e antidoti musicali del sec. XVII fra tradizione popolare ed esperienza colta*, in Aa. Vv., *Tarantismo. Trance, possessione, musica*, a cura di Gino L. Di Mitri, Nardò, Besa Editrice, 1999, pp. 53-111.

¹⁸ D. Carpitella, *L’esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, in E. de Martino, op. cit., pp. 335-372.

tarantelle eseguite ritualmente durante le processioni liturgiche o in chiesa davanti all'effigie sacra, ed ancor di più quando si balla per voto con il peso delle *cinte*¹⁹ che il ballo della tarantata, il quale in molte aree non ha chiari riferimenti col sacro. Il fenomeno, come si espone in queste pagine, è ben più complesso; l'osservazione demartiniana è limitata ad un'area ristretta, ad alcuni casi e ad una fase di crepuscolo del fenomeno. Se l'indagine si fosse estesa ad altre aree della Puglia, dove ancora era attiva la tradizione coreoterapeutica della "taranta", o nel Cilento, dove era possibile scavare nella memoria degli anziani protagonisti diretti del fenomeno, sarebbe emerso un quadro più variegato. Tarantati non si nasceva, né si veniva formati in tale ruolo: le persone solitamente frequentavano i balli del proprio tempo e del proprio contesto sociale e inculturativo; alla bisogna, essendo costretti dal male a danzare per lenire il proprio malessere, facevano ricorso a ciò che sapevano fare, alle modalità coreutiche assimilate. L. G. De Simone, analizzando i balli in uso nella terra d'Otranto²⁰ negli ultimi decenni del XIX sec., distingueva fra *taranta*, *pizzica pizzica* e *tarantella*, evidenziando la prima non come un ballo in senso stretto, ma come un rituale, come un insieme di pratiche da mettere in atto durante la terapia iatromusicale. In realtà i musicisti saggiavano e reperivano il motivo più confacente alla sensibilità del malato, e su quello insistevano per ore o per giorni. La terapia cominciava sempre con le modalità coreutiche del ballo ludico scelto²¹, anche perché molte testimonianze scritte e orali dirette dicono che spesso ad accompagnare nel ballo i malati erano i loro vicini, parenti o amici, e si eseguivano, secondo le musiche proposte ed accettate, i balli corrispondenti, patrimonio collettivo della comunità. Anche in caso di

¹⁹ Cfr. sui balli devozionali e con le *cinte*: G. M. Gala, *La tarantella dei pastori. Appunti sulla festa, il ballo e la musica tradizionale in Lucania*, Quaderni della Taranta n. 7, Firenze, Ed. Taranta, 1999. Id., *Suoni che pulsano. Tarantelle e pastorali fra resistenze e mutazioni culturali alla festa della Madonna del Pollino*, in AA. VV., *Musica e tradizione nella festa della Madonna del Pollino*, San Severino Lucano, Pro Loco del Pollino, 2004, pp. 21-40. Id., *Le tradizioni musicali in Lucania*, 1. Strumenti, Bologna, SGA Edizioni, 2007.

²⁰ Considerazioni ricavate da interviste a ex-tarantati e a ex-suonatori di tarantismo effettuate a Nardò, Corigliano d'Otranto, Carpignano, Copertino, Trepuzzi, Cisternino, Villa Castelli, Grottaglie, Martina Franca, S. Michele Salentino e Cellino S. Marco.

²¹ L. G. De Simone, *La vita nella Terra d'Otranto*, in "Rivista europea", a. VII, (1876), vol. III, pp. 341 e sgg.

cura individuale, la persona interessata iniziava a ballare come sapeva. La peculiarità del ballo terapeutico sta nel fatto che qualunque ballo venisse eseguito per lungo tempo e con veemenza ritmica, mutava di natura, si trasformava gradualmente in ballo parossistico, agitato, con perdita di controllo delle strutture formali solite e con il passaggio in una sequenza di prassi coreo-dinamiche non usate dalle persone normali: nella fase verticale si alternavano esasperazione nevrotica dei movimenti, lungo dondolamento del capo, rilassamento degli arti inferiori e del busto, corse, percorsi circolari o a spirale, rotazioni insistenti e in progressione dinamica sul proprio asse fino a perdita di equilibrio e caduta a terra, ecc; in molti casi, ma non sempre, vi poteva essere una fase orizzontale di prostrazione a terra, con avanzamenti a ginocchioni, a carponi o strisciando sul dorso, rotolamenti laterali di fianco, movimenti convulsi degli arti di tipo epilettico, ecc. In modalità coreutiche ora descritte è possibile riconoscere una tipologia diversa di danza, molto simile a forme di possessione coreomusicale osservabili in altre tradizioni del mondo. Nella fase di esasperazione cinetica venivano compiuti atti assegnabili dagli osservatori di varie epoche storiche ad uno stato irrazionale di delirio e frenesia, percepiti come gesti di follia; non mancano testimonianze di arrampicamenti, di aggressioni verso gli astanti, di tendenze autolesionistiche, di atteggiamenti avulsi dalle convenzioni sociali vigenti. Molto ricorrente è l'osservazione tra il XVII e il XVIII sec. di uso della spada, che veniva brandita sia da uomini che da donne, talvolta con maestria e non poco rischio per i presenti. Ma sulle tradizioni del ballo armato bisognerebbe aprire uno studio a parte che affronti la frequenza tra i sec. XV e XVIII dell'uso delle armi bianche, delle *moresche*, dei *mattaccini*, delle *'ntrezzate* carnevalesche, dei culti e dei riti liturgici che hanno la spada come elemento caratterizzante. La conservazione in Salento della *pizzica scherma*, danza di combattimento ancora alquanto attiva di pertinenza maschile, può costituire una nuova pista di indagine storica ed antropologica per collegare e spiegare l'elemento bellico-agonistico fra tarantismo e pratica festiva ritualizzata.

La variegata tipologia dei comportamenti tarantistici va, comunque, ben oltre la comune accezione di danza - a meno che non si voglia intendere l'insieme come una complessa pantomima coreutica - è altro fenomeno rispetto alle *tarantelle* o *pastorali*, *spallate*, *pizziche* e altre danze citate. Gli stessi "attarantati" in situazioni normali, fuori dal periodo del "rimorso", ballavano nelle forme consuete secondo la struttura propria di ogni ballo. Distinguere e mettere in atto forme

coreutiche e ruoli diversi a seconda del periodo dell'anno e dell'autoconvinzione è un fatto di inculturazione e di scelta soggettiva nell'aderire alla dimensione esistenziale del tarantato.

Per concludere la riflessione, si può riassumere con i seguenti punti fissi, intersecando fonti storiche di vario tipo e investigazioni etnografiche su tutto il territorio italiano:

a) All'origine, tra la seconda metà del '500 e i primi del '600 una danza (con apposita musica) preferita dai tarantati, prende il nome del ragno medesimo, *tarantella*, pur restando in uso altre danze coeve a scelta del malato.

b) Sin dal XIV secolo l'opzione di gradimento e di selezione del motivo musicale e della corrispondente danza è affidata al tarantato, che in genere conosce e mostra competenza del repertorio della propria comunità; la possibilità di scelta dimostra altresì la compresenza in Puglia di danze eterogenee praticate nell'uso popolare; alcune di esse erano diffuse su larga scala territoriale, così come altre fonti letterarie rivelano per la *moresca* (danza generalmente corale di combattimento, con uso di spada, diffusa in forme e trame diverse in tutta Europa), la *spallata* (dalla fine del '500 già in uso in Abruzzo e nota a Napoli), il *cinque tempi* (danza che trae nome dalle tecniche schermistiche del tempo, facendo intuire un probabile uso della spada, come concordano molti osservatori), mentre altre danze sembrano essere del genere *tarantella* (*monachella*, *filanda*) o legate al rituale cromatico del tarantismo (*panno rosso*, *panno verde*).

c) Durante la cura melocoreutica, qualsiasi danza venisse individuata come più gradita e dunque eseguita efficacemente, era poi sopraffatta - col perdurare insistente della musica e la progressiva esagitazione coreutica - da una cinesica destrutturata e caotica, facente parte di un linguaggio comunque appreso per imitazione e/o per personificazione di ruolo, e dunque non del tutto libero e improvvisato. Nella realizzazione coreutica della terapia, oltre a movimenti, percorsi e gestualità che il tarantato compiva stimolato dalla musica, erano rilevanti l'assunzione di un ruolo da protagonista e il *transitus* in un nuovo - pur se momentaneo - status esistenziale, mediante una sorta di sdoppiamento della personalità. Molti descrittori fanno intendere una sorta di metamorfosi che portava la persone ad agire con modalità altre, che in una condizione di normalità non avrebbe mai fatto. Il tarantismo era anche una sorta di "licenza" alla trasgressione non nociva, una liberatoria della comunità alla fuga dalla normalità forse nel profondo rifiutata. Dalle cronache minuziose si evince che la percezione di una diversità di ruolo e di repertorio coreutico era ben

chiara e consapevole da parte dei familiari e dei paesani dei tarantati nelle fasi acute della coreoterapia.

d) Nel Seicento vengono segnalati altri balli di pregressa origine ed esistenti su larga scala nell'uso festivo, trasferiti anch'essi nella terapia tarantistica: la *catena* (ballo tondo di gruppo) e la *pastorale*, danza in coppia o a quattro persone ancora oggi viva in Basilicata e Calabria e dal pregnante carattere iterativo ed ipnotico²².

e) Dal Settecento in poi in Puglia le *tarantelle* terapeutiche si moltiplicano, almento sotto l'aspetto musicale, la *tarantella* diventa un "genere". Non sappiamo se al cambio del motivo, mutassero anche i modi di ballare. Sembra che via via si aggiungessero nuovi motivi e che altri cadessero in disuso. Ai rispettivi motivi - detti "modi" - che venivano saggiati dai musicisti, veniva da questi in genere apposto un nome che serviva loro di orientamento. Il repertorio musicale si caratterizzava nel suo complesso per avere ritmi veloci e incalzanti, per i quali il tamburello aveva una funzione liberatoria importante, ma non mancavano motivi lenti e melodici:

«*Omnis tamen Tarantatis accomodatus sonus ad acutum accedit, nam omnia modulamina, quae Tarantellae idcirco dicuntur, quam velocissimi motus sunt.*» (Tuttavia ogni suonata predisposta per i Tarantati tende all'acuto, infatti tutte le modulazioni, che sono dette *Tarantelle*, hanno ritmi velocissimi)²³.

A fine '800 L. G. De Simone²⁴ individua 12 *muedi* diversi in facoltà di selezione, ma ci riporta solo i nomi di 3 *muedi*: *monachella*, *filanda* e *ballo a botta* (probabile residuo della *spallata*, attiva ancora in quegli anni nella Daunia, oltre che in Campania, Molise e Abruzzo). Da nostre indagini recenti è emerso che nel Tarantino si usavano fino a 21 motivi diversi per stimolare al ballo la tarantata.

f) Fra le tante *tarantelle* osservate e documentate nella ricerca sul campo nel sud d'Italia siamo riusciti ad individuare un nucleo morfologico centrale, che può considerarsi un minimo comune denominatore, formato strutturalmente da un ballo frontale stanziale e

²² Cfr. sull'argomento G. M. Gala, *La tarantella dei pastori*, op. cit., pp. 36-37 e Id., *Le tradizioni musicali in Lucania*, op. cit., pp. 204-207.

²³ N. Caputi, *De tarantulae anatome et morsu*, Licio, Domenico Riverito, 1741, p. 182.

²⁴ L. G. De Simone, *La vita in Terra d'Otranto*, ripubblicata a cura di E. Imbriani, Manduria, Edizioni del Grifo, 1997, pp. 60-70.

Giuseppe Michele Gala

un andare in tondo, che riproduce una struttura più antica di canzone a ballo fra stanza e ritornello²⁵. Probabilmente tale nucleo doveva costituire una sorta di archetipo o struttura essenziale attorno alla quale si costruivano altre componenti locali.

3c. *La controversia fra Puglia e Napoli*

TARANTELLA. (Mus.) Danza napoletana di carattere gajo, con melodia in tempo di 8/6 e di movimento lesto, che si suona sino alla fine, e poscia si ricomincia da capo. Ordinariamente s'accompagna con tamburino, colascione e chitarra, raramente coll'arpa e col violino. (Credesi che sia così detta, perché i morsicati dalla tarantola sorgono dal loro assopimento mercè la musica allegra, che accompagna questa danza, e che danzando guariscono)». ²⁶

TARANTELLA. s. f. Tarántola. Ragno velenosissimo delle Puglie. Danza napoletana di carattere gajo; e la Sonata sulla quale si balla. È di uso comune anche presso di noi. *La Celidora*, I, 59 «Chè non si parla qui di coserelle... Nè di sonar gagliarde o tarantelle ec.» dicesi anche a una Canzone napoletana sull'aria della Tarantella. Ed è così detta dall'usanza di sonare a ballo in questo special modo per guarire gli attarantati»²⁷.

Due famosi dizionari ottocenteschi (del 1840 e del 1863) alla voce "tarantella" biforcano il significato: come sinonimo di "tarantola" accreditano il lemma al tarantismo pugliese, come danza forniscono un orientamento univoco: un ballo napoletano.

Sin dai primi decenni dell'800 nel comune intendere generale, quando si pensa alla danza di nome *tarantella* la si associa a Napoli e alla sua tradizione. Vi sono autori come De Bourcard, Penna, Mozzillo, Di Giacomo²⁸ e altri, e che si sono adoperati alacremente per asserire

²⁵ Sul rapporto fra canzone a ballo ed esecuzioni coreutiche nel Rinascimento e nell'età moderna cfr. G. M. Gala, "Questo ballo non va bene" - *La canzone a ballo e i balli cantati nella tradizione popolare italiana*, parte I, in "Choreola", anno II, n. 7-8, autunno-inverno 1992, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 2-136.

²⁶ *Vocabolario universale italiano*, vol. VII, Società Tipografica Tramater, Napoli 1840, p. 30.

²⁷ P. Fanfani, *Vocabolario della lingua italiana*, Firenze, F. Le Monnier, 1865, p. 1543.

²⁸ F. De Bourcard, *Usi e costumi di Napoli e contorni, descritti e dipinti*, Napoli, Stabilimento Tipografico del Cav. G. Nobile, 1857. R. Penna, op. cit.

l'indiscutibile napoletanità della *tarantella*, facendo leva proprio sul fatto che il ballo di corteggiamento è fenomeno del tutto diverso dalla coreoiatria pugliese. Per rafforzare la tesi dell'origine partenopea, alcuni si sono avventurati in ipotesi poco probabili e soprattutto contraddittorie di ascendenze e derivazioni, chi dai *balli di Sfessania*, chi dalla *Lucia Canazza* e dalla *Tubba Catubba*, chi scomoda persino gli antichi greci con la loro *sicinnide*, chi dal *fandango* spagnolo, ecc. La realtà, pur con zone d'ombra, sembra aver avuto altro decorso, e la si ricava incrociando, come finora abbiamo fatto, fonti letterarie, musicali, iconografiche passate ed etnografiche odierne.

Napoli ha avuto una sua letteratura in lingua partenopea, entrata nel suo miglior splendore tra il '500 e il '700. In varie opere ricorrono riferimenti alla danza, ma fra i balli che gli scrittori partenopei come Basile, Cortese, Sgruttendio, Del Tufo, Velardinello e Zito citano nei momenti di festa e nei carnevali tra fine '500 e i primi decenni del '600, non troviamo mai il ballo della *tarantella* in uso a Napoli, ma bensì *ballintrezzo*, *moresca*, *mattaccino*, *Lucia canazza*, *mastro Rogiero*, *forze d'Ercole*, *chiarantana*, *spuntapiede*, *villanella*, *Sfessania*, *Villano battuto*, *Roggiero battuto*, *tordiglione o stordiglione*, *zingara*, *capricciosa*, *cianciosa*, *cascarda*, *spagnoletto* e numerose canzoni a ballo su qualcuno dei modelli suddetti.

La prima fonte in lingua napoletana a noi nota, che cita un ballo di nome *tarantella* in ambito partenopeo è *L'Eneide di Virgilio Marone trasportata in ottava rima napoletana* apparsa per la prima volta a stampa nel 1699.

Orfeo vestito a luongo, e co la stola
De Saciardote, accorda la nocella
Co sette corde, e fa co la viola
Mò na ceccona, e mò na tarantella.
E le dà suono, e quase parola
Mò co l'archetto, e mò co le detella:
E co l'arco, e le deta a tutte l'ore
Tocca le corde, e telleca li core...²⁹

A. Mozzillo, a cura di, *La dorata menzogna. Società popolare a Napoli tra Settecento e Ottocento*, Cava dei Tirreni, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975.
S. Di Giacomo, *Napoli. Figure e poeti*, Napoli 1909, pp. 10-21.

²⁹ *L'Eneide di Virgilio Marone trasportata in ottava rima napoletana del sr. Giancola Sitillo*, Parrino, 1699, canto VI, ottava 155,

Mentre la prima traccia del ballo risulta ancora essere l'intavolatura del 1608 per chitarra spagnola di Foriano Pico³⁰, toscano trasferito come musico alla corte di Napoli. C'è dunque fra *tarantella* in terra di Puglia e quella nella capitale del regno una forbice di 70-90 anni. Per averla inserita Pico in una collana di musiche da ballo, vuol dire che la *tarantella* era già nota come danza ludica ai primi del '600. Se ne deduce che mentre nella capitale a fine '500 venissero praticate le tante danze su citate dagli scrittori testimoni del periodo, in Puglia la *tarantella* riscuoteva successo sia nelle occasioni pubbliche festive e sia, di conseguenza, nella scelte dei tarantati durante la cura estiva.

Dopo vari decenni, con la normale rotazione dei gusti e delle mode del pubblico cittadino, un ballo chiamato *tarantella* giunge ed affascina anche la gente di Napoli e dintorni, ma si continua a parlare di danze che di analogo hanno il nome, nulla sappiamo sulle strutture formali di ciascun modello. L'elemento riscontrabile è la diversa tipologia funzionale di apparizione dei due casi, al ballo curativo della Puglia fa riscontro un ballo d'intrattenimento sociale nel contesto partenopeo. Dalla fine del XVII sec. in poi - come si è detto - per la maggior parte dei viaggiatori e dell'opinione pubblica la danza detta "tarantella" richiamerà Napoli e la sua vita metropolitana, sia delle classi popolari che, in seguito, degli ambienti aulici.

Quindi nel XVIII sec. sembra compiersi un doppio trasferimento di epicentrismo etnocoreologico, uno geografico e l'altro tematico-funzionale: dalla Puglia a Napoli e dal contesto terapeutico del tarantismo a quello ludico di intrattenimento festivo. Come mai la *tarantella* da ballo pugliese e terapeutico diventerà napoletano e ballo di festa e di corteggiamento? Le ragioni di questa traslazione geofunzionale non ci sono note, ma sembra essere più apparente che reale. Già nel 1641 il Kircher fra le varie arie udite dai suoi due emissari, Galliberto e Nicoletto, mandati ad osservare il tarantismo pugliese, aggiunge una melodia che gli è stata trasmessa a Napoli, che dicono essere la "vera tarantella" e che il gesuita esamina e confronta:

Aliam melodiam hic Neapoli mihi trasmissam adiungo, quam veram Tarantellam dicunt, ego tamen re bene esaminata, precedentes modulos ob Semitonia frequenter intercurrentia, uti etiam diminutiones notularum, & tonum phrygium commodiorem iudico...³¹

³⁰ Foriano Pico, op. cit.

³¹ A. Kircher, *Magnes sive...*, op. cit. , edizione del 1643, p. 764.

Ma non sappiamo se quella melodia sia di Napoli o utilizzata altrove. Comunque alla corte napoletana e nell'opinione pubblica cittadina il tarantismo pugliese era già noto da tempo.

a) Il tarantismo a Napoli e dintorni.

Il tarantismo apulo aveva acquistato da secoli una notorietà internazionale, soprattutto l'opera di Baglivi attivò un dibattito medico e scientifico di dimensioni europee. Ma le recenti ricerche di testimonianze sull'esistenza del fenomeno dimostrano una sua più ampia diffusione nel XVIII sec. in tutta l'Italia meridionale, in Sardegna, Corsica e Spagna, pur se con minore intensità casistica. Anche in area campana sono emersi alcuni casi di tarantismo con ricorso alla terapia coreomusicale simile a quella pugliese:

- 1715: Johann Armand von Uffenbach (1687-1769), architetto germanico, in un suo diario di viaggio manoscritto (e ancora parzialmente inedito) annota che il 3 maggio 1715 tornava da Ercolano, dove si era recato per visitare i ruderi antichi e sulla strada si ferma nei pressi di Napoli in un'osteria per assaggiare il "vino greco" e assiste ad una scena che così descrive:

Non lontano da quella osteria vedemmo in istrada un gruppo di contadine che con grande gaudio saltavano e ballavano. Tutte ballavano saltavano in fila. Con se portavano due zampogne ed un *tambour de basque*, in modo da dare l'impressione di una [vistosa?] ed alquanto antica processione o un allegro baccanale [...] al modo delle antiche processioni di Bacco. Ci avvicinammo per vedere meglio [Vedemmo] una giovane contadinella pallida, silenziosa e strana, che stava in mezzo. della quale le altre dicevano, che fosse stata morsa dalla tarantula e che andavano tutti insieme a lei a piedi in città [...] La loro danza aveva quindi lo scopo di animarla a fare altrettanto, per farla curare se stessa tramite l'estasi. Tuttavia, non [ne aveva voglia] e, nonostante l'allegria delle altre, aveva un aspetto molto triste³².

- 1721: Nosocomio a Napoli: ad una paziente di origine pugliese dei suonatori napoletani suonano una *tarantella* locale, con subitaneo effetto per la paziente:

Cominciai a sospettare che si trattasse di tarantismo, tanto più che avendo chiesto da dove fosse stata trasportata al nosocomio, mi fu risposto che

³² D. Brandenburg, *Il diario dell'architetto Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687-1769) come fonte etnomusicologica*, in "Choreola", n. 21, 1999, fasc. 1, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 31-33.

proveniva dalla Puglia. Feci venire sul posto i suonatori: e appena risuonò sullo strumento il ritmo melodico che si chiama tarantella, prese a muover mani e capo in modo più manifesto a ritmo della musica: e la vidi di poi compiere sempre restando nel lettuccio gesti che somigliavano a una danza. Perciò richiesto l'aiuto di donne assistenti, essa si alzò del tutto, e sorretta da loro, e presto senza nessun appoggio, e stranamente svolgendo con le mani un nastro rosso che le avevano dato, non senza grande ammirazione di tutti andò vagando per qualche tempo per la stanza, danzando non senza rispettare il tempo, e almeno con passi ritmici nella misura delle sue forze e in accordo con la musica³³.

- 1753: caso accertato di tarantismo a Torre Annunziata (NA): la musica della *tarantella* viene paragonata ad una specie di *giga* (Storace, in *Gentilman's Magazine*):

Un pover'uomo era stato trovato malato sulla pubblica via, e poiché il parroco - che ordinariamente era chiamato per suonare il violino ai tarantati - si trovava quel giorno lontano dalla sua parrocchia, fui pregato io da alcune persone di riguardo di suonare per il tarantato [...] Quando giunsi sul posto in compagnia del mio violino, vidi steso al suolo un uomo che sembrava stesse per dare l'ultimo respiro. La gente, nel vedermi, cominciò a gridare: "Suona, suona la tarantella!" (Che è l'aria che si suona in tali circostanze). Ma io non avevo mai sentito quest'aria, e perciò non potevo suonarla. Chiesi di quale melodia si trattasse: mi fu risposto che era una specie di *giga*. Suonai diverse *gighe*, ma senza esito, poiché l'uomo restava immobile come prima. La gente continuava a chiedere la *tarantella*, ed io dissi di non saperla suonare, ma se qualcuno me l'avesse cantata l'avrei imparata immediatamente. Una vecchia si offrì per la bisogna, ma cantò così male che non mi fu possibile formarmi nessuna idea precisa del motivo. Venne un'altra donna e mi aiutò ad imparare l'aria, per il che impiegare circa dieci minuti [...] Ora avvenne che durante l'apprendimento e appena suonarono i primi due accordi, l'uomo cominciò a muoversi al ritmo della tarantella, quindi si levò in piedi rapido come un fulmine, mostrando il sembiante di chi si sia risvegliato da una terrificante visione, lo sguardo fisso e furente, e muovendosi in ogni giuntura del corpo. Ma non avendo io ancora appreso l'aria, d'un tratto smisi di suonare, non credendo di produrre qualche effetto sull'uomo: invece proprio nell'istante in cui sospesi la musica, l'uomo cadde a terra gridando disperatamente, stravolto nel viso e in preda a convulsioni. Terrorizzato, feci di tutto per affrettare da parte mia l'apprendimento della tarantella risanatrice, e appena fui pronto, detti inizio alla esecuzione, mantenendomi a circa 3 metri e mezzo dal tarantato: il quale, nell'udirmi, subito si levò in piedi come aveva fatto

³³ N. Cirillo, in E. de Martino, *La terra del rimorso*, op. cit. p.136, (ripreso da F. Serao, *Della Tarantola o sia falangio di Puglia*, Napoli 1742, p. 196 sgg).

prima, e danzò con tanta lena quanta ne può mettere un ballerino³⁴.

Nel racconto di Storace è chiaro l'insediamento già avvenuto in Campania di un ballo detto *tarantella*, con proprio repertorio musicale facente parte del bagaglio tradizionale degli anziani.

b) La *tarantella* ludica di città e della campagna circostante. È curioso che il grande illuminista napoletano abate Galiani³⁵, nel suo *Vocabolario dell'uso napoletano*, al lemma "tarantella" ipotizzi un etimo onomatopeico e solo come seconda ipotesi si diriga verso una sua origine tarantolesca, infatti così scrive:

Tarantella. Corrotto da *ntantantera*. Fasano la prende per la tarantola, noto animaletto, che nella Puglia si crede velenoso, ed atto a far metter in estro continuamente ballare, e talor cantare a chi ne sia morso.

"Quanno essa peo de chi ha la tarantella
se chiammaie no creiato compagnone"

Tiorb.

"Quanno arrevate po' subeto llà
Fecero presto ne ntantarantera".

L'autore dà poca rilevanza alla voce, e soprattutto non fa alcun accenno ad un uso corrente e notorio del ballo. La spiegazione potrebbe stare nell'ottica distante e comunque moralista (Galiani era grande intellettuale ma pur sempre un abate) con cui sono trattate certe usanze popolari nei suoi scritti, ma è anche vero che ad altri balli viene riservato maggior spazio e maggiori dettagli.

Giovanni D'Antonio nel suo *Lo Mandracchio nnammorato* scritto probabilmente tra il 1719 e il 1722 descrive una *tarantella* di un tal Rienzo Ferrantella al suono di ciaramella, zampogna e tamburello.

...E strilla: Sona, sona, Trommettiero.

La trombetta d lato 'n mano acchiappa,
Ce pizza lo boccaglio, e sto sasella
Abbotta, e sbotta; e lo sciato, che scappa
Da vocca, fa senti na tarantella.
Lo tammorrino co la tarappa
Te l'accompagna: e Rienzo Ferrantella,

³⁴ Per il tarantismo in Campania cfr. S. Storace, op. cit. pp. 134-135.

³⁵ F. Galiani, *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano*, tomo II, Napoli, Giuseppe Maria Porcelli, 1783, p. 158.

Giuseppe Michele Gala

Co la bannera, attorno pe ssi luoche,
Le fa mille abballe, e mille cuoche³⁶.

Forse inconsapevolmente, l'autore ci dà informazioni importanti di carattere etnografico: in realtà qui egli descrive l'esecuzione di una *tarantella* con la bandiera, come oggi si usa ancora a Carovigno e a Teramo (la *'nzegna*) e in alcuni centri della Basilicata e della Calabria con lo stendardo durante le processioni. La presenza di oggetti come corredo di supporto al ballo amplia gli spazi funzionali e antropologici della danza stessa: abbiamo visto già nelle iatrodanza tarantistica l'uso della spada, del fiore, di stoffe o fazzoletti colorati; nella *tarantella* ludica si aggiungono le castagnole, il grembiule o il reggersi la veste e le bandiere, insomma un'oggettistica multiforme che trasforma sempre più il genere e il rito *tarantella* in una pratica polisemica dalla lettura sempre più complessa e intrigante.

Molte notizie dal '700 ci giungono dai numerosi viaggiatori, le cui testimonianze spesso non collimano; qui metto a confronto lo Swinburne con il Goethe figlio:

Ils ne mêlent pas toujours la musique à la danse, mais ils figurant la Tarantella, au non d'un espèce de tambourin, qui étoit en usage parmi leurs ancêtres comme les tableaux retrouvés à Herculanium en font juger. La Tarantella est une danse lente, qui consiste en plusieurs tours sur le talon, en piétonnant beaucoup et frappant des mains. S'est leur dèlice et le constant divertissement du dimanche pour les jeunes femmes³⁷.

La danza che porta il nome di Tarantella è popolarissima a Napoli tra le ragazze di bassa e media condizione. Bisogna che siano almeno in tre: una batte la tamburella e di tanto in tanto ne scuote i campanelli, agitandola in alto, e le altre due eseguiscono la danza tenendo nelle mani le castagnette. A dire il vero, anche qui, come in tutte le danze primitive, non c'è nessun passo e nessuna misura determinata. Le fanciulle non fanno altro che marcare il passo sgambettando l'una dirimpetto all'altra, cambiando spesso di posto. Quando una è stanca di ballare cede le castagnette alla terza e prende la tamburella e così di seguito per ore intere senza mai preoccuparsi degli

³⁶ G. D'Antonio, *Le Opere di Giovanni D'Antonio detto il Partenopeo*, Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana, Edizione 23, Napoli, presso Giuseppe Maria Porcelli, 1788, *Lo Mandracchio nnammorato*, Canto IV (prima edizione del 1722). L'autore è vissuto fra il 1650 ca. e il 1722 ca.

³⁷ H. Swinburne., *Voyage dans Les Deux Sicilies en 1777, 1778, 1779, 1780*, Paris 1785, Vol. I, p. 41.

spettatori. Questa danza interessa solo le fanciulle; nessun giovane tocca mai la tamburella.

Ma per le fanciulle è una passione invincibile e vi trascorrono le ore migliori e si è fatta spesso l'osservazione che questa danza è assai salutare per l'ipocondria, per le punture dei ragni e per quelle malattie in genere che si curano con la traspirazione; ma ciò non toglie che in qualche altro caso non sia pericolosa. Von Riedesel ha fatto nella relazione del suo viaggio molte osservazioni interessanti a questo proposito.

Aggiungo solo una parola. Questa danza ha preso il suo nome non da quello insetto; ma tarantola si chiama un ragno che si trova principalmente nella provincia di Taranto, nella quale provincia si danza, più che altrove, la Tarantella. I due nomi sono simili quindi per il loro luogo di origine, non perché abbiano qualche cosa di comune tra di loro³⁸.

I viaggiatori, solitamente di robusta formazione umanistica, leggono ciò che vedono come specchio o rimanenza del lontano passato classico. Tale predisposizione, unita all'ansia di leggere una narrazione in ogni danza osservata, diventa pre-convizione e si trasforma in pregiudizio interpretativo abbastanza diffuso. Se l'immagine migliore dell'Italia era la sua classicità o la magnificenza del Rinascimento, allora questo propinano, per quanto più possono, anche nel loro tempo.

3d. L'Ottocento e i canali di propagazione dell'icona

Nel secolo successivo la *tarantella* definita "napoletana" esploderà in rinomanza e sarà illustrata e segnalata con tutti i canali possibili dell'epoca. Il genere coreutico si fa costume, dall'ambito popolare entra nelle orchestre di plettri tipiche del mondo artigianale cittadino: sostituiscono i flauti, le chitarre battenti, l'arpa, le zampogne, i tamburelli e il colascione con chitarre "francesi", violini, mandolini, mandole, contrabbassi e a fine '800 con l'organetto diatonico. La *tarantella* come genere entra nei salotti aristocratici e altoborghesi, diventa danza da salone, se ne elaborano varianti nei modi delle contraddanze, si creano contaminazioni con la *quadriglia*, il *valzer* e la *polka*. Nelle corti e nelle sale aristocratiche di mezza Europa la moda prende piede e conseguentemente i compositori di musica sinfonica inventeranno una miriade di motivi per le esigenze di

³⁸ W. Goethe, *Viaggio in Italia. Il Carnevale di Roma, le canzoni, le danze e i teatri romani*. Prima traduzione integrale e note di A. Tomei, Roma 1905, p. 374.

consumo, in primo luogo, aulico; si studiano complessi arrangiamenti orchestrali, le *tarantelle* entrano nell'Operetta e nelle commedie teatrali. Molti grandi compositori si sono misurati con il genere tarantellistico³⁹, così come i coreografi nell'inventare soluzioni orchestriche nuove. Da due dizionari francesi sulla danza, quello di Compan del 1787 presenta una *Danse de la tarentule* (e non il termine di "tarantelle") esponendo sinteticamente il fenomeno del tarantismo:

La tarantola è una specie di ragno molto velenoso e comunissimo in Italia, soprattutto a Taranto, città del Regno di Napoli, da dove essa ha preso il suo nome. Il morso di questo piccolo animale disturba gli umori del corpo, e turba talmente lo spirito, che in alcuni momenti il paziente piange, danza, vomita, trema, ride, impallidisce, sviene, e muore presto se non viene soccorso. I sudori e gli antidoti lo alleviano, ma la forza del veleno è così grande che, nonostante i rimedi, che la malattia non impedisce di ricominciare tutti gli anni, nel periodo circa in cui si è stati punti, e ciò che c'è di singolare, è che questi rimedi sono tutti inutili, se non si aggiunge la Musica, che mette in movimento le membra assopite dei malati, in modo che essi si alzano e danzano per due o tre ore, dopo di che essendosi fatti suonare, essi ricominciano la loro Danza, e fanno così per dodici ore, a diverse riprese, finché non si sentono liberati di tutti i sintomi; ci sono coloro che arrivano sino al terzo o quarto giorno; dopo questo ne sono liberati fino all'anno successivo. Alcuni amano una sorta di Musica, altri un'altra; ma in generale le arie più allegre li inducono in tali movimenti, che li prendono per dei folli. Padre Kirker ha scritto molto argomentando sulla Tarantola, nel suo Trattato del magnetismo, ma lo si accusa di troppa credulità a riguardo di certe canzoni, ch'egli dice di contribuire a guarire coloro che i morsi di questo insetto fanno danzare⁴⁰.

Un secolo dopo la *tarantella* è di già consacrata nei manuali e nei trattati di danza in campo internazionale, pur con le sue reinvenzioni coreografiche:

TARANTELLER DES SALONS. Danse moderne. En 1849 M. Michaud, professeur de danse à Londres, composita et importa à Paris une tarantelle-valse à l'usage des salons; musique et danse étaient gracieuses, mais trop difficiles, et n'eurent point le succès mérité. L'auteur avait trop présumé des talents des danseurs de ville, qui déjà commençaient à négliger les exercices

³⁹ Cfr. sull'argomento delle composizioni d'autore del genere tarantellistico: M. Cofini, *Un incontro di culture: la tarantella per pianoforte. Parte prima*, Firenze, Edizioni Taranta, 1996.

⁴⁰ C. Compan, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Caillau Imprimeur-Libraire, 1787, 364-365.

préliminaires de la danse. Les danseurs tournaient, avançaient, reculaient, se croisaient obliquement à droite et à gauche, ou parallèlement l'un à l'autre, en exécutant les pas suivants: 1° promenade du cavalier conduisant sa dame par la mai net faisant, tous deux, trois chassés alternés de chaque pied; temps d'arrêt; seconde promenade et second temps d'arrêt; 2° Huit glissades continues du même pied en ligne oblique et parallèle à l'un des côtés du salon sur la droite; de même ensuite sur la gauche; 3° valse avec le pas de zéphire (voir ce mot à la lettre Z); 4° glissades coupées suivies de deux petits battements sur le cou-de-pieds. Placé à la troisième position à droit, ramenez vivement le pied gauche à la troisième position derrière sur la pointe; restez un temps ainsi placé; glissez ensuite le pied gauche à la seconde position et ramenez vivement le droit sur la pointe à la troisième position, et restez un temps d'arrêt. On ripete ce pas sur place plusieurs fois de suite et on le tourne après; 5° le chassés alternés comme au commencement de la tarantelle»⁴¹.

In ultimo, lo svilupparsi della canzone d'autore fornisce al canto urbano degli appigli sonori per ricordare arie musicali e contenuti letterari. Il *Guarracino* è forse la prima, o la più famosa, lunga canzone a *tarantella* che si conosca, seguiranno centinaia di altri motivi, soprattutto nella seconda metà dell'800 e i primi decenni del '900, quando si iniziano a stampare spartiti ed album interi di partiture musicali per orchestre. Per tracciare una biografia del ballo è necessario anche lo studio comparato delle forme musicali. Musicologi ed etnomusicologi⁴² hanno tentato una disamina delle tante notazioni musicali di genere, il risultato emerso è un panorama di un repertorio vasto e molto eterogeneo: i ritmi per *tarantella*, ad esempio, sono descritti in 2/2, 2/4, 4/4, 6/4, 6/8, 12/8, ecc. a seconda dei luoghi, delle funzioni, della tipologia delle arie e dell'orecchio del trascrittore.

Mentre il tarantismo pugliese entra in una fase di declino di notorietà, la fama della *tarantella napoletana* trasforma la stessa in "oggetto da visitare", come i monumenti d'arte, la pizza, i maccheroni e il tour guardingo nei quartieri popolari. La domanda sviluppa l'offerta e per i forestieri si improvvisano esibizioni anche a pagamento e nascono i primi gruppi folkloristici che organizzano spettacoli per strada, nelle piazze e in qualche teatrino. Nelle mete turistiche del circondario, come a Sorrento e Capri, si attrezzano dei gruppi di spettacolo che iniziano a mostrare in loco ma anche fuori del proprio territorio

⁴¹ G. Desrat, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895, pp. 352-353.

⁴² Cfr. Attanasi, Così, Cofini, De Simone R., op. cit.

tarantelle stereotipate, nelle quali il tema del corteggiamento prende il sopravvento e forgia l'immagine dominante che resterà in futuro di questo ballo. Disegni e addirittura album didattici o di souvenir illustrano per sequenze le varie parti del ballo⁴³, con spiegazione delle coreografie, del tutto avulse dalle tante *tarantelle* che abbiamo potuto documentare negli ultimi decenni in tutto il sud.

A metà Ottocento escono le prime vere guide turistiche su Napoli, qui le visioni oleografiche abbondano, non senza una buona dose di retorica. La *tarantella* romanizzata gratificava le popolazioni meridionali perché omaggiava il gallismo italico, esaltava la passione e il contegno delle donne del sud, ai lettori esteri si erogava un immaginario rassicurante di un sud arretrato ma genuino e generoso, alla classe dirigente napoletana una buona pubblicità in tempi di cattiva luce per gli Stati filoasburgici. Il ballo viene inteso come una drammatizzazione amorosa anche da scrittori locali coevi. Lo stralcio che segue è significativo per comprendere alcuni meccanismi di confezionamento mirato di un mito popolare, ma di interpretazioni simili è piena la letteratura popolare:

Un beau garçon au bonnet phrygien de grosse laine, conduit une jeune fille à la taille svelte, au regard ardent, qui rouge de plaisir, baisse cependant ses longues paupières noires et sourit embarrassée, aux plaisanteries de gamins. La musique redouble; les chansons s'entonnent avec plus d'ardeur; la danse commence. Un premier regard d'amour, la déclaration, le pudique refus, la jalousie, la confession passionnée, les tendres brouilleries, la paix, la bonheur; c'est toute une histoire, un poème d'amour...⁴⁴

[Un bel ragazzo con un berretto frigio di lana grossa, invita un giovane ragazza dalla corporatura slanciata, con sguardo ardente che arrossisce di piacere, abbassa nel frattempo le sue lunghe palpebre nere e sorride imbarazzata agli ammiccamenti scherzosi del ragazzino. La musica raddoppia: le canzoni vengono intonate con più ardore: la danza comincia. Un primo sguardo d'amore, la dichiarazione, il rifiuto pudico, la gelosia, la confessione appassionata, i teneri diverbi, la pace, la felicità: è tutta una storia, un poema d'amore...]

La distanza fra queste descrizioni e la realtà folklorica è abissale, soprattutto pensando alle varie anime con cui il ballo tradizionale si esprimeva, ivi comprese le forme devozionali che pure convivevano

⁴³ G. Dura, *Tarantella. Ballo napoletano*, Album di litografie, Napoli, Litogr. Gatti, 1834.

⁴⁴ Aguglia-Desmoceaux, *Costumes de Naples. Croquis et profils*, Naples, 1853.

con la *tarantella* ludica. Da tutto ciò si comprende come la *tarantella* era già entrata in una sua terza macro-dimensione esistenziale: uno spettacolo complesso che diventa lo svolgimento di una storia d'amore a lieto fine; ad esaltare tale profilo, oltre alle trasposizioni sceniche, sono, oltre ai viaggiatori stranieri di formazione romantica, un certo giornalismo di cronaca e la letteratura d'appendice. Una dimensione sempre più poliedrica, sfuggente e confusa, nella quale la danza diviene anche un'occasione di guadagno per un proletariato urbano nella miseria. La pagina che segue dà il segno della mutazione genetica cui è stata sottoposta la danza, come un fenomeno dai tanti usi e dai tanti profili. In locali improvvisati, nelle cantine o in qualche *vascio* (abitazione o locale a piano terra), per soddisfare la curiosità turistica si allestivano addirittura per soli uomini spettacoli che diremmo oggi "a luci rosse", con *tarantelle* erotiche, con quella detta "tarantella complicata" che si trasformava in una specie di spogliarello con donne discinte e urlanti, e orge mimate per solleticare anche i bassi istinti degli avventori.

La tarantella è un ballo erotico che ci richiama il ricordo delle orge di alcuni popoli selvaggi. Essa si ballava fino a due anni or sono nell'Imbrecciata, dove il piccone del risanamento non ha fatto altro che abbattere alcune case che facevano parte di quel fomite di immortalità lasciando però incolume la casta che da secoli vi si stabilì. La danza di cui fo cenno, si divide in *semprice* (semplice) e *compricata* (complicata); nella prima prendevano parte soltanto le donne e nella seconda uomini e donne [...] I forestieri, gli artisti, gli scapestrati e le donnine allegre andavano a vedere lo spettacolo [...] Questa danza cominciava per far ridere poi per stordire, e alla fine faceva spavento [...]

Si andava laggiù in parecchi e si diceva a qualche vecchia strega, orribile ammasso di cenci e di rughe, di volere assistere alla danza. La vecchia si dava da fare, correva in giro per le botteghe e poco dopo si vedevano sgusciare dalle medesime ombre di femmine avvolte negli scialletti, a passo frettoloso, battendo il legno dello zoccolo sulla pietra viva [...] I curiosi restavano in piedi in un cantuccio, mai sospettando ciò che sarebbe seguito, con tutti gli sforzi della più volgare fantasia. E allora si slanciavano in mezzo al camerone, nudi, laidi corpi di donne, che si abbandonavano urlando, picchiandosi, strappandosi i capelli, rotolandosi per terra tra le bestemmie e i ritornelli da taverna. ballavano, saltavano; le capriole, il chiasso, il tanfo dei lucignoli di seco e delle grommate mura le stordiva, le esasperava, e il saturnale orrendo alla fine faceva scappare inorriditi [...] La briaca schiera volteggiava furibonda, e il lurido carcame bacchicamente fremeva. Il fracasso era assordante: urli, parolacce, canzonacce che mandavano alle labbra accenti di disgusto e facevano venire agli occhi lagrime di pietà. Le sciagurate erano

giunte al parossismo, e la tregenda da sabato tumulava sfrenatamente furibonda. La sala da ballo, dove presenziavi la tarantella “cumpricata” era contemporaneamente adibita per cucina, per dormitorio, per sala di compagnia, per nido d’amore e per [...] latrina [...] Gli onori di casa ci furono fatti da una vecchia [...] La vecchia megera [...] ci fece senza molti preamboli comprendere che, per vedere ballare la tarantella “cumpricata”, bisognava sborsare degli spiccioli [...] La vecchia spense la lampada, pose il quadro alla rovescia forse per non far presenziare la Madre di Cristo alle scene di immoralità che si stavano preparando. Le ballerine e i loro amanti, dopo un *permettete?* andarono a svestirsi dietro ‘o *sipario*. La vecchia [...] diè di piglio ad un vecchio tamburo e principiò a suonare. Le ballerine si fornirono di nacchere e, affatto ignude, incominciarono a ballare imitando coi loro movimenti gli atti dell’amplesso. La vecchia intanto intonò una nenia oscena e quando arrivò al:

Figliò, figliò, ballate

Guagliù, guagliù ci ...

Jate ‘n copp’ o lietto [...]

Si videro uscire [...] in sala, anche ignudi, *Rabiele* e *Giuvianniello* che si avventarono su quelle due larve e se le trascinarono dietro ‘o *sipario*. Ciò che successe non oso descrivere⁴⁵.

Vi è, inoltre, un aspetto che non va trascurato. Da vari decenni la *tarantella* cittadina a Napoli è scomparsa, le cronache parlano della festa di Fuorigrotta come ultima propaggine rimasta sino agli anni ’20-’30 del ’900. Ma nelle campagne e nei comuni che formano un vasto anello tutto intorno a Napoli la tradizione di ballare un vecchio ballo contadino è rimasto parzialmente in uso⁴⁶, si tratta di un genere etnocoreutico con varianti esecutive locali detto oggi *o ballë ‘n copp’o tammurrë* (ballo sul tamburo) o semplicemente detto *o ballë* (il ballo), e nell’area immediatamente a nord di Napoli anche talvolta *tarantella*. Dunque, questo, che possiamo considerare un sottogruppo della più vasta famiglia della *tarantella* meridionale, è ciò che resta probabilmente della forma arcaica che un tempo dall’agro nocerino-sarnese ai comuni circumvesuviani, dal Nolano alla piana casertana e al litorale domiziano veniva intesa dai cittadini e dalla letteratura come *tarantella*. Dalle raffigurazioni più affidabili dalla metà del ‘700

⁴⁵ A. De Blasio, *Nel paese della camorra (L’Imbrecciata)*, Napoli, a spese dell’autore, 1901, pp. 159-170.

⁴⁶ Sul *ballo sul tamburo* cfr. R. De Simone, *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Roma, Lato Side, 1979; G. M. Gala, *Feste e tamburi in Campania. Balli sul tamburo, balli intrecciati e canti rituali*, libretto allegato all’omonimo cd, collana “Ethnica”, Firenze, Ed. Taranta, 1999.

alla metà dell'800 del ballo napoletano si percepisce una marcata somiglianza di forme esecutive con i vari *balli sul tamburo*, nei quali la melodia è data soprattutto dal canto e il ritmo dal tamburo a cornice di grandi dimensioni con sonagli metallici.

Concludendo la “questione napoletana” - che meriterebbe ulteriori più vasti approfondimenti, perché questione complessa - siamo di fronte di nuovo ad un nome generalizzante che trae in inganno. Anche in area partenopea dal XVII sec. *tarantella* ha voluto dire varie arie musicali e vari modelli coreutici: un tipo terapeutico con utilizzazione di più motivi e ritmi, un genere tarantellistico di musica urbana semiculta (affidata spesso alla liuteria artigiana, alle orchestre sinfoniche e poi agli ottoni delle bande musicali), danze spettacolarizzate per gruppi o per attrarre turismo, ballo sul tamburo tradizionale di chiara matrice contadina, tarantelle estintesi in Napoli e oggi rimaste con diffusione disomogenea nelle province campane, così come è successo per altri repertori come la *'ntrezzata*, la *moresca*, il *mattacino*, la *'mperticata*, la *zeza*.

Come si è detto, il bisogno di vedere una realtà distante nello spazio o nel tempo era soddisfatto principalmente dal disegno, dalla pittura e dall'incisione. Non è mai stato redatto un catalogo generale iconografico di scene di ballo sottotitolate col nome di *tarantella*, sarebbe questo un'opera ciclopica ma utile a raccogliere le migliaia di riproduzioni e di correlarle al fine di individuare stereotipi, abusi di maniera e raffigurazioni dal valore documentale. Sta di fatto che a irrobustire l'idea figurata di un ballo, la restituzione a immagine è stata la strada maestra: ancora oggi si immagina la *tarantella* condizionati dalla caterva di immagini che ci provengono soprattutto del sec. XIX. Molte scene dipinte recano sullo sfondo l'inconfondibile sagoma del Vesuvio fumante o del mare col golfo partenopeo: la stereotipia si è riprodotta quasi meccanicamente con produzione a catena. Poi, con l'avvento della fotografia in epoca postunitaria, nessun ballo popolare italiano è così immortalato su fotografie da viaggio e di corrispondenza come la *tarantella*, nelle sue varianti regionali. L'etnico offre un tocco di esotismo, nel quale il diverso incuriosisce e richiama attenzione.

Altri fattori per la fissazione di un emblema possono considerarsi la letteratura verista della seconda metà dell'Ottocento e la pittura macchiaiologica ed impressionista che in Italia ha manifestato particolare predilezione per la vita popolare, dalle marine alle campagne, dalle viuzze urbane alle scene di vita pastorale ed artigianale. La stessa emigrazione verso terre straniere e verso

continenti lontani ha contribuito a diffondere l'esistenza di questa danza, tant'è che in tutta l'Italia si diffonde la moda della *tarantella* e con tale termine si designa il luogo comune delle danze arcaiche e dei balli staccati. Più avanti sarà la retorica fascista delle sane e robuste radici del popolo italiano ad esaltare le radici popolaristiche del popolo italiano. Quando ad emigrare sono consistenti comunità paesane, allora il continuare anche in terra straniera a praticare la *tarantella* era un modo per sancire l'identità di origine e mantenersi legati alle consuetudini della propria terra ed esorcizzare il distacco e la rottura reale di una dimensione esistenziale precedente e sentita con nostalgia. Non sono stati rari i casi in cui le forme tradizionali si sono meglio conservate presso le comunità omogenee di emigrati all'estero, mentre ai paesi di origine le trasformazioni sociali inducevano all'adozione di nuove danze con rimozione delle precedenti. Insomma, questo intricato cammino compiuto dalla *tarantella*, ha reso questo nome, più che ogni altra danza del nostro Paese, un'icona planetaria della italianità.

La tarantella in Puglia: prospetto storico delle attestazioni scritte etnocoreutiche

[Sec. XIV

1362 ca.: Guglielmo De Marra, *Sertum papale de venenis*: pelandra, lepote, Dama di Provenza]

Sec. XVII

1608: Foriano Pico, *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*: tarantella (trascrizione musicale).

1612 (edito nel 1621): Ferdinando Epifani, *Centum historiae seu observationes, et casu medici omnesfere medicinae partes*: tarantella, cinque tempi, panno verde, panno rosso, moresca, catena, spallata.

1641: Kircher Atanasius, *Magnes sive de arte magnetica libri tres*: tarantella, ottava siciliana, aria turchesca

1695: Baglivi, *De tarantulae*: tarantella, catena

1697: Boccone, *Museo di fisica ed esperienze...*: tarantella, pastorale

Sec. XVIII

1779: Andrea Pigonati, (*Atti delle Accademie, e dalle altre Collezioni Filosofiche...*): una contraddanza detta *pizzica pizzica*

1781: Saint Non riproduce una presumibile *tarantella* davanti alla cattedrale di Trani.

1797: Ferdinando IV di Borbone, *Diario*: pizzica pizzica (paragonata ad una *giga*)

Sec. XIX

- pizzica pizzica

1821 (1818): Ceva Grimaldi: pizzica pizzica

Ballo eseguito da una sola coppia mista: si invita col fazzoletto una persona dell'altro sesso e si attiva un cambio di ballerini. Chi riceve il fazzoletto è obbligato a ballare.

1874: De Masi, *Sul tarantolismo*: tarantella (altri motivi, anche non ballabili)

1876: De Simone, *La vita in Terra d'Otranto*: taranta o tanza (12 muedi di *taranta*, tra cui: *monachella*, *filanda*, *ballo a botta*) tarantella, pizzica pizzica

1899: Ross Janet, *The Land of Manfredi*: pizzica pizzica (Descrizione del ballo da una coppia mista, con rotazione dei ballerini.)

La tarantella in Campania: prospetto storico delle principali attestazioni

Sec. XVII

1699: Sitallo Giancola (Stagliola Nicola), *L'Eneide di Virgilio Marone trasportata in ottava rima napoletana*: tarantella

Sec. XVIII

1722: D'Antonio Giovanni, *Lo Mandracchio nnammorato*: tarantella

1753: Storace, in *Gentilman's Magazine*: tarantella (caso di tarantismo nei pressi di Napoli)

Sec. XIX - *La tarantella* in Campania e a Roma, e in altre regioni del sud

Primi decenni XIX sec.: numerose immagini artistiche del ballo a Napoli e Roma

1833: 19 tavole del Dura con figure e didascalie di *tarantella* coreografata.

Seconda metà Ottocento: apoteosi della tarantella napoletana, come "la danza italiana" per eccellenza.

4. *Furlane, saltarelli e monferrine*

Se la *tarantella* ha primeggiato per notorietà e ampiezza geografica, a funzioni analoghe hanno contribuito anche altri balli “eccellenti” della tradizione italiana, ciascuno per la propria nazione di provenienza. Qui accenneremo a tre repertori che hanno anch’essi una loro vita densa di problematiche storiche e ontologiche ancora da chiarire.

4a. La furlana, ossia la Serenissima Repubblica di Venezia.

Col nome di *furlana* sono state designati alcuni modelli difforni di danze a partire dalla seconda metà del ‘500. Il suo nome toponimico ne rivela una probabile origine geografica. La prima fonte scritta riasale al 1574 durante il passaggio di Enrico III in Friuli al castello di Porcia⁴⁷, dove vide e partecipò ad un particolare ballo che fu indicato con l’attributo di “furlano”, cioè “alla maniera di come si balla in Friuli”. Nel *Primo libro di balli* di G. Mainerio⁴⁸ troviamo la descrizione di un “ballo furlano”. Ma il suo periodo di maggior rilevanza accade tra il XVII e il XVIII sec., quando in Venezia il danzare “alla furlana” diventa una moda persino cortigiana e dai saloni nobiliari si diffonde anche in Francia col nome di *forlane* e nelle principali corti europee. Pare che l’affermazione sia avvenuta con la seguente dinamica: dalle campagne del Friuli un non precisato ballo era giunto a Venezia nel XVI sec. mediante la manovalanza operaia, marinaresca e domestica; incuriosì i veneziani che ne divennero affezionati imitatori, tanto da divenire proprio la Serenissima l’epicentro di diffusione di un ballo “alla furlana”, con assunzione a corte e propagazione negli ambienti nobiliari. Anche qui la danza, partita dal basso, delocalizzata nella capitale della Repubblica, diventa di moda prima tra la gente e poi si propagata anche in strati alti della società, per essere successivamente imitata e riportata in basso anche in regioni limitrofe. Una ricerca profonda ed annosa delle fonti storiche e un conseguente studio comparato con le forme folkloriche ancora recuperabili non è stato fin qui adeguatamente svolto. La sua fama e attestazione non sappiamo bene

⁴⁷ Sulle ricerche storiche in merito alla *furlana* cfr. il prezioso lavoro di G. Pressacco, *Sermone, cantu, choreis et ... Marculis. Cenni di storia della danza in Friuli*, Udine, Società filologica Friulana, 1991.

⁴⁸ G. Mainiero, *Primo libro de’ balli per cantar e sonar d’ogne sorte de’ instramenti*, Venezia, Angelo Gardano, 1578.

se siano l'effetto di ricaduta o un processo di irradiazione "basso"; le nostre indagini hanno documentato due principali modelli di *furlana* che si trovano testimoniate in altre regioni (Veneto, Istria, Dalmazia, Lombardia, Trentino, Emilia e Romagna, Toscana, Umbria e Marche). Si tratta di un ballo a struttura chiusa (a una o più coppie) com'è tipico della maggioranza dei balli dell'Italia settentrionale, e di un ballo pantomimico, con movenze ammiccanti e allusive fra i ballerini, tipologia che ricorda da vicino il tipo dominante di *trescone* toscano. Nel '700 e sino alle prime decadi dell'800 nella *furlana* si identificava lo spirito indipendentistico dell'intera ex-repubblica veneta. Menzionato più volte da Carlo Goldoni e da Giambattista Casti. Tastando il polso dei trattati francesi, che in quegli anni rivelano le fortune internazionali di certe danze, dal Compañ a fine '700 e dal Desrat a fine '800 ricaviamo:

FORLANE. Air d'une Danse de même nom fort commune à Venise sur-tout parmi les gondoliers. La mesure est à 6/8, elle se bat gaiment, & sa danse est aussi très-gaie; on l'appelle Forlane parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitants s'appellent Forlans.

FORLANE. Danse très répandue à Venise chez les gondoliers, et appelée aussi foulane; elle est très mouvementée et dansée sur une mesure en 3/8. La forlane semble tirer son nom de Frioul, pays qui fut son berceau; elle a beaucoup d'analogie avec la tarantelle dont on retrouve les petits pas serrés et les glissades coupées sur le coup-de-pied⁴⁹.

Nella seconda metà dell'800 però la *furlana* aristocratica cade in decadenza, sopraffatta dalle tante contraddanze e dai balli legati da sala, mentre rimane vitale nelle campagne delle regioni centro-settentrionali; segue in effetti le sorti del prestigio politico ed economico di Venezia: persa l'autonomia politica sotto l'impero austro-ungarico, dopo le speranze di ritorno ad una propria indipendenza, entra a far parte dell'indipendenza unitaria di una nuova nazione italiana. La *furlana* dall'Ottocento viene intesa come una delle tante danze italiane, senza più caratterizzare l'etnia veneta. Folkloristi e gruppi di spettacolo etnico friulani da tempo cercano tra i comuni della regione di rintracciare un archetipo del ballo, e se ciò dovesse accadere - ma lo stato di dispersione in Friuli dei balli tradizionali è molto elevato - sicuramente non riguarderà un ballo avente nome di "furlana", perché i nomi toponimici ai balli sono

⁴⁹ C. Compañ, op. cit., p. 157-158; G. Desrat, op. cit., p. 148-149.

apposti fuori dell'area originale, proprio per indicarne la differenza e la provenienza esterna.

4b. Il saltarello papalino e le sue strane vicissitudini

La strana storia del *saltarello* meriterebbe quanto prima uno studio più approfondito, perché ancora oggi rimangono molti aspetti da scoprire e da contestualizzare sul piano etnostorico, qualche luogo comune da ricontrollare e analogie da individuare con altre tipologie etnocoreutiche; in questo caso l'intervento sarà breve e non risolutivo, rinvio ad altra sede i necessari approfondimenti.

Dopo la *tresca*, il *ballo del chiamo* e la *giga*, il *saltarello* è fra tutti i balli popolari italiani, quello che vanta citazioni più antiche, infatti compare fra le trascrizioni musicali sin dalla metà del XIV (British Museum Add. 29987), facente parte di un corpus di danze aristocratiche, solo le danze dei signori erano ritenute nel Medioevo degne di essere fissate in una notazione scritta da divulgare fra gli addetti ai lavori e da tramandare ai posteri. Fra il XV e il XVII sec. resta citato nelle feste signorili, ma perdendo la sua autonomia di repertorio coreutico a sé stante e divenendo una "mutanza" di genere, una delle quattro componenti classiche del ballo nobile rinascimentale (*bassadanza*, *saltarello*, *quaternaria*, *piva*). Ma sin dal XV secolo questa danza vive una vita parallela, è frequentata dalle classi meno abbinate, tant'è che nel 1465 il Cornazano⁵⁰ lo indica nel suo trattato di danza come "balo da villa", divenuto cioè ballo dei contadini.

Se si rileggono le fonti letterarie, pur nella loro frammentarietà e vaghezza, pare che *saltarello* resti collocato in ambito popolare fra il XVI e il XVII sec. nelle regioni centro-settentrionali. Dalla fine del XVII sec. il *saltarello* aristocratico si eclissa e resta solo in ambito popolare, ma con strutture diverse. La distribuzione e le modalità esecutive che ritroviamo oggi ancora relegate nelle comunità più conservative si sono consolidate tra la fine del '700 e gli inizi dell'800. Nel XIX sec. il *saltarello* caratterizza soprattutto le regioni dello Stato della Chiesa, pur nella doppia tipologia: ballo vivace dal ritmo veloce ed eseguito prevalentemente in coppia (Lazio, Umbria, Marche) e contraddanza a 3 coppie miste a struttura chiusa e tripartita in Emilia, Romagna e Montefeltro, con limitate isole coreutiche in Toscana ed Emilia. Nel Piceno, in tutto l'Abruzzo, in alcune aree del Molise, della Sabina e della Ciociaria il ballo veniva detto al femminile, *saltarella*, forse per assimilazione forse con la *tarantella*.

⁵⁰ A. Cornazano, *Libro dell'Arte del danzare*, 1455.

Anche nella Roma papalina ottocentesca sembra prevalere dalle descrizioni dei viaggiatori il nome al femminile, ma in Roma convivevano nei primi decenni del secolo sia la *tarantella* che la *saltarella*. L'iconografia di viaggio e dei pittori, che venivano a soggiornare spesso per lunghi periodi nella città dei papi per ammirare ed ispirarsi alle antiche vestigia latine, hanno reso famoso quest'altro ballo. Così nella Roma del Belli, del conservatorismo ecclesiastico e delle spinte indipendentistiche unitarie, il *saltarello* si immedesima con lo spirito più profondo della cultura popolare romana da preservare: i carnevali, le ottobrate, le feste "de noantri", i matrimoni e le serenate si caratterizzavano anche per la presenza ricorrente di questo ballo, incentivata dal via vai in Roma di molte persone che provenivano dalle campagne e dalle regioni attigue. Ai *guaches* napoletani di *tarantelle* con il Vesuvio di sfondo fanno riscontro le tante scene di *saltarelli* fra colonne corinzie e ruderi antichi, a sancire un carattere di unicità del mondo romano e quindi di originalità culturale da rimarcare attraverso simboli, e magari, per i ceti più conservativi, da conservare e difendere contro il flusso che la storia stava a metà secolo prendendo. La romanità resisterà ben oltre la breccia di Porta Pia, ma con minore eco e minor fortuna rispetto al ballo napoletano.

4c. Monferrina (o manfrina) ossia Regno sabaudo di Sardegna

Il ballo, proveniente probabilmente, come recita il toponimo, dal Monferrato (Ducato di Savoia poi Regno di Sardegna) si diffonde solo nei primissimi anni del XIX sec., in piena età napoleonica; probabilmente era già divenuto di moda fuori del Monferrato e nelle limitrofe aree piemontesi ed emiliane nella seconda metà del XVIII sec. Ma il successo di questa danza è tutta racchiusa nel XIX sec., la sua ascesa è stata rapida ed estesa; negli anni delle guerre di indipendenza fra gli anni '30 e '60 la *montferine* la ritroviamo addirittura fra le danze di moda dei saloni aristocratici parigini. Parigi detta moda e la *monferrina* diventa ballo di genere in ambiti aulici e nelle scuole di danza per famiglie borghesi: essa riflette le vicissitudini che stava vivendo l'Italia in quegli anni fra ideali patriottici e lotte per la libertà dalla dominazione straniera. La simpatia che la costruenda nazione ispira all'opinione pubblica inglese e francese aiuta il successo di questo simbolo del Piemonte, fautore della riunificazione italiana.

Montferine (La). Danse italienne anciennement en honneur chez les Milanais; simple et élégante tout à la fois, elle tenait un peu de nos bourrées du Poitou. Un cavalier et une dame, parfois un second cavalier, prenaient per à la danse consistant en promenade, rounds et tours de main. Quand un second cavalier venait se joindre au premier, il lui ravissait sa dame et recommençait avec elle les promenades, ronds et tours de main; le premier cavalier retournait à sa place⁵¹.

Parallelamente al successo aristocratico, vi è una propagazione nel basso della *manfrina*, ancora oggi documentabile in quasi tutto il centro-nord d'Italia e con delle propaggini in Abruzzo, Lazio e Puglia. La *manfrina* diviene di moda grazie alla sua semplicità esecutiva: si danzava in genere a due coppie miste, ma v'erano versioni a più coppie, con struttura chiusa in genere bipartita o tripartita (spasso, balletto, giro di braccia); come sempre accade, quando una danza diviene di moda, i meccanismi di appropriazione prevedono anche quelli di adattamento e trasformazione locale. Fra le tante *manfrine* (dette secondo le declinazioni dialettali: *monfrina*, *muffrina*, *manferina*, *manfrenna*, *manfrone*, *manfreina*, *muffulina*, *mambrina*, ecc.) che abbiamo documentato, è difficile oggi risalire al modello originale popolare; anche le versioni musicali sono tante ed hanno sortito l'effetto di divenire intercambiabili con altri balli. Dai manuali di danza la *manfrina* è stata data talvolta come danza tipica lombarda, talvolta veneta o emiliana. Il rapido successo nelle serate a veglia delle case contadine e nei veglioni dei circoli cittadini ha avuto come contrappeso l'assuefazione a tale ballo: l'irradiamento e la penetrazione di una moda si desumono anche dall'entrata del nome del ballo in una ricca fraseologia popolare sulla *manfrina*, cui si è accennato precedentemente.

5. Il ritorno: la pizzica dilaga sulle rimanenze coreutiche tradizionali

Tutte le dinamiche fin qui descritte attorno alla danza tradizionale dei secoli scorsi sono oggi ancor più comprensibili perché tutti stiamo vivendo da un paio di decenni un fenomeno analogo a quanto successo nel passato. Dalla metà degli anni '90 del XX sec., infatti, un'accorta regia di politiche giovanili e la straordinaria coincidenza di molti fattori propizi hanno fatto sì che un repertorio musicale di fatto dismesso da decenni sia stato riportato in auge ed una relativa danza

⁵¹ G. Desrat, op. cit., p. 259.

abbia incontrato i favori di un pubblico crescente⁵². L'affermazione della *pizzica pizzica* salentina come ballo di moda e la sua fascinazione tra le nuove generazioni di molte aree d'Italia stanno provocando un grande entusiasmo partecipativo.

Come scenario, che sorregge tale domanda di apparente etnicità, vi è la generale tendenza nel mondo a compensare la globalizzazione delle dinamiche economiche e politiche, delle relazioni virtuali e acorporee tra le persone, di un mercato generale delle merci e dei rapporti spazio-temporali nella vita sociale e individuale di ogni popolazione del pianeta. A contrappeso di tutto questo, infatti, ogni comunità di vario tipo cerca nel suo piccolo di aggrapparsi alla dimensione esistenziale del locale, del particolare etnico, dell'identità propria, riscoprendo il valore di radice e di tradizione. I modi di rimarcare la specificità identitaria sono tanti, dalle guerre etniche o religiose alla riscoperta della cultura locale e delle biodiversità umane. Anche nel nostro Paese da anni si investe sui beni culturali di ciascun territorio, sia materiali che immateriali; l'interesse per i tratti folklorici di ogni comunità sta incentivando la nuova frontiera del "turismo etnico", che oltre a attenzione mediatica porta anche benefici economici. In questo quadro generale va collocata la grande ondata planetaria del folk-revival che rivalorizza il patrimonio proveniente dal passato e lo piega a sincretismi espressivi con i linguaggi odierni. Lungo tale percorso non si è immuni da fenomeni di mitizzazione, di etnocentrismo, di iperstorificazione o di falsificazione storica e di idealizzazione della realtà.

Altro processo interessante sotto l'aspetto socio-antropologico è la formazione di vere comunità umane su base tematica: un interesse, un'attività del tempo libero, un hobby possono coagulare veri gruppi sociali extraterritoriali; il web facilita enormemente queste nuove aggregazioni "a tema".

Quindi, anche la riscoperta e la rivalorizzazione di danze di presunte radici etniche colmano quel vuoto multiplo di tangibilità fisica, di relazione diretta fra persone fatte anche di corpi e di sensorialità reciproche, e permettono di ritornare a relazioni in carne ed ossa, di

⁵² Sul fenomeno di riscoperta della *pizzica pizzica* salentina cfr. *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, a cura di V. Santoro e S. Torsello, Lecce, Ed Aramirè, 2002; G. M. Gala, *Mistificazioni coreo-musicali e nuovi linguaggi corporei in Ragnatele*, a cura di A. Lamanna, Roma, Adkronos Libri, 2002, pp. 40-52; V. Santoro, *Il ritorno della taranta. Storia della rinascita della musica popolare salentina*, Roma, Squilibri, 2009.

dare giustificazione alla dimensione corporea, di guardarsi simbolicamente dentro, di avere la sensazione di recuperare magicamente le radici della propria gente e le appaganti profondità del tempo passato da poter immaginare e mitizzare a piacimento. Una danza, una musica, un recupero di ritualità sono pretesti per non perdersi davanti al nuovo imprevedibile, ad una realtà in continua e rapidissima mutazione, per fungere da àncore ideali e rassicuranti cui aggrapparsi speranzosi.

In epoca di rincorsa alla visibilità mediatica, giungere a divenire fatto di moda significa essere investito della seduzione del modello: un modello da conoscere, emulare e frequentare. La moda è una forza che rende attraente e seducente una pratica, un oggetto o un'espressione, di conseguenza si verifica un fenomeno di contagio progressivo, di diminuzione delle facoltà critiche di selezione e di effetto plagio finché quella determinata moda resta in auge. Solo in un secondo momento può scattare un ripensamento critico, uno spostamento di visuale e una riconsiderazione a freddo di quanto avviene nella realtà. Nulla di nuovo sotto il sole in campo etnocoreologico, se si va a trovare processi analoghi avvenuti nel passato per altre danze.

In questo caso si tratta di una danza in gran parte reinventata, tant'è che anni fa - avendo avuto la fortuna di documentare decenni or sono alcuni esempi della *pizzica pizzica* tradizionale - avevo coniato⁵³ il termine di "neopizzica" per distinguere le forme originarie di diretta emanazione di un lascito degli anziani dalle espressioni coreutiche nuove e spontanee. La differenziazione terminologica ha contribuito solo agli addetti ai lavori a percepire le differenze e il senso del nuovo; ma quando si insedia una moda, un *trand* positivo e attrattivo, le dinamiche di mutazione genetica del nuovo modello sono imprevedibili e smuovono generatori collaterali di festivals, eventi a catena, scuole didattiche coreomusicali, oggettistica commerciale, sublinguaggi artistici, sperimentazioni di vario genere.

Come spesso è accaduto nel passato per altri modelli coreutici, la *neopizzica* si è formata gradualmente per apporto di molti: dopo un abbozzo iniziale di *performances* teatrale e da artistiche esecuzioni portate sui palchi nei concerti dei gruppi musicali, sono intervenuti

⁵³ G. M. Gala, *La pizzica ce l'ho nel sangue. Riflessioni a margine sul ballo tradizionale e sulla nuova "pizzicomania" del Salento*, in *Il ritmo meridiano*, op. cit. pp.109-153.

alcune produzioni cinematografiche⁵⁴, modelli folkoristici di enfaticizzazione del corteggiamento, assunzione di cinesiche sufistiche dietro la persuasione - in seguito al ritorno di attenzione per il tarantismo - di virtù terapeutiche del ballo, libere espressività corporee mutate dalle discoteche e dai *rave*. Ancora oggi, dopo circa venti anni di costruzione disordinata di un linguaggio coreutico ascrivibile vagamente al Salento, il modello, che si va via via propagando, resta vago e mutante, nonostante le necessarie codificazioni che le tante scuole di *pizzica* impartiscono. Convivono oggi almeno una decina di modalità coreutiche diverse che sono ascrivibili alla nuova moda. Il suo fascino sta proprio nella libertà espressiva, nella facoltà di manipolazione corale o individuale delle strutture e degli stili. Dalla danza a più coppie contemporaneamente, a quella individuale in gruppo, alla coppia alternata all'interno di una *ronda*, alla recente invenzione della *pizzica* di gruppo su modello dei latino-americani, alla versione *dance*, ecc. Anche le denominazioni si moltiplicano: *pizzica*, *neopizzica*, *taranta*, *pizzica de core*, *pizzica dance*, *pizzica folk*, ecc. denotano la mobilità e sperimentaltà del repertorio.

L'affermazione di una novità coreutica popolare oggi passa attraverso la sua forzata storicizzazione e antichizzazione. Si è fatta diventare nella divulgata mediatica la *pizzica* il ballo per antonomasia del tarantismo, di antica origine e - scomodando le mai sopite manie classicistiche della nostra formazione umanistica - risalente ai culti dionisiaci, alle danze orgiastiche delle antiche Menadi e al coribantismo. Si nobilita e avvalorata la nuova invenzione col sancirla antica o proveniente da tempi remoti e da radici profonde. Molti sedicenti insegnanti vantano ascendenze di parenti ballerini di chiara fama locale, vi è poi chi sostiene che solo la salentinità d'origine permettere di sentire e fare veramente proprio quel ballo, così le opinioni espresse oscillano dal cosmopolitismo dei linguaggi, al dinamismo espressivo all'etnocentrismo più conservatore.

La *pizzica pizzica* tradizionale, che altro non era - così come la generazione dei più anziani l'ha recepita dalle generazioni precedenti - che una delle tante forme ascrivibili alla famiglia della *tarantella* meridionale⁵⁵, ha avuto invece una storia di minor corso e di

⁵⁴ Si ricordano qui i due film di Edoardo Winspeare: *Pizzicata*, 1996 e *Sangue vivo*, 2000.

⁵⁵ Sulle significazioni attribuite in questi anni alla *pizzica* e ad una loro più misurato inquadramento nell'ambito dei linguaggi coreutici italiani cfr. G. M. Gala, *Il dissidio nel corteggiamento e il sodalizio nella sfida: per una*

trasformazione morfologica notevole. È attestata come danza autonoma dalla seconda metà del Settecento e viene descritta dalle prime fonti come una sorta di contraddanza paragonata alla famiglia delle *gighe* europee; il suo primo alveo sociale in cui appare è quello aristocratico, infatti era praticata dalla nobiltà pugliese. Ma già ai primi dell'Ottocento la si ritrova come danza di coppia e penetrata negli ambienti popolari con modalità analoghe alle *tarantelle* col fazzoletto, genere ancora oggi riscontrabile nella pratica o nella memoria degli anziani in Calabria, Puglia, Basilicata e Campania; in queste ultime due regioni la *tarantella col fazzoletto* è dotata anche dell'apposito accompagnamento di un canto a invito⁵⁶. Dalle nostre ricerche è emerso che la *pizzica pizzica* era un ballo ancora regolarmente diffuso sino al periodo antecedente il secondo conflitto mondiale in tutta la Puglia e nella Basilicata, pure con varianti lessicali locali (*pizzicarella*, *pizzicarola*, *spizzicata*, ecc.). Negli anni '80 del secolo scorso nella tradizione salentina non era più chiara la differenza fra *pizzica* e *tarantella*, anche le esecuzioni musicali relative venivano nominate indistintamente con i due nomi⁵⁷, mentre in Terra di Bari, dove la *pizzica pizzica* non era più praticata regolarmente, gli anziani davano a questa un'accezione di ballo più pantomimico ed eroticamente allusivo⁵⁸.

Come ogni ballo di matrice etnica, la *pizzica pizzica* tradizionale si affidava ad una trasmissione per via verticale, cioè da una generazione precedente a quella seguente, le sue micro-trasformazioni erano controllate e tacitamente autorizzate dall'uso frequente del ballo, quest'ultimo aspetto garantiva la continuità della pratica perché forniva ai giovani un modello attivo e funzionale. Pur avendo ogni paese delle proprie varianti, le modalità esecutive dominanti erano analoghe alle *tarantelle* della Puglia centrale e della gran parte della

rilettura antropologica del complesso sistema dell'etnocoreutica italiana, in *Danze di corteggiamento e di sfida nel mondo globalizzato*, a cura di P. Fumarola Pietro e E. Imbriani), Besa, Nardò, 2006, pp. 63-110.

⁵⁶ Cfr. G. M. Gala, *La tarantella dei pastori*, op. cit., pp. 42-45.

⁵⁷ Nelle indagini in Salento svolte tra il 1980 e 1988 lo stesso barbiere-musicista Luigi Stifani di Nardò chiamava sia musiche che balli indifferentemente *pizzica pizzica* o *tarantella*, ugualmente faceva Chiriatti di Carpignano, mentre alcuni suonatori asserivano che la “vera” *tarantella* era quella napoletana.

⁵⁸ Con l'espressione “farsi una pizzata pizzica” nella Bari vecchia e nell'entroterra gli anziani alludevano scherzosamente al rapporto erotico o ad una relazione comunque intima fra uomo e donna.

Lucania; si ballava preferibilmente in coppia mista, ma poteva essere regolarmente danzata da due persone dello stesso sesso. La turnazione al ballo era facoltativa o regolamentata da un “mastro” di ballo, con o senza l’uso del fazzoletto. Abbiamo documentato anche *pizziche* in cerchio con collocazione codificata delle coppie. La danza era eseguita in vari momenti di festa, sia ufficiale e calendarizzata, sia in festini privati svolti in ambienti domestici. Le occasioni più ricorrenti della comparsa di questa e altre danze erano il carnevale, gli spozalizi, le feste religiose, i pellegrinaggi, i festini privati, l’uccisione del maiale, le chiusure dei raccolti e le serenate. Sia le componenti cinesiche e coreografiche che le regole di partecipazione e di comportamento sociale al ballo erano fortemente controllate, anche se spesso nei momenti festivi scorreva abbondante il vino a rallegrare e infervorare ulteriormente gli animi. Ogni paese, se poteva, preferiva usufruire dei propri suonatori perché eseguivano motivi, ritmi e stili esecutivi condivisi dal resto della comunità. Tutte queste componenti fanno ben comprendere che la *pizzica pizzica*, come la gran parte delle danze ludiche, era una danza dalle molte funzioni, non restringibile all’ossessivo tema del corteggiamento o della seduzione, come spesso una diffusa letteratura di non-esperti ci ha suggerito.

La “nuova pizzica”, invece, si trasmette su linea orizzontale, da giovane a giovane, mentre gli anziani sono stati esautorati dalla responsabilità di trasmettere il proprio sapere alle nuove generazioni; in realtà sono rimasti davvero pochi ad aver frequentato da giovani il ballo tradizionale, l’attuale generazione senile non ha mai partecipato alla costruzione del nuovo modello, perché in esso non si riconosce e l’avverte come lingua cinesica altra e distante. Altro veicolo alla propagazione è la didattica artificiale (cioè non secondo i canoni della tradizione, per lunga frequentazione e imitazione visiva) propinata in una miriade di corsi e laboratori pratici con insegnanti autonominati. Il nuovo genere non caratterizza più una comunità locale ma una comunità eterogenea di appassionati, spesso di varia provenienza. Il nuovo ballo è praticato prevalentemente durante i concerti di piazza, eseguiti da suonatori non locali, ma con vocazione artistica e aspirazione ad una notorietà extraterritoriale. I modi esecutivi, ancora molto variabili e di soggettiva interpretazione, sono praticamente un gioco delle parti, nel quale si mima una esagerata drammatizzazione del corteggiamento, dalla semiotica molto distante dalla gestualità normale della pratica quotidiana delle relazioni umane. Il forte contatto e la corposa pressione sul terreno, la gesticolazione robusta contadina, la mimica seria e rituale, una certa complessità dei “passi”,

il rispetto dei ruoli e dei comportamenti decretati dalla convenzione locale, l'alternanza nel mezzo di una *ronda* di suonatori e spettatori, la poderosa carica energetica nell'esecuzione e alla rotazione nella partecipazione alla pizzica tradizionale, sono stati sostituiti da cinetica gentile e raffinata, talvolta persino sdolcinata, da "passi" semplificati, da rapidità ritmiche marcate, da balli di coppia multipli e contemporanei con evidente intenzione di protagonismo coreutico da condividere con la massa, da scarso senso della rotazione a partecipare e del gioco uguale per tutti di attore-spettatore a seconda del momento e da una libertà espressiva e cinetica che rende il repertorio poco codificabile. Insomma la "neopizzica" piace e ha successo proprio perché è in parte decodificata, è una pantomima giocosa e lontana dalla realtà quotidiana. Proprio questa diaspora formale tra le abitudini comportamentali della vita reale e la finzione di relazioni corporee non consuetudinarie che sono interpretate nel ballo sono il segreto del successo della nuova danza. Finzione e soggettività, entrata in altra dimensione fittizia e provvisoria e la vicinanza alle nuove musiche a forte cadenza binaria spiegano la forza di attrazione presso le nuove generazioni.

Dal Salento modelli di "neopizzica" si stanno diffondendo in tutte le regioni meridionali e nei centri urbani dell'Italia centro-settentrionale presso i giovani, presso cioè coloro che - dovesse rimanere in uso - la proietterebbero nel futuro. La nuova moda orchestica è penetrante in settori di nicchia e sta provocando una graduale trasformazione delle danze locali specialmente meridionali, laddove queste sono riuscite a sopravvivere negli intrattenimenti sociali delle comunità più conservative. In molti casi si sta verificando persino la sostituzione dei balli tradizionali e l'entrata come genere coreutico di moda persino nelle palestre e nelle scuole di danza accademica.

Così ciò che è avvenuto nel XVIII sec. per modelli recanti il nome di *tarantella*, adesso accade per modelli che portano la nomea "magica" di *taranta* o *pizzica*. Una forma coreutica amalgamante s'impone, insediandosi o contaminando ciò che l'ha preceduta, grazie alla virtù ammaliante di un emblema che aggredisce l'immaginario e diventa a sua volta in qualche modo identitario, sia come cultura salentina che come emblema generazionale. Sarà il tempo a dirci se vi sarà stato un reale radicamento di questo nuovo modello e se si avvierà un processo di adattamento e di varianza a seconda dei luoghi o della tipologia sociale dei praticanti. Ma l'iperdinamismo attuale di fruizione di forme espressive è dettato da altri criteri in continuo divenire; si

A passo lento l'Italia entrò in ballo

rischia che qualsiasi analisi di una situazione osservata diventi subito superata dai fatti.

Giuseppe Michele Gala



Disegno eseguito da Willelm Schellinks il 22 maggio del 1864 durante una terapia coreomusicale per una tarantata



Scena riassuntiva di un album eseguito nel 1833 da Gatti e Dura dedicata alle varie figure della tarantella napoletana. [Archivio di Documentazione Etnocoreutica - Firenze]

A passo lento l'Italia entrò in ballo



Aria di Ballo Napolitano detto Tarantella.
Da un disegno di Olivo D'Anna del 1790 ca. fu tratta questa incisione dal romano Bianchi. L'immagine riporta anche una notazione musicale a pie' di pagina. Dal titolo si percepisce il senso di una novità nel nome dato al ballo. [Archivio di Documentazione Etnocoreutica - Firenze]

Ballo napolitano detto Tarantella.
Disegno dei primi dell'800 con coppia di giovani ballerini che eseguono un ballo con posture molto simili al *ballo sul tamburo*, oggi ancora praticato nelle aree attorno Napoli



Giuseppe Michele Gala



Ballo di Tarantella del Affemmato di Napoli.

Ballo della Tarantella del'Affemmati di Napoli. Disegno tra fine '700 e primi dell'800 che ritrae con dovizia di particolari una danza di "affemmati" dalle movenze e gestualità proprie, al suono di un'orchestrina composta da Violino, colascione, flauto e tricheballacche. Oggi si conserva ancora attiva in zona o ballè 'n copp'o tammurrè dei femminielli.

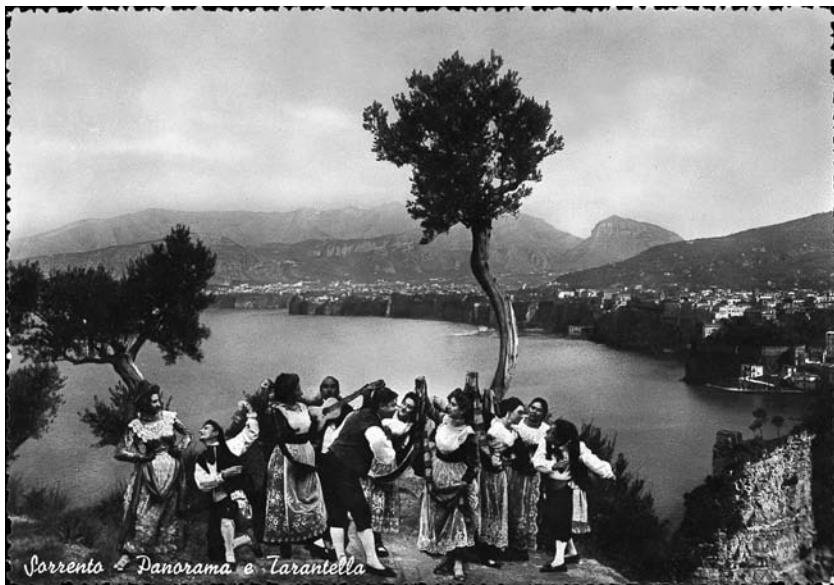


Acquerello ottocentesco di G. Forino con scena di ballo in coppia con castagnette davanti ad un'osteria con il Vesuvio di sfondo. Soggetto molto richiesto come souvenir di Napoli dai turisti.

[Archivio di Documentazione Etnocoreutica - Firenze]



Napoli. Costume. Foto di Giorgio Sommer (1834-1914) riprodotta in cartolina acquerellata a fine '800.
[Archivio di Documentazione Etnocoreutica - Firenze]



Souvenir di Sorrento. Cartolina degli anni '50 del '900 con fotomontaggio: un gruppo folkloristico sorrentino posto davanti al golfo di Napoli.

Giuseppe Michele Gala



Saltarello romano. Incisione di metà Ottocento con sottolineatura della romanità (il Colosseo sullo sfondo) per finalità turistiche. [Archivio di Documentazione Etnocoreutica - Firenze]

Piatta dipinto con scena di tarantella
(metà '800)





Varie cassette lignee di fine '800 con intarsi di scene di tarantelle.
[Archivio di Documentazione Etnocoreutica - Firenze]



Retro di un telaio ligneo con specchio smerigliato di metà '800, con intarsio di scena di tarantella napoletana.
[Archivio di Documentazione Etnocoreutica - Firenze]

Aliam melodiam hic Neapoli mihi transmissam adiungo, quam veram Tarantellam dicunt, ego tamen re benè examinata, præcedentes modulos ob Semitonia frequenter intercurrentia, vti etiam diminutiones notularum, & tonum phrygium cõmodiorem iudico $\tau\omicron\delta\iota\alpha\zeta\omicron\mu\alpha\gamma\eta\tau\acute{\iota}\sigma\mu\omega$, adiungam tamen eam hoc loco, ne quicquam earum rerum, quæ in hoc libro desiderari possunt, obmittere videamur.



Trascrizione edita dal Kircher di un motivo avuto in Napoli, definito *Tono hypodorio* (*Magnes sive de arte magnetica libri tres*, Roma 1641)

SECONDA SESSIONE

CONTESTI LOCALI

ANNABELLA ROSSI STUDIOSA DEL SUD: LUOGHI E CORPI DEL TARANTISMO.

Vincenzo Esposito

In questa mia relazione ritroverete, in maniera rapsodica, quelli che penso siano i tre «luoghi del tarantismo» frequentati da Annabella Rossi, anche se è molto difficile separare le qualità topologiche dell'uno da quelle degli altri. La complessità e la profondità del reale, che fungono da collante per la dimensione umana, rendono solamente teorica la tripartizione in quanto ognuna delle tre tipologie «spaziali» convive necessariamente con le altre. Il modello tripartito che sto per proporre, come tutti i modelli, è dunque semplicemente teorico – ecco perché necessariamente rapsodico – ma, spero, utile alla ricostruzione delle vicende di una studiosa che ci permetta di problematizzare, ancora una volta, l'interpretazione di uno dei fenomeni culturali più studiati ed abusati del Mezzogiorno d'Italia.

Dunque, in primo luogo, parlerò degli spazi reali, quegli spazi geografici ma anche sociali e culturali che fecero da *terrain* alla ricerca di Annabella Rossi, luoghi segnati dalla presenza di vite umane che li definivano agendo. Luoghi pubblici (rituali e di culto) e luoghi privati (abitazioni, botteghe) che lei descrisse nelle sue etnografie e mostrò in interessanti etno-fotografie.

Poi, terrò conto di come quegli stessi spazi dovessero apparirle come luoghi metaforici, simbolici e sintetici in cui si condensavano quella cultura mostrata dai suoi informatori e quelle notizie apprese dalle fonti e dalla bibliografia consultata preliminarmente. Luoghi che Lei interpretò nei suoi scritti sull'argomento.

Infine, mi occuperò dei luoghi della sua scrittura provando a raccontare, in queste poche pagine, anche di quegli spazi attraverso i quali la ricerca sul campo divenne, per la Rossi, comunicazione e denuncia delle condizioni di subalternità e sfruttamento. I luoghi della sua retorica narrativa sul tema del tarantismo.

In breve, in questo intervento, mi accingo a rileggere l'opera di Annabella Rossi – in relazione al fenomeno del tarantismo, da lei studiato, indagato e descritto in circa un ventennio di attività (1959-1977) – provando a mostrare come le donne, gli uomini e i luoghi del tarantismo siano transitati, nel suo approccio, da un'iniziale situazione letteraria e astratta – legata alla sua formazione di «intervistatrice» al

seguito di de Martino – ad una più concreta dimensione etnografica interattiva (dialogica, critica e riflessiva) – con persone in «carne, ossa e sentimenti», operanti in luoghi concreti, per così dire – che si concluderà, alla fine del suo percorso di ricerca, con il ritorno ad una dimensione narrativa finale più fluida e sfumata, necessaria per la trasformazione di un'esperienza individuale, come necessariamente è quella etnografica anche in *équipe*, in un patrimonio condivisibile con altri (collegli, lettori, curiosi, appassionati, ecc.).

È come se la studiosa, partendo da un bagaglio di documenti diversi, prodotti da altri soggetti sotto forma di relazioni, foto, racconti, lezioni, ecc.; cominciando proprio dallo studio di quel patrimonio pregresso della conoscenza del fenomeno che professionalmente fu chiamata a padroneggiare, fosse stata in qualche modo costretta, dopo essersi confrontata attraverso l'interazione diretta con i suoi informatori, nei luoghi di svolgimento della loro problematica esistenza, a percorrere a ritroso il cammino che dallo «scritto-letto» l'aveva portata alla magmatica esperienza sensoriale del «visto» e «vissuto» in maniera partecipante. Un percorso all'inverso che si sarebbe concluso con l'approdo al più sicuro «luogo» di una «scrittura-narrazione», questa volta sua, che le permise di coniugare il già detto (o scritto) da altri con ciò che aveva osservato «sul campo», in un esercizio di decostruzione dei modelli narrativi precedenti. Una scrittura etnografica che avrebbe ricollocato in una giusta prospettiva «politico-culturale» le narrazioni convenzionali dei luoghi e dei volti stereotipati dei tarantati. Ad esempio quelli descritti da Anna Caggiano (1931: 72) durante il Fascismo:

Resta ancora inveterato nell'anima popolare pugliese, e soprattutto in quella dei contadini dei dintorni di Taranto, la credenza intorno al morso della tarantola ... Hi, Hi, Hi grida la tarantolata ... Mormora il mare lontano, accarezzando le spiagge brillantate nell'ampia insenatura del golfo, ride nell'azzurro più terso il sole più abbagliante, sibila il vento nei canneti flessuosi ove si annida indisturbata e indisturbata tesse la sua tela la tarantola pizzicante. Il forestiero inseguito dai drin drin del violino e dal tum tum del tamburello si domanda: «Sarà, non sarà? Che cosa sarà? E poi pensieroso continua il proprio cammino, mentre a stridule note si perde lontano il ritornello:

Balle Maria meia
E balli forte
Ca la tarantola è viva
E non è morta,
Ca la tarantola è viva e non è morta

Una scrittura etnografica che ci avrebbe, di riflesso, costretti a guardare da una diversa prospettiva tutte quelle forme diaristico-letterarie che vennero pubblicate in Italia fra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso. Pubblicazioni che parlavano non di vite vere ma di singolarità idealizzate, in alcuni casi eroiche, non emblematiche, non paradigmatiche della condizione umana nel Sud e in molte altre parti dell'Italia del centro nord e del mondo intero. Sicuramente, scriveva la Rossi citandoli nella sua «Nota introduttiva» alle *Lettere da una tarantata*, si trattava di testi utili e interessanti a denunciare le condizioni di vita drammatiche in alcuni contesti nazionali – si riferiva, ad es., alle testimonianze raccolte da Scotellaro (1954), Dolci (1955; 1957; 1960; 1963), Alasia e Montaldi (1960), Montaldi (1961) e Cagnetta (1963) e da lei stessa (Rossi 1961a). Tuttavia precisava che in qualche modo, tutti quei documenti erano confluiti «in un lavoro folclorico di tipo tradizionale, nel quale mancano dati di ordine socio economico, per cui il racconto drammatico di questi individui perde di efficacia e di significato» e contribuisce, in qualche modo, a costruire «una visione parziale e letteraria del folclore» (Rossi 1994: 102).

Forse la studiosa romana stava elaborando l'idea di una scrittura più complessa, più aderente a quegli scopi scientifici e «politici» di scoperta e denuncia del dramma della subalternità culturale. Una forma di comunicazione etnografica che trovò applicazione nel testo elaborato a partire dalla corrispondenza con la «tarantata Anna». Ma in che modo? Mi sembrano appropriate, su questo tema le intuizioni del suo allievo salernitano:

Lettere da una tarantata è un testo in cui ci viene offerta una situazione etnografica in cui la ricercatrice sul *campo* non si nasconde ai nostri sguardi di lettori, come nella tradizione consueta della scrittura etnografica, perché non si limita a presentarci la sua versione sul sé del *campo*, costruita a tavolino, ma consente alla sua informatrice, cioè Anna, di presentarci la sua versione dell'incontro; ciò grazie al fatto che non si nascose agli sguardi della sua interlocutrice di ricerca. Situazione etnografica in cui veramente ci sono davanti due persone (Anna con le lettere, Annabella con il libro), portatrici di due culture che stanno rappresentando ai nostri occhi quasi per intero la portata del loro incontrarsi, con tutte le sue ambiguità, i suoi fraintendimenti, le sue idiosincrasie, la sua finanche profonda conflittualità (Apolito 1994: 30):

insomma una retorica etnografica capovolta. Nelle *Lettere* manca ogni elemento concreto che possa essere attribuito alla scrittura dell'antropologa – se si esclude la «Nota introduttiva» – ma, in ogni lettera si avverte concretamente la sua presenza, spesso ingombrante, invadente (richiesta di informazioni etnografiche, invito all'interpretazione «emica», ecc.) ma certamente dialogante.

Dunque, se pensiamo agli anni in cui si svolsero le ricerche della Rossi, ci troviamo di fronte al fondamentale passaggio da una scrittura poetica – quella usata dagli studiosi per inventare luoghi geograficamente fantastici e rassicuranti perché utili al mantenimento dello *status quo*, attraverso la negazione dei dislivelli esistenti fra ceti appartenenti a contesti diversi – ad una scrittura etnografica capace di interpretare, in maniera spietata, contesti culturali storicamente determinati proprio dalla disuguaglianza economica e sociale esistente nel nostro paese. Questo è stata la ricerca della Rossi. La ricerca di una modalità comunicativa grazie alla quale, ponendo sullo stesso piano le immagini e i resoconti trascritti di ciò che aveva visto e ascoltato durante la sua esperienza sul campo, si potessero denunciare le storture e i malfunzionamenti, spesso drammatici, interni ad una nazione unificata ma divisa dalle diseguaglianze folkloriche, specchio di ben altre disuguaglianze economiche e politiche.

Come lei stessa ebbe modo di scrivere per le sue fotografie etnografiche, la sua ricerca doveva servire a documentare, smascherare e denunciare una realtà nella quale «il contadino rotto dalla fatica diviene 'silenzioso, resistente, sano, fiero, prolifico', gli abitanti stracciati trasformati in scintillanti cartoline» ovvero una realtà «che per noi è 'folklore' mentre per chi la vive è fame, miseria, disperazione» (Rossi 1971, poi in Esposito, a cura di, 2003: 25).

Annabella Rossi, studiosa del tarantismo, è stata dunque un'antropologa «sul campo». Le sue osservazioni, le sue interpretazioni, parlano sempre di uomini che vivono in contesti sociali, culturali ed economici specifici; i suoi scritti parlano sempre di corpi e luoghi con grande passione.

Rossi arrivò per la prima volta nel Salento al seguito di Ernesto de Martino, il 20 giugno 1959. Come lei stessa ha scritto, fin da qualche giorno prima, fin dall'inizio del viaggio i suoi pensieri erano legati, per così dire, «astrattamente» agli uomini ed alle donne di quel Salento che ancora, nell'elaborazione teorica del suo studio, lo popolavano. Salentini di cui aveva letto o dei quali aveva osservato qualche immagine fotografica. Uomini e donne, come quelli che le

erano stati mostrati da Ernesto de Martino attraverso le foto di André Martin:

Vi si vedevano, ripresi dall'alto della tribuna *ad audiendum sacrum* una giovinetta saltellante su una mensola dell'altare e poi riposante sulla tavola eucaristica, un vecchio al suolo, supino e urlante a braccia levate, e accanto a lui due altre giovinette biancovestite, anch'esse supine e scomposte; e vi si vedeva ancora, ripresa in primo piano, una austera e ossuta «sposa di s. Paolo» in un sorprendente abito nuziale, cioè guanti bianchi, candido grembiale da infermiera e vaporoso velo ricamato che incorniciava un volto incommensurabilmente tetro di zitella (de Martino 1961: 30).

Oppure quelli ritratti dalla fotografa Chiara Samugheo. Tarantati che, con l'incedere delle proprie movenze corporali, popolavano i luoghi del tarantismo, li possedevano performativamente, li abitavano, li descrivevano. Come recitavano le didascalie poste a margine delle immagini, pubblicate in *Cinema Nuovo* nel mese di gennaio del 1955, in un articolo intitolato «Le invasate» a firma di Emilio Tadini e della stessa Samugheo: «Galatina. Nella chiesa di san Paolo donne e uomini morsicati dalla tarantola si abbandonano a isterici balli, si agitano, rotolano per terra per ore intere» (cit. in Mingozzi 2009: 12). Uomini e donne che, in realtà lei non aveva ancora incontrato e che le ritornavano in mente proprio durante il viaggio da Roma a Galatina: «Quando il giorno dopo giungemmo nel Salento, di fronte a quella bianca piana io pensavo al violinista cieco Francesco Mazzotta di Novoli che, dal 1896, suonava per i tarantati assieme a Donata dell'Anna, suonatrice di tamburello» (Barbati - Mingozzi - Rossi 1978:9).

Dunque, la gente del Salento, tarantati, tarantate e non solo, alla quale «teoricamente» pensava la Rossi, era costituita da persone di cui avevano già detto e scritto altri studiosi. Ma oltre alla gente, i resoconti pregressi parlavano di luoghi che per la giovane ricercatrice non potevano essere altro che i luoghi appartenenti ad una sorta di «Geografia fantastica» del tarantismo della quale de Martino parlava al suo gruppo di ricerca. Il professore, infatti, aveva evocato anche questi luoghi durante gli incontri preliminari, «con la stessa intensità narrativa» che avrebbe poi usato ne *La terra del rimorso*:

Quando sopraggiungeva la stagione della taranta e del suo morso, il vecchio cieco percorreva nelle tenebre i paesi immersi nel bianco ardore della penisola e visitava Torchiarolo, Arnesano... ovunque praticando l'esorcismo risanatore (ivi).

In ogni caso, sono luoghi già interpretati, luoghi già descritti con intenti politici o scientifici. Sono, come si usa dire, dei luoghi «raccontati». Dunque corpi e spazi che la Rossi aveva conosciuto solo attraverso le «lezioni» di de Martino le quali ovviamente misuravano la distanza umana, scientifica e «politica» dalle descrizioni folkloristiche di Anna Caggiano e dalle foto di Martin e di Samugheo. Siamo – è evidente – di fronte a quel circuito virtuoso caro agli antropologi in base al quale il lavoro sul campo viene inserito tra (e durante) la lettura delle fonti preesistenti alla ricerca stessa e la necessità di una scrittura che trasformi il resoconto etnografico in una sorta di certificato che attesti l'autenticità dell'esperienza etnografica, «dell'essere stati proprio lì», dell'aver visto ciò che chiunque avrebbe potuto vedere (cfr. Augé - Colleyn 2006; Fabietti - Matera 1997; Geertz 1990). Ed è proprio sulla scorta di tale bagaglio teorico che Annabella Rossi si imbatté, nei giorni successivi, nei corpi vivi e nei luoghi reali del tarantismo. Li osservò da vicino, documentandoli fotograficamente, descrivendoli, narrandoli e denunciandoli nei suoi (futuri) saggi di argomento salentino (cfr. Rossi 1970, 1994, 2002). Dunque una ricerca che partendo dalla lettura e dalla narrazione fatta da altri, precedentemente, arrivò alla scrittura interpretativa passando attraverso l'esperienza forte e «scandalosa» – in senso demartiniano – di corpi e luoghi «totalmente altri». A tal proposito, alcuni anni dopo scrisse: «Bisogna, forse, vedere queste “feste” più che descriverle: per capirle, bisogna anche sentire l'odore degli interni dei santuari, un odore *altro* che non è confondibile con alcuno da noi mai sentito» (Rossi 1986: 90). Questione – quella dello «scandalo» dei corpi e dei luoghi totalmente altri – che non è certo di secondaria importanza considerando il periodo storico nel quale la Rossi operò.

Infatti, bisognerà attendere ancora molti anni, da quel fatidico 1959, affinché il concetto di «incorporazione» possa trovare le sue prime formulazioni in antropologia medica. Solo così, «ufficialmente» e terminologicamente, si dissolverà l'idea monolitica di un corpo inteso come «corpo esclusivamente personale», individuale, privato, segreto, nascosto o esibito, sano o malato, pulito o sporco. Come oggi sappiamo, Nancy Scheper-Hughes e Margaret Lock, studiose americane di antropologia medica, hanno infatti individuato almeno tre modalità di approccio al corpo. Certo, quella del *corpo personale* resta in gioco con tutte le valenze esperienziali e simboliche legate all'unicità di ogni vita umana. Ma, accanto a tale esperienza personale appare ormai evidente come ogni individuo possa affiancarle quelle del corpo inteso come *corpo sociale* – che scaturisce dalle

rappresentazioni simboliche pubbliche, collettive e culturali vigenti nel contesto – e quella che lo vede *corpo politico* ovvero conformato dai e sottoposto ai voleri e ai poteri contestuali e/o globali di controllo biologico e politico sulla vita (biopotere; biomedicina). (Scheper-Hughes, 2000: 282 e *passim*).

Ma il corpo è centrale nelle vicende culturali in quanto totalità naturale (o viceversa) e non in quanto demoltiplicazione di definizioni antropologiche. Ogni corpo è sempre tutte queste possibilità ed altre ancora: è il risultato irriducibile del binomio natura-cultura; è il luogo in cui si manifesta «l'irriducibile naturalezza della cultura» (Pizza 1997). È di questo corpo olistico che si occupa la ricerca della Rossi. Un corpo che «che si fa parola, o la parola corpo» (ivi: 49):

La «tarantata» pugliese non è forse l'emblema di un corpo che incarna la propria storia culturale ed esistenziale e la mette in scena in una esecuzione letterale della metafora del morso del ragno? Esecuzione di azioni che si offrono a uno sguardo che possa comprenderle, realizzando nella condivisione un conferimento di senso a una drammatica esperienza di dolore (ivi: 50).

In Italia, l'importanza di un'interpretazione socio-antropologica del corpo degli attori sociali, «corporealmente» intesi, divenne evidente fin dagli studi sulla magia di Ernesto de Martino, in particolare, per ciò che qui ci interessa, in maniera molto chiara nella ricerca in Salento e, in maniera ancora più netta, a partire dalla pubblicazione dei lavori della Rossi. Da allora, il corpo fu necessariamente pensato come strumento tanto di intervento nel mondo fisico (naturale) e sociale circostante quanto di apprendimento della propria cultura in maniera performativa (inculturazione).

Per gli antropologi, dunque, un corpo si modifica non solo in seguito alle spinte dell'ambiente ma anche per recepire la (ed adattarsi alla) temperie culturale in cui vive. Mi pare di poter affermare che, come generalmente si dà per acquisito oggi, l'idea del corpo umano non si configura più solamente come realtà biologica. Ci venne proposta, fin da allora, la visione di un corpo non-solo-naturale che scaturisce dalla mediazione tra la “natura” e le forze sociali, economiche, politiche e storiche in grado di plasmarlo, di influenzarlo e di «definire» e con esso il sapere che attraverso esso viene, appunto, «incorporato». Né de Martino né la Rossi, ovviamente, usarono mai il termine di «incorporazione» (in inglese *embodiment*). Ma è altrettanto evidente che in entrambi, e nella Rossi in particolare, un interesse specifico per tale questione fu molto forte. Tanto da costringere la studiosa romana

ad introdurre tra le sue categorie interpretative, il concetto di «stigma» dal quale scaturisce, proprio per *embodiment*, una specifica relazione in cui i corpi (e gli uomini ad essi associati) ed il contesto (sociale, culturale e naturale) si influenzano, si condizionano e si modificano reciprocamente. Una concezione, dunque, «incorporata» della relazione tra uomini, cultura, natura e società.

Annabella Rossi, in maniera sintetica, definì tutto ciò come «stigma». E se lo «stigma» «si esprime – per l'antropologa – nella lingua, nel linguaggio gestuale, nel modo di vestire, nel comportamento, nella salute» (Rossi 1986), è altrettanto vero che tale «stigma» non poteva che essere messo in scena nei luoghi deputati della temperie culturale indagata. Nel caso della ricerca in Salento, ovviamente nei luoghi del tarantismo.

Allora, proverò a raccontarli – i luoghi, i corpi – attraverso le sue parole scritte, più e più volte nei suoi lavori a stampa, e alcune sue fotografie.

Il 20 giugno del 1959, la studiosa giunge, col resto dell'équipe di de Martino, al *Cavallino bianco* di Galatina, la locanda che funse da base operativa per la missione etnografica demartiniana e, anche questo alloggio dovrebbe essere considerato come un luogo del tarantismo se, come ha scritto Clifford, con tutte le cautele imposte da un metodo di ricerca non ancora del tutto sedimentato in etnografia, bisogna riconsiderare le culture anche in relazione ai siti di residenza oltre che di viaggio. L'albergo quindi, «finiva con l'apparire come un'integrazione del campo (la tenda, il villaggio). Esso offriva quanto meno la cornice d'incontro tra persone che erano, in vario grado, lontane da casa» (Clifford 1999: 45). E poco oltre: «l'albergo compendia dunque una specifica *via di accesso* a storie complesse di culture in viaggio (e di culture del viaggio) sul finire del secolo XX» (ivi). Ma, del *Cavallino bianco* nulla rivelano gli scritti della Rossi.

Il 24 giugno la Rossi ebbe a Nardò l'incontro, insieme agli altri componenti dell'équipe, con l'informatrice Maria di Nardò individuata grazie alle indicazioni del gestore della locanda (cfr. de Martino 1961: 65). Il 29 giugno fece invece conoscenza, a Galatina, con la donna che divenne la sua informatrice principale, con la cosiddetta «tarantata Anna» conosciuta a Galatina durante la festa dei santi Pietro e Paolo. Era una contadina pugliese sessantenne che segnò la sua vita di studiosa e di donna. Fu con lei che la Rossi intraprese

quella ricca corrispondenza pubblicata, nel 1970, nel volume *Lettere da una tarantata*.

La Rossi dà notizia dell'incontro, per la prima volta, in un lungo saggio pubblicato su *Panorama* nel 1965, sintesi e preludio a quelle *Lettere* che in maniera più sistematica, cinque anni dopo, daranno risalto all'intera corrispondenza nel suo complesso. M. M le sue iniziali ed R. quelle del suo paese. Michela Margiotta era infatti di Ruffano e soffriva sia del «male di s. Paolo» che del «male di s. Donato», era cioè tarantata ma anche soggetta ad una serie di disturbi «genericamente» nervosi e imputabili al volere di san Donato. Ruffano dunque è uno dei primi luoghi reali del tarantismo esperiti dalla Rossi che così lo descrive:

Esisteva una volta un paese che si chiamava Ruffano; dal momento però che Ruffano non è scomparso, inghiottito dalla lava o spazzato via da una tromba d'aria, ma al contrario è saldamente piazzato con i suoi tozzi palazzi nell'estremità meridionale della Puglia, l'espressione «esisteva una volta» non è di certo esatta. Correggeremo: esisteva una volta un piccolo paese che si distingueva dagli altri; questo paese è effettivamente scomparso, perché quasi totalmente sono scomparsi alcuni tratti culturali che lo caratterizzavano fortemente (Rossi 1961b, poi 2002: 42)

Da Ruffano stava sparendo l'artigianato della creta, dei vasi, dei recipienti e dei fischietti a forma di carabiniere o d'altro; stava sparendo il mestiere del fabbricante di pignatte. La Rossi specifica nel suo scritto che a Ruffano «esistono alcuni artigiani che vivono facendo i 'pignatari'» e che uno di questi:

Vive in una casa di una camera; impasta e cuoce la creta in una capanna che ha costruito lui stesso fuori del paese; rifinisce e pittura i fischietti e i vasi in una piccolissima stanza che rassomiglia a una grotta (ivi: 44).

Quelli sopra descritti sono ovviamente spazi concreti, luoghi reali. È in luoghi siffatti, ritiene la Rossi, che si possano sviluppare fenomeni come quelli del tarantismo e del «male di s. Donato».

Il «pignataro» ruffanese le confida di impastare la terra, proveniente da Grottaglie e trasportata con un carro preso in affitto, con la sola forza dei piedi e delle gambe. Per questo motivo l'umidità gli ha causato forti reumatismi.

È attraverso queste scarne, drammatiche descrizioni che la scrittura di Annabella Rossi diviene il luogo della comunicazione delle condizioni di subalternità e sfruttamento e della denuncia dell'esistenza di quella

che definì «la cultura della miseria», una definizione ripresa da Oscar Lewis (1973) ma criticamente depurata da quell'aura assoluta di condizione universale relativa a tutti i contesti nei quali l'identica condizione di deprivazione economico-culturale avrebbe dovuto fornire strumenti omologhi per la sopravvivenza materiale e morale degli individui. Al contrario, precisava la Rossi: «su tale condizione comune – di povertà – estremamente generica si fondavano svariate modalità culturali effetto di diverse modalità economiche», sancendo la possibilità di esistenza di diverse, specifiche e contestuali culture della miseria (Rossi 1986: 148, n. 3).

È in tale temperie che vive Michela Margiotta, la «tarantata Anna». Scrive l'antropologa:

M. M. l'ho conosciuta il 29 giugno 1959 alla festa di san Pietro e Paolo a G., sempre in provincia di Lecce. L'ho rivista il 6 agosto dello stesso anno a M., in occasione della festa di san Donato, tutta vestita di bianco, seduta su un carretto tirato da un cavallo, con una piccola valigia di fibra in mano e nove ragazze, le «verginelle», attorno (Rossi 1965, poi 2002: 50).

Anche l'abitazione di Michela Margiotta è vista dalla Rossi come uno dei luoghi privati del tarantismo:

Vive sola, in una camera che si apre su un cortile; l'abitazione è sprovvista di ogni servizio igienico ed è arredata con un letto in ferro battuto, un tavolino, due sedie, un comò, un fornello a gas; alle pareti sono appese numerose immagini sacre, altre sono disposte sul comò insieme a piccole statue sempre sacre e fotografie di defunti (Rossi 1970:6).

Le sue condizioni economiche sono misere ma non disperate. Questo, secondo la Rossi, le permette di amministrare i pochissimi averi per gestire al meglio i suoi pellegrinaggi verso le cappelle e i santuari di san Paolo e san Donato che costituiscono altrettanti luoghi reali e pubblici del tarantismo. Innanzi tutto i paesi: G. come Galatina, M. come Montesano Salentino. Già, perché tra il paese di san Paolo e quello di san Donato c'è un nesso, una relazione rituale ben evidenziata nelle vicende storiche ed etnografiche che riguardano M. M.: A Montesano Salentino, così come a Galatina, i santi titolari prediligono fedeli perlopiù di genere femminile che annualmente implorano la grazia di una guarigione che non potrà protrarsi per più di 365 giorni. Scrive la Rossi (1986: 31): a san Donato di Montesano «La grazia non definitiva, ma ciclica, analoga a quella che si chiede a s. Paolo per il tarantismo, ha una durata di un anno, per cui, trascorso

il periodo di validità, il malato si trova di nuovo nella condizione di dover ricorrere al santo», aggiungendo: «Il male di s. Donato comprende epilessia, disturbi nervosi vari, stati di ansia e manifestazioni psicopatologiche in genere, in gran parte determinati da insostenibili condizioni di esistenza. I pellegrini ritengono che il male sia inviato dal santo». Ma in questo caso, il santo agisce da solo, non per interposto vettore, ragno o altro animale mitico o reale. Ancora, ciò che accomuna il luogo del tarantismo, Galatina, a quello di san Donato è il viaggio, la sua particolare importanza in un sistema rituale che doveva storicizzare uno «star male» concreto – per parafrasare de Martino – attraverso un percorso di circolarità temporale metastorica che la Rossi può studiare grazie al rapporto che instaura con la sua informatrice Michela Margiotta:

In due anni diversi, nel 1959 e nel '65, ho avuto modo di assistere alla preparazione del viaggio da parte della donna, che oggi conta circa settant'anni. La partenza avveniva nelle ore serali; la giornata utilizzata per cucinare cibi insoliti, per lavare e inamidare panni; la donna preparava una bottiglia di vino particolarmente buono, bicchieri e confetti che servivano per festeggiare la ricorrenza straordinaria; nella valigia di fibra collocava anche lettere scritte da persone care e immagini di santi protettori. (Per la contadina questo viaggio era della massima importanza in quanto essa non aveva una grazia risolutiva da chiedere ma una grazia che le permettesse di affrontare un anno libero dalle pene quotidiane causate dal «male di s. Donato») (ivi: 81).

Si tratta dunque di un agire «come-se» per stare nella storia «come-se» non ci si stesse (cfr. de Martino 1959) grazie ad un viaggio che porta a Montesano Salentino. O a Galatina, luogo per eccellenza del tarantismo pugliese, borgo che vede la presenza della cappella dedicata al santo liberatore dal morso del ragno mitico, feudo immune agli effetti tossici della taranta. Galatina viene descritta, nelle pagine della Rossi, attraverso l'azione performativa dei corpi che la abitano e l'attraversano in occasione della festa di san Paolo, più che per le sue architetture, le sue strade, le sue piazze. Il brano che segue è del 1971:

Galatina, Salento, 28 e 29 giugno. Arrivano dai paesi del Capo, ancora vestite di bianco, in macchine affittate, per chiedere la grazia a san Paolo, nella sua cappella in Galatina.

La statua del santo, che durante l'anno si trova in una nicchia protetta da una pesante grata, nei giorni di «festa» viene tolta dal suo posto e portata altrove. Le donne, nella disperata richiesta di «guarigione», si avventano con tale violenza contro la grata che spesso riescono a scardinarla; e, se il santo fosse

lì, lo distruggerebbero con la loro furia. Sono le «tarantate» – e questo nome, sfruttato da un certo tipo di films, non evoca immagini di stranezza, ma solo di miseria economica e di discriminazione culturale – che, «morso» dalla mitica tarantola, chiedono al loro protettore, appunto san Paolo, di liberarle. La fatica, il lavoro dei campi, le frustrazioni di vario tipo, una vita sessuale spesso incompleta o manchevole, il caldo estivo diventano «morso» mitico fatto da un animale, morso che provoca disagi psichici, stanchezza, languore e una serie di sintomi tanto vaghi quanto di fatto presenti e operanti.

Le tarantate incominciano ad arrivare il 28; entrano nella cappella, nel centro di Galatina, e si abbandonano a comportamenti esasperati: avanzano strisciando, camminano carponi, gridano, si lamentano, qualcuna «abbaia». Fino a qualche tempo fa trascorrevano la notte nella cappella, ma ora le autorità ecclesiastiche lo hanno impedito. Seguitano ad arrivare, alle prime luci dell'alba del giorno 29, e nell'attesa dell'apertura si riposano, lì, sulla strada, con la testa appoggiata sui cuscini, accanto a quelle che vi hanno trascorso la notte; altre ballano, ripetendo in maniera estremamente corrotta quella cura domiciliare del tarantismo, fatta di danze e musica, che ora è quasi del tutto scomparsa (Rossi 1971e, poi 2002: 71).

Le tarantate mostrano il grado di incorporazione della loro cultura, del loro sapere. Un sapere una volta condiviso anche dalle autorità ecclesiastiche. Infatti, nel 1959, anno del suo primo viaggio, nella cappella di Galatina, la Rossi non aveva assistito all'esorcismo nella sua forma coreutica musicale. Aveva visto le tarantate muoversi nella cappella di san Paolo: si agitavano nel silenzio rotto dalle urla o da un accenno di canto ritmato fatto con la sola bocca. Come ha scritto Salvatore Quasimodo, nel commento a *La taranta*, film di Gianfranco Mingozzi del 1961:

È notte: un'ultima tarantata arriva per unirsi alle donne che si sono strette a pregare nella cappella. Qui il tarantismo comincia la sua morte. Interdetta dalla pietà cristiana la musica e la danza, disarticolata la disciplina del ritmo e della melodia, moltiplicate le possibilità di contagio tra il formicolio delle malate, il tarantismo, nella cappella di san Paolo è già nella sua parabola di crisi. Quello che poteva sembrare coreografia o folclore entra ora nel campo della pura neurologia (cit. in Mingozzi 2009: 57-58).

Solo in un altro degli storici luoghi del tarantismo, e nel chiuso di una dimora privata, la studiosa – al seguito del gruppo di ricerca demartiniano – aveva visto «Assuntina ballare». Fu a Nardò, in vicolo Paradiso e la persona di cui leggeremo nella citazione successiva, altro non era che quella tarantata conosciuta poi con lo pseudonimo di

Maria di Nardò. Ecco come descriveva la scena nei suoi appunti di campo:

Vicolo Paradiso, Nardò. Una porta in una strada immette in una stanza, quasi una cripta, illuminata da una finestrina in alto. Decine di bambini stanno in piedi, appoggiati alle pareti. In fondo alla stanza c'è un letto circondato da sedie: vi giace una donna, immobile, vestita di bianco, con la vita stretta da una fascia gialla. Sopra il letto c'è un altarino con immagini colorate di santi: santi Pietro e Paolo, san Donato, e altri che non riconosco. In mezzo alla stanza un grande lenzuolo bianco. Entrano tre uomini e una donna, prendono i loro strumenti (violino, chitarra, fisarmonica, tamburello) e incominciano a suonare. La donna s'inarca, getta un grido e incomincia a ballare seguendo il contorno del lenzuolo. È piccola, formosa, con la vita sottile; i capelli sciolti le coprono il bruno viso da contadina. Ogni tanto si ferma davanti alla suonatrice di tamburello (vecchia, che ogni tanto i presenti asciugano dal sudore con un grande straccio) perché vuole un ritmo più svelto. Poi si getta con la schiena a terra e incomincia a muoversi imitando il movimento della tarantola; poi si getta con la pancia a terra e seguita a scuotersi. La musica diventa sempre più svelta. La donna è in piedi, poi gira su se stessa; sta per cadere, cade, sorretta dalla suocera che le sta vicino. La suocera la distende a terra, al centro del lenzuolo, e la copre con un asciugamano. I bambini escono. Dopo tre o quattro minuti la musica riprende e la donna inizia nuovamente il suo ballo. Così dalla mattina alla sera, fino al pomeriggio dell'indomani quando giunge la grazia. Dopo aver ottenuto la grazia, Assuntina si fa portare a Galatina per ringraziare il santo. Sale in macchina. Ha paura di entrare nel feudo di Galatina. O urlerà o dormirà, mi dice la suocera che l'accompagna.

Assuntina si addormenta. La portano nella cappella; prima si siede su una sedia, poi si sdraia a terra. Si alza all'improvviso gridando; corre verso il pozzo ora murato per bere l'acqua miracolosa, si avventa contro la grata che dovrebbe proteggere il santo e la colpisce con i pugni. Cade a terra. Dopo un quarto d'ora si alza serena (cit. in Rossi 1971e, poi in Rossi 2002: 73).

Ancora una volta la studiosa descrive i luoghi grazie alla performatività dei corpi. Descrive spazi privati che la condivisione culturale trasforma in spazi pubblici, cioè comuni in quanto resi ritualmente comunitari. Una maniera di tramandarsi l'esperienza sapienziale che non può non avvenire attraverso un processo di *embodiment*. Come nel caso dei bambini che assistono al rito, sottoposti ad un processo di inculturazione operante. Come accade anche agli adulti che sono immersi in un processo rituale che potrei definire di inculturazione operante permanente; un processo che non può non avvenire attraverso quel brulicare di *performances* corporee –

quel formicolio dei corpi evocato da Quasimodo nel commento al film di Mingozi.

Così facendo, attraverso la relazione corpi-luoghi – la «relazione dell'abitare» che in essa racchiude, secondo Heidegger (1976), l'essenza stessa dell'uomo – costruisce un modello dei rapporti sociali esistenti nel Salento da lei osservato. Un modello di cui ritroviamo traccia nel concetto di «abitare un territorio», nell'accezione che ne dà Francesco Remotti (1993: 32): un'abitare inteso come possibilità etnografica, contestualmente determinata e non come struttura fondamentale ed universale, quindi immutabile, dell'umanità. Ciò detto, è allora possibile trovare un nesso tra luoghi, corpi e società poiché, per citare ancora Remotti: «I corpi si muovono o risiedono in certi luoghi; i corpi non possono fare a meno dei luoghi. I luoghi sociali, a loro volta, sono destinati ad accogliere in qualche modo dei corpi» (ivi: 31). Inoltre, anche quando i luoghi sociali non sono costruiti per accogliere corpi, il riferimento a questi è comunque evidente per negazione. Infine, essendo i luoghi quelle specifiche porzioni di spazio in cui si manifestano le pratiche culturali – altrimenti dette «costumi», abitudini, saperi – i corpi che in tali luoghi si muovono assumono proprio il ruolo di mediatori tra cultura e territorio. Dunque, «appare evidente che la nozione di 'corpo' svolge un ruolo di mediazione tra quella di 'luoghi' e quella di 'costumi' o 'abiti': e questa funzione è svolta in quanto luoghi da un lato e costumi dall'altro si trovano connessi con i corpi», attraverso l'uso del corpo (ivi: 35).

È a partire da queste premesse che la scrittura di Annabella Rossi diventa il luogo retorico del «tarantismo denunciato» non in quanto comportamento rituale arcaico o nostalgico di interesse locale e folkloristico ma perché fatto sociale totale che proietta il malessere, le storture, le disfunzioni, il «negativo» del'intero sistema sociale e culturale nazionale ben più vasto che non il solo Salento. Le sue descrizioni dei luoghi e dei corpi del tarantismo sono la denuncia di quel «negativo per eccellenza» che, grazie alla lezione storicistica di de Martino, rielaborata etnograficamente sul campo dalla Rossi, diventa il «rimorso» dell'intera nazione italiana, proiettata verso uno sviluppo economico «omologante», che non poteva concedere spazio a memorie e ricordi provenienti dal dislivello interno esistente nella cultura italiana.

Un altro episodio viene riportato negli scritti della studiosa. Un breve brano che parla di altri due luoghi del tarantismo attraverso il corpo di

un tarantato. Un brano che descrive anche il valore sociale del rito, evidenziando il ruolo avuto dalla comunità nell'identificazione e nella definizione di uno stato di malessere individuale che, per altro, potrebbe derivare da qualsiasi altro fattore. Un episodio di tarantismo che si conclude a Nardò con un prologo a Torre Lapillo. Il brano della Rossi si apre con la solita descrizione di una stanzetta illuminata dalla luce accecante proveniente dalla porta aperta su un vicolo di Nardò:

Il ragazzo che si muove nella stanza non è un contadino; è un giovane pescatore che si guadagna la vita con la barca a Torre Lapillo; appartiene a una famiglia povera e durante il giorno pesca al largo, da solo; solo la sera, quando torna in paese, parla con i familiari, con gli amici.

Da qualche tempo sta male; dolori di testa, vomito; forse per colpa del sole che picchia dall'alba al tramonto sul suo capo. Per due giorni è stato così male che non c'è l'ha fatta a tornare in paese; ha dormito, per meglio dire ha vegliato, in una baracca della spiaggia, un piccolo ripostiglio per gli attrezzi da pesca, ossessionato dagli incubi. Sente abbaiare cani che non ci sono, sente parlare gente assente, sente il pauroso rumore del bue marino, protagonista di una leggenda salentina. Bagnato di sudore esce sulla spiaggia; è completamente solo con il suo cane che gli scodinzola intorno. Nella speranza di far cessare gli incubi, il giovane lega una pietra al collo del cane e lo getta nel mare; ma cani, persone, mostri, seguitano a gridare e a piangere.

Dopo due giorni torna a casa, stanco, terrorizzato; parenti e vicini decidono che quel pallore, quel sudore, quegli occhi spaventati e stanchi sono gli effetti del morso della tarantola e chiamano l'orchestra per iniziare la cura coreutica musicale. Il ragazzo sta male, vuole buttarsi sul letto, ma tutti hanno stabilito che è stato «morso» e che deve ballare.

Così ha iniziato a muoversi goffamente lungo il bordo del lenzuolo; scuote la testa disperato; annusa mazzetti di fiori nella speranza che gli odori lo possano aiutare a vincere la nausea; bacia le immagini di san Paolo e di san Pietro; sceglie distrattamente nastri dal groviglio di fettucce colorate che gli vengono offerte per aiutarlo ad individuare il colore dell'animale che lo ha morso. Niente gli giova. Dopo sei o sette ore, senza alcuna convinzione, dice che sta bene, che è arrivata la grazia e si lascia portare in macchina alla cappella di Galatina per il ringraziamento finale (Rossi 1969d, poi in Rossi 2002: 69-70).

Dunque, il senso dei luoghi del tarantismo si allarga e si restringe negli scritti e nelle foto della Rossi. I luoghi del tarantismo, che ha imparato a conoscere teoricamente attraverso lo studio e le conversazioni con de Martino, si trasformano in esperienza etnografica reale, in osservazione partecipante. La Rossi, dunque, è in Salento nel 1959 con de Martino a Galatina e a Montesano Salentino. Nel 1960 è ancora a Galatina a fotografare, fuori e dentro la cappella

di s. Paolo, alcune tarantate, tra cui Maria, e alcune loro accompagnatrici. Nello stesso periodo si reca a Nardò: alcune sue immagini sono relative all'esorcismo coreutico musicale della tarantata Maria lì residente. Nelle foto appare il violinista-barbiere Stifani: è forse l'immagine che, nella sua cruda bellezza, meglio interpreta il ruolo del «maestro Gigi, il medico delle tarantate». Nel '59 e nel '60 ritrae alcune lavoratrici e raccogliatrici di tabacco ma anche le fasi della lavorazione della terracotta e della ceramica a Ruffano. Alcune sue fotografie sono datate 1963 e, in didascalia, riportano il toponimo Ruffano: alcune scattate per la festa di s. Marco, altre ritraggono genericamente tarantate del luogo, altre ancora la sua cara informatrice Michela Margiotta che ricostruisce per la ricercatrice alcuni momenti della sua cura. Nel 1965 ritrae ancora le fasi del pellegrinaggio a s. Donato di Montesano. Alcune foto di uliveti sono state scattate a Ruffano nel 1973. Nel dicembre del 1976 Annabella Rossi si reca a Nardò per fotografare gli effetti della cura domiciliare su un uomo che è stato tarantato. L'orchestrina è diretta da Luigi Stifani.

Il 28 il 29 giugno 1977, Annabella Rossi ritorna in Salento in compagnia di Claudio Barbati e Gianfranco Mingozzi. Sono lì per ultimare le riprese di un'inchiesta televisiva intitolata *Profondo Sud. Viaggio nei luoghi di Ernesto de Martino a vent'anni da «Sud e magia»*. Sono lì per conto della RAI Radiotelevisione italiana che trasmetterà le quattro puntate dell'inchiesta il 31 marzo, il 7, il 14 e il 21 aprile del 1978. L'ultima puntata è dedicata al Salento, per la Rossi e per Mingozzi una sorta di «Ritorno alla terra del rimorso» (cfr. Barbati, Mingozzi, Rossi 1978). Vengono mostrati, tra gli altri, il violinista-barbiere Stifani nella sua bottega di Nardò, il medico condotto nel suo ambulatorio, la casa di Romano, in campagna. Romano è un tarantato che si presta a farsi riprendere mentre Stifani esegue l'esorcismo musicale insieme ai suoi musicisti. Romano balla. Racconta le sue vicende di tarantato. L'intervistatrice è la Rossi. Poi, nello studio del medico condotto, Annabella ha provato ad intervistare ancora, un'ultima volta, Maria di Nardò. È forse il momento più difficile della carriera dell'antropologa romana. Maria si innervosisce, impreca, protesta, maledice gli studiosi del passato e del presente, vorrebbe scappare via! La voce fuori campo recita:

Il disagio di questo colloquio è reale, perché reale è il confronto a cui assistiamo. Il folklore della società dei consumi è sempre indolore, non crea disagio, non mette in crisi nessuno: è fatto per annullare i sensi di colpa. Il

lavoro dell'etnologo, invece, si costruisce spesso su incontri come questo, decine di incontri come questo. Vincendo il riserbo e l'ostilità degli intervistati, l'etnologo si sforza di documentare il passato, la storia, i modi di esistenza di una classe subalterna che in molti casi non ha ancora acquisito coscienza di sé, e può non essere in grado di testimoniare di sé direttamente, senza mediatori esterni (ivi: 142).

Le immagini mostrano Maria di Nardò che si allontana, imprecando con veemenza.

Il tarantismo ha così occupato un nuovo luogo, quello offertogli dai mass-media. La trasmissione di *Sud e magia* in televisione provoca la reazione di Eduardo Sanguineti che insorge, puntualizza, distingue, accusa la Rossi (e gli altri autori) di aver manipolato gli insegnamenti scientifici e politici del suo maestro de Martino, utilizzando i trucchi televisivi per mostrare agli spettatori, retoricamente, il volto più primitivo e negativo di un Sud, incapsulandolo in immagini tv per impedirgli, così, di suscitare «borghesi» sensi di colpa tanto negli spettatori seduti davanti al televisore che nei ricercatori impegnati nella trasmissione. Sanguineti formula la sua accusa attraverso il più tradizionale dei mezzi di comunicazione, il giornale (nella circostanza *L'Unità* del 23 aprile 1978, ora in Mingozzi 2009: 85-87). Utilizzando la stessa testata, il 4 marzo del 1978 la Rossi risponde punto per punto alle osservazioni del poeta, proclamando ancora una volta la sua fedeltà, in campo etnologico, alle «opinioni espresse più volte da Lévi-Strauss e da de Martino, citando largamente nel commento le loro dichiarazioni sul senso di colpa e di rimorso dell'antropologo nei riguardi di un terzo mondo che è anche italiano» (ivi: 88 – 89).

Il tarantismo conquista così un nuovo luogo nel quale manifestarsi, quello della comunicazione dei mass-media e, forse, bisognerà tenere conto anche di questo ormai lontano episodio nella ricostruzione delle vicende storico-culturali legate al fenomeno mediatico odierno.

Per concludere, vorrei sottolineare come, di tutte queste esperienze, la Rossi renderà conto alla comunità attraverso i suoi scritti (per una bibliografia più esaustiva delle sue opere, rinvio a Esposito 2003). Sono proprio queste pagine i luoghi della sua retorica narrativa relativa al tarantismo. Insieme, ovviamente, alle sue foto conservate al Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari di Roma.

L'ultima ricerca della Rossi sul tarantismo si svolse nel 1976, nel periodo del suo insegnamento universitario a Salerno, e fu pubblicata, incompleta e postuma, nel 1991. Il volume è intitolato *E il mondo si fece giallo*. Parla ancora di tarantismo ma non dice nulla sul Salento. Il

sottotitolo precisa: *il tarantismo in Campania*. I luoghi citati sono, in ordine alfabetico, Battipaglia, Capaccio, Castel San Lorenzo, Contursi, Ponte Barrizzo, Roccadaspide, Santigloria, Tempa San Nicola e Trentinara. Tutti in provincia di Salerno, grosso modo ubicati in quella sua porzione meridionale nota come Cilento. Altri sondaggi furono effettuati dalla Rossi e dalla sua *équipe* in provincia di Caserta ma restarono solo indagini preliminari. Alcune fotografie furono realizzate, in quella circostanza, a Tempalta, una frazione di Albanella, in Cilento. Sono le foto dei coniugi Filomena e Giuseppe: volti, qualche gesto, un organetto diatonico. La storia di Filomena S., raccolta dalla Rossi, comincia così.

M'ha mozzicato a me la tarantola. Siamo andati in pianura – io lavoravo in pianura, alla piana di Capaccio, a Cafasso, verso Paestum – e stavamo cogliendo le «*gregne*» (covoni) del grano, io ero sudata, molto sudata. Una mia zia l'ha presa e me l'ha messa sul braccio. Un pochettino dopo m'è cominciato a venire un tremito ma un tremito così tremendo, mi sono buttata a terra e non ho visto più niente. Allora, quando siamo venuti la sera col camion – dentro al camion a me era passato come se non avessi avuto più niente – scendendo dal camion m'hanno dovuta portare giù m'hanno dovuto portare addosso le persone. Arrivati a casa hanno preso l'organetto, si sono messi a suonare (mima il suono). Suonando l'organetto ho ballato per 8 giorni, a ballare sempre, 8 giorni e 8 notti, sempre a ballare di continuo e senza poter mangiare.

La tarantola era come un «*granco*» (granchio), era rossa e nera, piccola così come una bollicina e poi aveva 7-8 piedini e due cose avanti, come due baffetti ma piccoli piccoli piccoli.

Mia zia dice così: «Filomena, ti devi fare morsicare perché così facciamo una ballata» (Rossi 1991: 216 – 217).

Annabella Rossi morì il 4 marzo 1984 dopo essersi ritirata dalla vita professionale attiva alcuni anni prima, senza poter concludere le sue ricerche sul tarantismo campano. Ma anche queste località e questi corpi, evocati nelle sue indagini salernitane grazie ai suoi materiali, alle sue immagini ai suoi scritti, sono entrati a far parte del patrimonio degli studi demotnoantropologici italiani. In qualche modo luoghi della storia e della memoria della nostra nazione.

Riferimenti bibliografici

- Alasia F. - Montaldi D., 1960, *Milano Corea. Inchiesta sugli immigrati*, Feltrinelli, Milano.
- Apolito P., 1994, “«E sono rimasta come lisolo a mezzo a mare»”, in Rossi 1994, pp. 7-76.
- Ascione E. - Insolera I., a cura di, 1969, *Coste d'Italia. Dal gargano al Tevere*, Ente Nazionale Idrocarburi - ENI, Roma (ma: Arti grafiche Ricordi, Milano, 1969).
- Augè M. - Colleyn J.-P., 2006, *L'antropologia del mondo contemporaneo*, trad. it., Elèuthera, Milano.
- Barbati C. - Mingozzi G. - Rossi A., 1978, *Profondo Sud. Viaggio nei luoghi di Ernesto de Martino a vent'anni da "Sud e magia"*, Feltrinelli, Milano.
- Caggiano A., 1931, “La danza dei tarantolati nei dintorni di Taranto”, in *Il folklore italiano*, anno VI, gennaio-giugno, fasc. I-II.
- Cagnetta F., 1963, *Bandits d'Orgosolo*, Buchet-Chastel, Paris.
- Id., 1975, *Banditi a Orgosolo*, Guaraldi, Firenze.
- Clifford J., 1999, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino.
- de Martino E., 1959, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano.
- Id., 1961, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano.
- Dolci D., 1955, *Banditi a Partinico*, Laterza, Bari.
- Id., 1957, *Inchiesta a Palermo*, Einaudi, Torino.
- Id., 1960, *Spreco*, Einaudi, Torino.
- Id., 1963, *Racconti siciliani*, Einaudi, Torino.
- Esposito V., a cura di, 2003, *Annabella Rossi e la fotografia. Vent'anni di ricerca visiva nel Salento e in Campania*, Liguori, Napoli.
- Fabietti U. - Matera V., 1997, *Etnografia. Scritture e rappresentazioni dell'antropologia*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- Geertz C., 1990, *Opere e vite. L'antropologo come autore*, trad. it., il Mulino, Bologna.
- Heidegger M., 1976, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano.
- Lewis O., 1973, *La cultura della povertà e altri saggi di antropologia*, trad. it., il Mulino, Bologna.
- Mingozzi G., 2009, *La taranta. Il primo documento filmato sul tarantismo*, Kurumuny, Calimera.
- Montaldi D., 1961, *Autobiografie della leggera*, Einaudi, Torino.

- Pizza G., 1997, "Corpi e antropologia: l'irriducibile naturalezza della cultura", in *Aperture. Rivista di cultura, arte e filosofia*, n. 3-Il corpo, <http://www.aperture-rivista.it/public/upload/Pizza3.pdf>
- Remotti F., 1993, *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Rossi A., 1961a, "Diario della grande guerra scritto da un pastore", in *Il Contemporaneo*, n. 40, settembre, pp. 58-95.
- Ead., 1961b, "Arte popolare italiana", in *Centro Sociale*, a. VIII, n. 39-40, pp. 20-36.
- Ead., 1965, "Il diavolo, il ragno e la TV", in *Panorama*, n. 31, pp. 107-113.
- Ead., 1969a, *Le feste dei poveri*, I edizione, Laterza, Bari.
- Ead., 1969d, "La costa ionica del Salento. Il colpo di sole", in Ascione - Insolera, a cura di, 1969, p. 48.
- Ead., 1970, *Lettere da una tarantata*, I ed., De Donato, Bari.
- Ead., 1971b, "Realtà subalterna e documentazione", in *Photo 13*, a. II, n. 7/8, pp. 26-29, ora in Esposito, a cura di, 2003, pp. 24-25.
- Ead., 1971e *Miseria e follia. Il morso della tarantola*, con fotografie di L. Mazzacane, supplemento di *Popular Photography Italiana*, Ediphoto s.r.l., Milano.
- Ead., 1978, "A proposito di *Sud e magia*", in *l'Unità*, 4 marzo.
- Ead., 1986, *Le feste dei poveri*, nuova edizione, con una nota di A. Buttitta, Sellerio, Palermo.
- Ead., 1991, *E il mondo si fece giallo. Il tarantismo in Campania*, con saggi di P. Ciambelli, A. Milillo, E. Di Marino, introduzione di L. M. Lombardi Satriani, Qualecultura-Jaca Book, Vibo Valentia.
- Ead., 1994, *Lettere da una tarantata*, nuova edizione a cura di P. Apolito, Argo, Lecce.
- Ead., 2002, *Il colpo di sole e altri scritti sul Salento*, a cura di V. Esposito, Kurumuny, Calimera.
- Sanguineti E., 1978, "Folclore industriale", in *l'Unità*, 23 aprile.
- Scotellaro R., 1954, *Contadini del Sud*, Laterza, Bari.
- Scheper-Hughes N., 2000, "Il sapere incorporato: pensare con il corpo attraverso un'antropologia medica critica", in Borofsky R., *L'antropologia culturale oggi*, trad. it., Meltemi, Roma, pp. 281-292

CONTROLLO SOCIALE ATTRAVERSO L'ISTRUZIONE E CONTROLLO SOCIALE ATTRAVERSO L'IGNORANZA NELLA SCUOLA ITALIANA POST – UNITARIA.

Antonio Basile

L'istruzione e le istituzioni scolastiche in Italia, all'indomani dell'unificazione, versano in condizioni generali disastrose.

La necessità di “fare gli italiani” pone in primo piano l'obiettivo di creare e promuovere l'istruzione media adeguata a formare una classe dirigente omogenea e a consolidare ed estendere la coscienza nazionale attraverso la formazione di ceti medi. I settori più avanzati della classe dirigente si pongono però – immediatamente e nella sua importanza – il problema dell'istruzione elementare e professionale di massa attraverso l'istituzione scolastica.

Se, per un verso, la classe dominante vede nell'istruzione un momento e uno strumento di socializzazione ideologico-politico, che deve essere somministrata quel tanto che basti per formare il suddito secondo la parola d'ordine di “istruire il popolo quanto basta, educarlo quanto si può, più che si può”, dall'altro, al suo interno, inizia a serpeggiare il timore che l'istruzione possa diventare invece momento e strumento di presa di coscienza di classe.

La linea politica strategicamente vincente del controllo sociale attraverso l'istruzione è contrastata, all'interno stesso della classe dominante, dalla posizione reazionaria - portata avanti in particolare dalla Chiesa cattolica e dalla proprietà terriera - di mantenere le classi lavoratrici nell'ignoranza in quanto condizione e strumento più sicuri di subordinazione e di asservimento.

“La Civiltà cattolica” nell'accesa polemica antiliberal e contro la scuola pubblica e l'istruzione primaria e popolare generalizzata, preoccupata della perdita di egemonia della Chiesa nel campo dell'educazione, ribadisce la pericolosità di fornire al popolo strumenti di conoscenza. In Sicilia, ancora nel 1894, repressi i moti e sciolta l'organizzazione popolare dei fasci, i grossi proprietari, secondo la testimonianza di Giolitti, arrivano addirittura a chiedere l'abolizione dell'istruzione elementare.

Questa posizione reazionaria risultava strategicamente perdente perché incapace di garantire gli interessi complessivi di classe. La stessa Chiesa cattolica non tarderà ad accorgersene e a cambiare linea

politica, proprio di fronte al pericolo crescente del comunismo e allo sviluppo del movimento operaio e popolare. Dopo anni di contrapposizione e di polemiche Stato e Chiesa giungeranno ad un compromesso politico-culturale: nelle scuole italiane farà il suo ingresso ufficiale il modello educativo del rispetto e della devozione a Dio, alla famiglia, alla patria e al re.

Le classi che detengono il potere non sono le uniche a preoccuparsi della scuola. Sin dal suo sorgere ed organizzarsi, il movimento operaio è particolarmente sensibile al problema dell'istruzione delle masse proletarie. L'ignoranza è ritenuta una delle cause principali delle tristi condizioni di vita delle masse e dei contrasti sociali. L'istruzione diventa espressamente strumento di conciliazione delle classi. Il problema dell'istruzione sarà affrontato con decisione dal Partito Socialista rivoluzionario di Romagna, come si evince dal programma approvato al primo Congresso (Rimini, agosto 1881), che denunciava le condizioni di sfruttamento e di soggezione della classe lavoratrice che si estendevano in campo intellettuale. In particolare, veniva segnalata la funzione dell'educazione, diretta soprattutto a soffocare nella classe lavoratrice "ogni istinto di rivolta contro l'ordine di cose esistente ed a farle accettare come istituti soprannaturali e divini, e perciò inviolabili, le attuali istituzioni della proprietà, dello Stato, e della Chiesa". Si occupa del problema anche il Partito operaio italiano, fondato a Milano nel 1882. Nel 1891 la Lega socialista milanese, primo nucleo del futuro Partito Socialista, nel suo programma, dedicava ampio spazio all'analisi dei problemi dell'educazione. Citiamo dal quarto punto perché ci sembra il primo documento espresso dal movimento operaio tra i più organici sul problema: "Attualmente le forme e i principi dell'istruzione e dell'educazione sono ispirati essi pure dagli interessi della classe dominante che, nello Stato, nei comuni, nell'ambiente religioso, ne dirige l'insegnamento allo scopo di creare e modellare una popolazione di sudditi privi di iniziative e di dignità morale [...] Il socialismo vuole che l'istruzione e l'educazione, questi beni fondamentali della vita, siano integrali e non limitate o derivate da interessi di casta e di dominazione".

In questo contesto, fondamentale si rivela il ruolo e la funzione dei docenti, nelle loro infinite stratificazioni, "guardiani attenti e fedeli dell'ordine costituito, di trasmettitori dei valori della classe dominante", il personale docente è privo di reale autonomia. Non è certo un caso che dato permanente e qualificante della lotta degli insegnanti diventerà l'obiettivo della "libertà di insegnamento". Attraverso un percorso fatto di stenti, di lotte e di rivendicazioni, non

pochi insegnanti raggiungeranno una piena consapevolezza del proprio ruolo.

Tra i docenti più attivi in quegli anni figura Emilio Lovarini, il quale, al pari di Giovanni Pascoli del quale fu amico ed estimatore, fu fascinato dalla “moda socialista”, particolarmente diffusa fra i giovani intellettuali italiani nel periodo 1892-'95. Un “moda” che si fondava su un ribellismo piccolo-borghese, intriso di molta retorica e scarsa esperienza di massa. Il professore Emilio Lovarini¹, rammenterà Odoardo Voccoli, “intratteneva spesso i suoi discepoli sulla dottrina di Marx del materialismo storico”. In particolar modo, il professore si soffermava sulla lettura del *Manifesto del partito comunista*². Ma il Lovarini non “converte” soltanto Odoardo Voccoli: “aveva saputo inculcare non solo a me, ma a molti altri miei condiscipoli la dottrina del materialismo storico”.

Emilio Lovarini, particolarmente sensibile al problema dell'istruzione delle masse proletarie, considerava l'ignoranza come una delle cause principali delle tristi condizioni di vita delle masse e dei contrasti sociali. Il Lovarini, oltre a svolgere il programma ministeriale, soleva

¹ Nato a Lovadina nel 1866 da Elisabetta Negretto e Giovanni Battista, un maestro di origine cadorina impiegato nelle ferrovie, Emilio Lovarini, apparteneva ad una delle più cospicue famiglie di Lovadina. Se ne andò quasi inosservato il 31 gennaio 1955, lasciando l'eredità della sua integrità morale e della sua valentia. I suoi scritti, donati per volontà del figlio Gian Lorenzo, insieme alla sua libreria e ai suoi carteggi (peraltro ancora in attesa di una degna catalogazione) alla Biblioteca Comunale di Padova, sono preziose testimonianze di un secolo di letteratura, utile fonte di approfondimento degli aspetti linguistici, letterari e teatrali del Cinquecento pavano e del suo maggiore esponente, Angelo Beolco detto il Ruzzante, cui Lovarini consacrò la propria opera. Esse documentano anche il suo magistero che, dopo le peregrinazioni nei licei di Roma, Ragusa, Catanzaro e Taranto, lo portò nel 1895 a Cesena e nel 1900 a Bologna. Fu libero docente in Letteratura italiana a Bologna dal 1910. Parte degli studi sono stati raccolti nel 1965 da Gianfranco Folena nel volume *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, Padova, Antenore, 1965. Inoltre cfr. E. Bonora, a cura di, *Dizionario della letteratura italiana*, vol. I, Milano, Rizzoli, 1977, pp.292, 293.

² R. Nistri, F. Voccoli, *Sovversivi di Taranto. La vita e le battaglie di Odoardo Voccoli (1877 - 1963) nella storia del movimento operaio tarantino*, Taranto, Sedi, 1987, pp. 20, 21. Non è impensabile che in questo anno scolastico 1895-'96 il Lovarini abbia fatto circolare fra gli alunni testi freschi di stampa come *In memoria del Manifesto dei Comunisti* (1895) e del *Materialismo storico* (1896).

intrattenersi con i suoi studenti a discutere e ad impegnarli nella conoscenza della realtà in cui vivevano.

Esponente della scuola di Graziadio Isaia Ascoli, come tanti altri docenti del suo tempo, quali Romildo Gay, che insegnò nel Liceo “Pignatelli” di Grottaglie, ed il professor Carlo Massa, che insegnò nella scuola “Superiore di Commercio” di Bari, Emilio Lovarini, negli anni in cui insegnò nel Liceo Classico “Archita” di Taranto, promosse tra i suoi allievi non poche ricerche sugli usi e costumi popolari, rispondendo così alle istanze politico-culturali risorgimentali che tendevano alla completa unità del paese³.

Di una parte del materiale fornitogli dai suoi studenti il Lovarini si servì per alcuni articoli apparsi nella “Rivista delle tradizioni popolari italiane” del De Gubernatis e per i *Canti popolari tarantini*, che furono il contributo alla *Miscellanea Nuziale Rossi-Teiss* pubblicata nel 1897 a Bergamo e non a Trento, in 124 esemplari numerati. Purtroppo, gran parte delle loro ricerche rimasero inedite. Grazie alla segnalazione del professore Piero Mandrillo, abbiamo consultato la ricerca sul folklore tarantino di Vincenzo Tursi⁴, svolta negli anni 1893-’94, donata alla Civica biblioteca “Pietro Acclavio” di Taranto da suo fratello Angiolo. Con molta diligenza, Vincenzino annotò le superstizioni, le credenze, le preghiere, gli aspetti più significativi della religiosità popolare. Di un certo interesse è il “resoconto sul Ballo della tarantola” (1893-’94), realizzato insieme ai suoi compagni di scuola, Francesco De Lorenzo e Giuseppe Cassano⁵.

³ Emilio Lovarini insegnò nel Liceo “Archita” di Taranto dal 1892 al 1895. In proposito, cfr. D. Gennarini, *Taranto ottocentesca*, in “Galaesus”, Fasano (BR) 1973.

⁴ Vincenzo Tursi era nato a Taranto il 3 gennaio del 1878, purtroppo al pari dei suoi cari amici Francesco De Lorenzo, Gioacchino De Vincentiis e Giuseppe Cassano, non visse a lungo. Il padre Francesco e soprattutto la madre, straziati nel cuore per la prematura perdita del giovane figlio, seguendo un’usanza molto diffusa a quel tempo, avendo messo al mondo un altro bambino, lo chiamarono Vincenzo.

⁵ F. De Lorenzo, V. Tursi, G. Cassano, *Il ballo della tarantola*, ms. Taranto 1893-’94. Il resoconto sul “Ballo della tarantola” (1893-’94), redatto dai compagni di scuola: Vincenzo Tursi, Francesco De Lorenzo e Giuseppe Cassano è composto da 18 pagine manoscritte, mancano le pagine dedicate ai musicisti locali Ciotela e Sardedde, presenti invece nella trascrizione fatta in seguito, secondo il funzionario Cosimo Caretta, responsabile della Civica biblioteca, dal suo predecessore Amatimaggio contenuta in due fascicoli. Il primo fascicoletto è composto da 39 pagine manoscritte, mentre l’altro da 32. Purtroppo dopo il trasferimento della Civica biblioteca “Pietro Acclavio”

Il “ballo della tarantola” in un afoso pomeriggio di agosto

Vincenzo Tursi, Francesco De Lorenzo, Giuseppe Cassano, in un assolato e afoso pomeriggio di agosto, ebbero l'opportunità di assistere al “ballo della tarantola”. I nostri studenti diligentemente trascrissero l'evento in un “resoconto” che rappresenta una preziosa testimonianza sulla ideologia e sul mito della taranta nella Taranto dell'Ottocento. Protagonista e vittima una giovane donna di nome Grazia, baciata dalla fortuna, in quanto, ballò per un solo giorno a differenza di tante altre sventurate, perché era stata morsicata, secondo la credenza da una tarantola buona...

...Davanti ad un uscio, in fondo alla via, s'accalcano i curiosi. Ivi è la casa della tarantata. Tra quelli, non senza adoperare bravamente i gomiti, possono passare ed entrare nella casa le sole comari invitate, che giungono frettolose, portando seco fazzoletti di vivaci colori e mostrando sul volto una certa soddisfazione, che quell'invito è pur un segno di amicizia e di stima, che a loro fa la famiglia della tarantolata.

Il privilegio che veniva fatto alle comari da parte dei parenti della tarantata era ben vivo ancora nella provincia di Taranto negli anni Trenta, tant'è che Anna Caggiano nel 1931 così scrive: “Tutte le comari offrono (in prestito si sa) fazzoletti, scialli, sciarpe, sottane, tovaglie di ogni colore, vasi di basilico, di cedrina, di menta, di ruta, specchi e gingilli ed infine un gran tino pieno d'acqua”⁶. È noto che il rituale poteva svolgersi solo con l'osservanza cerimoniale di alcune precise particolarità dell'ambiente, e talora con l'apprestamento artificiale di esso a guisa di vero e proprio “spazio sacro”. Lo scenario che offriva la casa di Grazia, impressionò non poco i nostri giovani

nella nuova sede ubicata alla Bestat, la ricerca di Vincenzo Tursi sul folklore tarantino ed il resoconto sul tarantismo, al momento non si trovano... Questo suggestivo resoconto di cui Cosimo Caretta ha redatto nel 1994 una trascrizione manoscritta, è stato pubblicato integralmente da chi scrive su “Galaesus”, l'annuario del Liceo Archita, n.27, Taranto 2003 e in appendice al saggio di A. Basile, *Tre studenti e una tarantata, in un afoso pomeriggio di agosto, nella Taranto di fine Ottocento* in R. Nistri, a cura di, *La danse du désir. Il resto del tarantismo*, Taranto, Scorpione editore, 2004, pp. 73-101.

⁶ A. Caggiano, *La danza dei tarantolati nei dintorni di Taranto*, in “Il folklore italiano: archivio trimestrale per la raccolta e lo studio delle tradizioni popolari”, anno VI, Fascicolo I-II, Gennaio-Giugno 1931-IX, p.73.

increduli, al punto che gli parve d'essere nella "stanza dipinta da un pazzo".

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

La descrizione, malgrado qualche forzatura, concorda puntualmente con quanto era ancora osservabile nelle campagne di Taranto intorno al 1931, e ribadisce che anche gli "aromi" rivestivano una certa importanza durante lo svolgimento del rito, in quanto l'evocazione non si compiva soltanto attraverso suoni e colori, ma anche gli aromi potevano avere la loro parte, per quanto relativamente minore.

In questo suggestivo scenario cerimoniale, finalmente apparve Grazia, che, annotano i nostri studenti, "reggendosi a mala pena sulle gambe, si lasciò cadere, appena entrata, su di una sedia, mentre, a un lato della stanza, su tre ampi seggioloni, erano seduti comodamente, i suonatori, intenti ad accordare i loro vetusti strumenti".

Ai nostri studenti Grazia apparve alquanto indifferente alle diverse arie che formavano la scala dei "sette *viarse*"⁷, fino a quando, per saggio consiglio di una vecchia, delle donne si fecero in mezzo alla camera e incominciarono a ballare invogliando l'ammalata a danzare.

La tarantata intanto, proseguono i nostri studenti nella loro descrizione,

dà in sospiri e si anima sempre più, poi a un tratto, essa si avvanza celermente a girar per la stanza per cercare tra i vari fazzoletti e gli oggetti quello del colore della tarantola". Il simbolismo cromatico nel tarantismo rivestiva una parte importante: "allo stimolo dei suoni faceva riscontro quello dei colori, al bramoso ascoltare certi strumenti come per assorbire ritmo e melodia si accompagnava il fissare avidamente lo sguardo su certi colori, e infine alla musica sgradita o stonata corrispondeva il colore ostile, suscitatore di impulsi aggressivi e di impeti di collera.

⁷ L'espressione dialettale "*viarse*" va intesa come "modi", scale di note naturali, usate nel canto gregoriano, nella musica folk e talvolta nel jazz. Sono sette: ionico, dorico, frigio, lidio, misolidio, eolio e locrio.

La letteratura diacronica relativa al fenomeno conferma e precisa ulteriormente questo rapporto, mostrando come, nella prospettiva del simbolo, le tarante sono costantemente associate non solo a certe melodie, ma anche a certi colori, di guisa che, per esorcizzare il tarantato, occorre individuare il colore della sua taranta non meno della musica.

Il simbolismo coreutico-musicale e quello cromatico, nel tarantismo, secondo Ernesto De Martino, assolvevano entrambi la funzione di stimolo evocativo che favoriva il deflusso della crisi. Quando giungeva il momento in cui la tarantata cercava tra i fazzoletti e gli oggetti quello del colore della tarantola, rilevano Cassano, Tursi e De Lorenzo, i familiari vivevano attimi di forte trepidazione, in quanto, secondo la tradizione locale, se ella avesse scelto uno di color nero, voleva dire che era stata punta da uno scorpione, ed allora doveva ballare nella strada, o meglio nel luogo in cui era stata ferita, ed in tal caso al suono di grancassa. In questo caso, Grazia, con grande soddisfazione di tutti, scelse un fazzoletto rosso.

Quanto riferito, trovava riscontro in diversi studiosi quali: Kircher, Baglivi e soprattutto Boccone. Quest'ultimo dice che coloro i quali erano morsi da scorpioni gradivano, al pari di quelli morsi dalla tarantola, tarantelle e pastorali, ma suonate da altri strumenti, "cioè dalla zampogna, fistula, musetta de' francesi, ciaramelli de' siciliani, e da tamburo bellico toccato rozzamente da uno che lo percuote di sopra e di sotto con delle mazze". Inoltre, rileva Angelo Turchini, per riconoscere e discernere i morsicati da tarantola da quelli morsicati da scorpione, secondo il Baglivi, bastava guardare i danzatori: "chi balla *cum frondibus vitis* è morsicato da tarantola, chi balla con le spade nude è stato invece colpito *ab apulo scorpione*, benché anch'egli soffra dei medesimi sintomi e cerchi *frondes vitis aqua madidas*"⁸. Anche Grazia, cerca sollievo nell'acqua, e nei momenti di maggiore esaltazione si mira nello specchio, nell'acqua, dove scorge la tarantola che l'ha ferita. Credenza popolare, che trova conferma in diversi autori, tra i quali il Berkeley che segnala un rapporto fra il ballo dei tarantati e i "movimenti della tarantola che vedono riflessi nello specchio"⁹. È indubbio che Cassano, Tursi e De Lorenzo, rimasero impressionati dalla frenesia della tarantata: "Quali moti, quali atti durante quel parossismo, proseguono i nostri studenti, chi li potrebbe

⁸ A. Turchini, *Morso, morbo, morte*, Milano, Angeli, 1987, p.185.

⁹ G. Berkeley, *Viaggio in Italia*, a cura di T. E. Jessorp, M. Fimiani, Napoli, Bibliopolis, 1979, p. 192.

descrivere tutti? Chi vederli soltanto? In un attimo essa passa da un capo all'altro della camera, si percuote colle mani, si strappa i capelli e fa in brandelli i fazzoletti, la roba che tocca, e morde e pronuncia parole mozze, che paiono maledizioni, finché stanca, affamata, sfinita, s'abbandona riversa sul letto che le han preparato". Quando il ballo riprese, i nostri studenti ebbero modo di ascoltare alcuni canti popolari, "una serie di quella che diconsi ottave siciliane, più o meno adattate all'occasione" che diligentemente trascrissero:

*A malatedda meya, a malatedda
No yè de morte la to malatia,
bèdda, no yè terzana e nò quartana,
sulo nu rame de malancunia.
Vien' a statte cu mmè na settimane
ti la fazzi passà sta malatia;
quanni la malatia no' tt'ha passate
tu, rininella, pigghyala cu mmia;
suzete e balla mo' ussigniria...*

*A turtaredd ha perse la cumpagne,
tutti lu giurne vè malancunose:
ddò vedi l'acqua chieri yedde si pose,
po' si la beve tutta ntruvulosa.
Vi quanta cacciaturi vonni sta quagghia,
ca no ll'abbasta na penn'apirune!
Capidd rizz, quand m'è firite,
mi ne fatte proprii annamurare.
Balla, Maria meya, e balli forte,
ca la tarant'è vive, e noyyè morte.*

*M'agghya da fare na scuppett'a miccia,
de palle d'ore l'agghia caricare:
po ti la megn'a tè, capiddi rizz,
ca m'è firit'e no mi puè sanari.*

*Lu sang ci scurreve da firite
int'a na yarrafinna cunsarvate,
n'capi di l'anne lu scemm'a vidiri.
Sang di prim'amore cerche pytati.
Balla, Maria meya, balli cuntenta,
ca la Madonna t'ha da fa' la grazia*

Con questi canti e con la musica, che ha sempre un'intonazione melanconica, la tarantata continuò a ballare, “a varie riprese, per più ore, finché sentendosi venir meno ogni vigore, s'abbandona ad un sonno ristoratore che segna il termine della sua malattia”.

Prima che il ballo finisse, i nostri studenti ebbero la possibilità di rilevare un dato di una certa importanza. Infatti, la tarantata prese dalla tavola una spiga e la fece in pezzi, gettandola poi per terra e calpestandola, segno che quello era stato il suo ultimo ballo, e insieme - come dicono le saccenti comari, esperte in questa specie d'ermeneutica - che “ella era stata punta nella stagione delle spighe, cioè in estate, mentre se avesse preso il grappolo d'uva, avrebbe indicato l'autunno”. Anche in questo caso, la malattia era stata diagnosticata da altri, più che dalla tarantata. Infatti, stando a una delle presenti, Grazia era stata morsa il giorno della Madonna di mezzo agosto. “Io mi ricordo che il giorno della Madonna di mezzo agosto, Grazia ch'era venuta in campagna tutta allegra, era invece al ritorno pallida e mesta, né aveva voglia di mangiare. Certo io dissi fin da allora, questo è male che solo i suoni possono guarire. E voi che non mi volevate credere...”.

Finito il ballo, i nostri studenti rimasero sul posto, ed ebbero la possibilità di poter osservare i parenti più intimi che con una certa insistenza chiedevano qualche offerta ai presenti per poter aiutare la famiglia a pagare i suonatori e ad imbandire la tavola, per farsi una grande scorpacciata e una buona bevuta con le pietanze che ognuno di loro aveva preparato. Un pranzo non dissimile da *'u cunzele*, pranzo che gli amici o i parenti, quasi come conforto, fanno pervenire alla famiglia dopo i funerali del congiunto morto. Tutto ciò ribadisce che non solo le tarantate, ma anche i loro familiari, pur ricevendo il conforto e la solidarietà della gente, soprattutto quella del vicinato, vivevano il ballo con tristezza e dolore, come un lutto.

Emilio Lovarini e i canti popolari tarantini

Vincenzo Tursi, Francesco De Lorenzo, Giuseppe Cassano, in un assolato e afoso pomeriggio di agosto, ebbero l'opportunità di assistere nella famigerata via di Mezzo, regno incontrastato dei pescatori, al "ballo della tarantola". I nostri studenti, oltre a trascrivere l'evento in un "resoconto", che rappresenta una preziosa testimonianza sulla ideologia e sul mito della taranta nella Taranto dell'Ottocento, trascrissero anche dei canti popolari, che ebbero la ventura di ascoltare durante lo svolgimento del rituale.

È interessante notare che i primi due canti¹⁰ riportati da Cassano, Tursi e De Lorenzo nel loro "resoconto", fanno parte di quei nove *canti popolari tarantini*, che furono il contributo di Emilio Lovarini alla *Miscellanea Nuziale Rossi-Teiss*, pubblicata nel 1897 a Bergamo e non a Trento, in 124 esemplari numerati. Cassano, Tursi e De Lorenzo, oltre ai canti sopracitati ne trascrissero degli altri che qui si propongono seguendone la numerazione che essi gli diedero.

1. *Lu spuntà de lu sole vidi na donn,
putenzia di Dio! Quant'era magna;
yera capidd rizz e faccia tonn,
bianc'era cum'a neve de muntagna:
mmienz a llu piett teneve dò culonn
una de zucchero e mele, l'otra de mann.
Oh Dio! Fammila vincere questa donn,
tenere me la voglio a mio cumann.
Addo t'ha pizzicata? Ccù sia accisa*

¹⁰ F. De Lorenzo, V. Tursi, G. Cassano, *Il ballo della tarantola*, ms. Taranto 1893-'94. In particolare, si fa riferimento ai seguenti canti:

1. *A malatedda meya, a malatedda! No yè de morte la to malatia,/ bèdda, no yè terzana e nò quartana,/ sulo nu rame de malancunia./ Vien' a' statte cu mmè na sittimane/ ti la fazzi passà sta malatia;/ quanni la malatia no' tt'ha passate/ tu, rininella, pigghyala cu mmia;/ suzete e balla mo' ussigniria../ .taranta pizzicante, pozz'esse accisa,/ nand'a putaredde d'a cammisa*
2. *A turtaredd ha perse la cumpagne,/ tutti lu giurne vè malancunose:/ ddò vedi l'acqua chieri yedde si pose,/ po' si la beve tutta ntruvulosa./ Vi quanta cacciaturi vonni sta quagghia,/ ca no ll'abbasta na penn'apirune! Capidd rizz, quand m'è firite,/ mi ne fatte propri annamurare./ Balla, Maria meya, e balli forte,/ ca la tarant'è vive, e noyyè morte.*

sott a la putaredd d'a cammisa

2. Scivi a llu ballo e la truevi ballann.

Cu nnu fазzeletti bianc a la (pulis).

*Tre vote m'agghy puest cu la vase,
me diss nu cumpagne: cumpà, ceffaci?*

Ci vasi donna v'è ngalera n'vita.

*Nò mme ne cure ca sò mmazzato
le carni myi cusiti cu lla seti.*

*Vieni tu bella, e cusili cu l'achi,
(amori) ci ti (cusisti) la cammisa.*

*Balla, Maria meya, e balla fort,
ca la tarant è viva e nno yè mort*

3. La turtarella ha persa la cumpagna,

tutt lu giurn va malancunosa:

*ddò vete l'acqua chiara essa se pose,
po' se la beve tutta ntruvulosa.*

*Vi quanta cacciaturi vonn sta quagghya
ca no ll'abbast na penn apidun!*

*Capilli rizzi, quann m'è ferite,
me ne fatt propryo nnamurare.*

*Balla, Maria meya, balla cuntenta,
ca la Madonna t'ha da fà la grazia.*

4. M'agghya da fare na schuppett'a mmiccia,

di palle d'oro l'agghya ccaricare;

*po te la megno a tè, capidd rizzi,
ca m'è ferite e no me puè sanare.*

Lu sanga scurreva da la ferita

inta nna yarrafina lu cunsarvai;

n'cap de l'ann l'agghya da vedere.

Antonio Basile

*Sag de prim amore cerca pietate!
Puezza scitta lu sang e lu vileno
pe quanta fume mena la ciminera.*

*5. Rininella ci spacche lu mare,
ferma, quant te dico na parola,
quant te scipp na penn da l'are.
C'agghya fare na lettera a lu mia amore.
Totta de sang l'agghya da stampare
e pi siggill nce mett lu core.
Dopp finit la lettera da fare,
rininella, portala a lu mia amore.*

*6. Partete, letra meya, va ddò te manno,
va dritta dritta e nnò sgarrà la via.
Va da quell'amant ci y pritenn,
abbrazzala, stringila, salutamilla.
Di'ca m'ha fatt' pigghyà malancunia,
ora pi ora na capa di chianto.
Tu vyento bello favuriscimi tanto,
suspira, bene mio, da qua te sento.*

*7. Nnanz'a stà stata m'agghya da nzurare;
addò spunta lu sole la matina
n'arvul de marangia m'agghya chiantare:
n'otre de chiuppo addo agghya durmire.
Nu giorno vinivi pi ccumprà finucchi,
na uecchi niri mi n' 'cuntraì d'avanti,
e ttant la trimindivi spissolment,
ca lu finucchio se n'assi de ment.*

8. Vurnetta sapurita e foc'ardent

*foco de l'anima meya, foco bruciant,
foco ca ngi trasisti ind'al mia mente,
no ll'arriv à stringe nisciun' amant.
Quant ti fece bell la tò matr,
ci u nom ti lu mise Anna Maria,*

9. *Vulev sapè bella come ti chiam?
Sanacore mi chiamo e ccè vilit?
Mentre ca sana core tu te chiam,
sanam stù core mio ca yè ferito.*

10. *Iersera fuy chiamato pi cantare
int'a nnu strittilicchio ci no sapev:
ci stav na giuvinetta senza matr,
nn'anz a lla lucernedd ste cusev:
tant era lu splendore de la sua carn,
ca y'er (a) nott, e giurn mme parev.*

11. *Donna ci ste affacciata a lla finestra,
fammi sta grazia, no tte ne trasire,
scioglit li capill' di la to treccia,
calali abbascia, c'agghya da salire.*

12. *La morte m'ha circate nu piacere
piacere alla mort agghia da fare.
La mort me l'ha ditt: giovin miy,
lass sta bella donna ci vuè campare.
I me cuntent, morte, de murire
e nno sta bella donne di lasciare.*

13. *Dimm, nennella mia, ce t'agghy'a dicer.
Nemmen all'ombra tua ti puè fidar.*

Antonio Basile

*Vulev sapè ce facen le donn,
quann lu suo marit vey fore.
Uecchye bianc, avit la pacienzy,
ca l'uecchy nire so li vincituri.
Ci l'uecchye bianchi si mettn di punt,
facini nganna li mperaturi*¹¹

A questi canti, fanno seguito altri due, il primo dei quali, secondo quanto appresero i nostri studenti, “si cantava quando la tarantata era di umore allegro”:

14. *Se ce m'ha ditte la zia Carmusin?
pi na mangiate sci da qua a Lupran,
si mangiò trentase jaddin,
trentase grastati cu la lan.
Po se mangiò nu furn de pan,
e sobb se bivi na votte de vin.
Facitili nu bove cu l'acit
po ess ca le vene l'appetit*¹².

15. *A vorpe ste facev le maccarrun
li fili arripizzaven le cazun;
la jatt sta durmev myenz a case,
le surge ste grattavano lu cas.
Mo se n'aven u can d'Amat*

¹¹ G. Cassano, *Ràdeche vecchie*, Taranto 1935, p.32. Di quest'ultimo canto, Giuseppe Cassano riporta il seguente frammento: *Uècchie vianghe, avite pacènzie/ ca l'uecchie nire sò le vengetùre./ Ci l'uècchie vianghe se mettene de 'mbegne./ facene 'nnamurà/ le 'mberature.*

¹² Questo canto è stato raccolto e pubblicato anche da Alfredo Majorano. In proposito, A. Majorano, *Canti popolari tarantini*, Taranto 1932, pp. 37-38. *Vi cè m'a fatte zà Carmesine/ pe na mangiate sci d'à qquà a Luprane./ se mangioie trentasèje jaddine /e trentasèje crapètte cu tott'a lane./ Po se mangioie nu furne de pane/ pò se bevie na votte de vine./ Angore la vèndra mèje no jè chiène/ dave lu 'ndinne cuma na cambane./ Facite nu ciucce a l'acite/ putèsse ca le scazzeche l'appetite.*

se mangia a carn e romp 'a pignat.

Mo ste aven a jatt de Filippyed

se mang u pesc e romp le piattidd.

Non sono poche le imprecisioni presenti nella trascrizione dialettale dei canti. In più di qualche verso si trovano parole in lingua che ben poco hanno a che fare col dialetto tarantino, ma nonostante ciò, testimoniano l'impegno, la passione e lo sforzo compiuto da questi intrepidi giovanotti nella trascrizione dialettale di quei canti, "sorpresi sulla bocca dei pescatori".

È noto che alcuni di quei canti, nel momento in cui finirono tra le mani del Lovarini, furono "purgati", altri invece, come quelli che «si cantava quando la tarantata era di umore allegro», furono "scartati" dal professore, probabilmente perché il loro contenuto non aveva una valenza letteraria. Eppure, anche in quei canti si rispecchiava ampiamente lo spirito, la storia e la vita del popolo tarantino.

Con la trascrizione fonetica dei nove canti prescelti per la *Miscellanea Nuziale Rossi-Teiss*, che rappresenta la parte principale del lavoro e con la loro pubblicazione, Emilio Lovarini fornì un valido contributo agli studi di un dialetto, come quello tarantino, sino ad allora quasi inesplorato. Per quanto riguarda il suo proponimento di rendere foneticamente le parole del dialetto, il Lovarini si avvalse dei segni diacritici e delle sparute indicazioni che trasse da un saggio del Morosi apparso sul IV volume dell'*Archivio glottologico italiano* dell'Ascoli, preoccupandosi di integrarli, dove necessario, come egli stesso spiega, e rivelando nel contempo una grande prudenza metodologica. E da uomo di gusto qual era, oltre che apprezzato filologo, egli s'ingegnò d'essere fedele il più possibile alla pronuncia popolare nella registrazione grafica dei canti che qui si ripropongono senza i caratteri diacritici.

1. *Renenedde, ce spakke lu mare,*
ferme quante te dike na parole,
quante te scippe na penne da l'are,
k'aggj' a fare na lettr' a lu mi' amore.
Totta de sanghe l'agghje da stampare
e ppe cicille 'nce mette lu kore.
Doppe fernite la lettre de fare,

renenelle, portel' a lu mi' amore.

*2. Partete, lettra meje, va 'ddo te manne,
va dritte dritt' e nno sgarrà la vije,
va da quell'amante c'ije pretenne,
abbrazzele, stringele, salutamille.*

*Di' ka m'ha fatte pigghjà malankunia,
ore pe ore na kape de kjante.*

*Lu viente, belle, favurisceme tante:
suspire, bene mije, da qqua te sente.*

*3. Vurnette sapurit' e ffok' ardente,
fueke de l'anema meje, fueke bruciante,
fueke ce 'nce trasiste int' al mio mente...
no ll' arriv' a stringe nisciun' amante.*

*4.-Vulè sapere, belle, kun' te kjame.
-Sanakore me kjam'... e cce vulite?
-Mentre ka Sana-kore tu te kjame,
saneme stu kore mije, ka jè ferite.*

*5. Jersere fuje kjamate pe kantare
int'a nu strittelikkje ce no ssapeve.
'Nce stave na giuvenette senza matre;
nnanz' a na lucernedde ste kuseve.
Tant'ere lu splendore de la sua karne,
ka ere nott'e ggiurne me pareve.*

*6. La turtaredd' ha perse la kumpagne,
tutte lu giurne ve malankunose;
addò vete l'acqua kjar' esse se pose,
po se la beve tutta 'ntruelose.*

7. *A malatedda meje, la malatedda!...*

no jè de morte la to malatia;

bedda, no jè terzan 'e nno qquartane,

sule nu rame de malankunia.

Viena statte ku me na settemane,

te la fazze passà sta malatia.

Quanne la malatije no tt'ha passate,

tu, renenelle, pigghjela ku mija.

8. *Donne, ce ste affacciate a la fenestre,*

famme sta grazie: no tte ne trasire,

sciolete le kapille de la to trecce,

mienel' abbasce, k'agghje da salire.

9. *La morte m'ha cercate nu piacere.*

Piacer' a la morte agghje da fare.

La morte me l'ha ditte: - Giovene mije,

lasse sta bella donne, ce uè kampare.

-I' me kuntente, morte, de murire

e nno sta bella donne de lassare.

La raccolta del Lovarini, come si può notare, segue un ordine diverso da quello dei suoi studenti¹³. Sono canti d'amore, un amore a volte

¹³ Infatti: L1 = ST.5; L.2 = ST.6; L.3 = ST.8; L.4 = ST.9; L.5 = ST.10; L.6 = ST.3; L.8 = ST.11; L.9 = ST.12. Il canto che corrisponde al settimo della raccolta Lovarini, non è numerato come gli altri, ma è presente nel "resoconto". Ad eccezione di questi canti, tutti gli altri furono "scartati" dal severo professore, in particolare, furono ignorati i canti ST.1, ST.2, ST.4, ST.7, ST.13, oltre a quelli che si cantavano quando le tarantate erano di umore allegro (ST.14, ST.15). Fu il Lovarini il primo a denunciare l'inoriginalità di questi canti, rimandando il lettore per i riscontri all'antologia di A. Casetti, V. Imbriani, *Canti popolari delle provincie meridionali*, 2 voll., Torino, Loescher 1871-1872. (L1 = C.I. vol. I, pp. 28, 26 - vol. II, pp. 24, 26; L.2 = C.I. vol. II, p. 17; L.3 = C.I. vol. II, pp. 140, 141;

disperato, o intriso di malinconia e di “*fueke bruciante*”. Un amore affidato a dei versi in cui sopravvivono antichi motivi di poesia come quello della rondinella che fende il mare, o come quello della tortorella che beve l’acqua da essa intorbidata. Quest’ultimo elemento, dice Emilio Lovarini, “fece la sua comparsa nella letteratura italiana dai trattati medioevali e dai versi di coloro che, nel Rinascimento, ebbero col popolo familiarità; ma lo trascurarono poi i poeti che pur vollero ricordare la voce con cui la tortorella par singhiozzare e lamentarsi pietosamente d’una sua sventura, e fu sola a serbarlo l’umile poesia del volgo”¹⁴.

Nei primi decenni del secolo scorso, questi canti erano ancora diffusi fra il popolino, infatti, proprio in quel periodo Alfredo Majorano, a Taranto vecchia, ne raccolse alcuni che furono pubblicati su *Canti popolari tarantini*¹⁵. Si tratta di versioni molto differenti da quelle pubblicate dal Lovarini.

Brunetta sapurit’e fuòch’ardente
fuoche de l’anema mie, fuòch’abbruggiante
fuòche ca no lu stute nesciun’amante.
Vale chiù na brunetta sapurite
ca la bbianca cu le robb’e le denare.
Pe la brunetta me giòche la vita,

L4 = C.I. vol. I, p.165; L5 = C.I. vol. I, p. 165; L.6 = C.I. vol. II, pp. 287, 288; L7 = C.I., vol. I, pp. 166, 167; L.8 = C.I., vol. I, pp. 53,54; L.9 = C.I., vol.II, p.365). Ma avvertì anche, il Lovarini, che il pregio dei canti era nella primitiva freschezza che gli conferiva la schietta parlata popolare. Fosse il carattere della pubblicazione riservata agli eruditi, fosse la grafia scientifica incomprensibile dai profani, i canti non giunsero fino al pubblico, cosicché a ragione nel 1931 Cosimo Acquaviva poteva considerarli quasi inediti e proporsi di pubblicarli in *Taranto...tarantina*. I canti furono pubblicati da Cosimo Acquaviva secondo un ordine diverso da quello adottato dal Lovarini. Infatti: L1 = A8; L2 = A9; L3 = A2; L4 = A1; L5 = A7; L6 = A5; L7 = A4; L8 = A3; L9 = A6.

¹⁴E. Lovarini, *Canti popolari tarantini*, in *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*, Bergamo 1897. Inoltre, E. de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p.148; A. Casetti, V. Imbriani, op. cit., vol. II, pp. 287-288. In riferimento al canto VI della raccolta Lovarini, va rilevato che il prototipo di questo canto, secondo i citati antologisti, è “un sonettuccio di Baldassarre Olimpio degli Alessandri di Sassoferato, mediocrissimo poetucolo del Cinquecento”.

¹⁵ A. Majorano, *Canti...*, op. cit., pp. 16, 17, 20.

pe la bbianca no m'oze de mangiare.

Questo canto corrisponde in parte al secondo della raccolta Lovarini (almeno per quanto concerne il primo, il secondo e il terzo verso, che a sua volta corrisponde al quarto della versione del Lovarini), mentre quello che segue al primo canto della raccolta Lovarini:

*Tu renenèdde ca pizzech'è vvole
fermete quanne te diche na parole,
quande te scippe na pènne da le tue bell'are,
quande fазze na lettr'a lu mio amande,
te preche bella mia no la strappare ¹⁶ .*

Infine, quest'altro canto che si riporta corrisponde in parte (i primi sei versi) al quinto della raccolta Lovarini.

*Aiersère fueve chiamate pe scè cantare
jnd'a nu stretticchie ca no sapeve.
'Nge stave na dunzèlle senza matre
'nnanz'a lucernèdde stè cusève.
Tand'ère lu sblèndore de la sua carne
ca ère notte e giurne me parève.
Mo oze la tèste pe la vocia mie
nu sguarde le mena jè cu'a vocch'a rrise,
l'uècchie lucènte parèvene dò stedde,
na facciodde d'angelicchie de paradise.
Bella figliole cu la faccia cuntagnose
stoch'a ccande pe cunte d'u cumbare,
stoch'a ccande pe quedda ca se spose,
'u core mie no vvole chiù cantare,*

¹⁶ Un'altra versione di questo canto, Majorano la raccolse a Lizzano negli anni Cinquanta. In proposito, cfr. A. Majorano, *Canti inediti raccolti nella provincia di Taranto*, in *Tradizioni e canti popolari a Taranto e nei paesi di area tarantina*, Manduria (TA), Lacaita, 1989, p. 287.

Antonio Basile

*no vvole cchiù cantare pe la cummare,
stu core malate a ttè te vò spusare.*

In seguito, i canti raccolti Giuseppe Cassano, Vincenzo Tursi e Francesco De Lorenzo e pubblicati dal Lovarini, sono stati riproposti da Antonio Rizzo, *Canti popolari tarantini*, in “Voce del Popolo”, Taranto, 3 settembre 1960; Maria Lucia Rasulo, *Canti popolari tarantini*, in “Nuovosud”, Taranto, 15 gennaio 1989; Eugenio Imbriani, *Canti popolari tarantini di Emilio Lovarini*, in “Lu Lampiune”, Lecce, dicembre 1992.

Molto fiorenti erano, in quegli anni, gli studi sulla letteratura popolare, in particolar modo sulla poesia e sui canti popolari. Note ai più erano le opere di Costantino Nigra (*Canti popolari del Piemonte*, 1888), il quale ha già una esatta visione della vita del canto popolare e della conseguente importanza data alle varianti e alle differenti lezioni; di Niccolò Tommaseo (*Canti popolari toscani còrsi illirici e greci*, Venezia, 1841-'42); di Ermolao Rubieri (*Storia della poesia popolare italiana*, 1877); di Alessandro D'Ancona (*La poesia popolare italiana*, 1878); di Vittorio Imbriani, a cui si deve la prima grande raccolta di *Canti popolari delle province meridionali* (Torino, 1871-72)¹⁷.

Non si trattò di studiosi esclusivamente dediti alla ricerca letteraria o filologica, ma di eminenti figure che occuparono un notevole posto nella vita politica di quegli anni: insomma uomini tipici del nostro Risorgimento che unirono il pensiero all'azione e per i quali lo studio

¹⁷P. Toschi, “*Fabri*” del folklore. *Ritratti e ricordi*, Matera 1973, p. 36. Alcuni principi basilari della moderna metodologia per la scrupolosa trascrizione e pubblicazione dei nostri canti popolari, secondo Paolo Toschi, “trovano nell’Imbriani uno dei primi, energici assertori. È lui il primo in Italia a concepire ed attuare il disegno di una raccolta di canti popolari estesa su vasta area e condotta in base a un’inchiesta sistematica affidata a una folta schiera di collaboratori: perciò egli chiamò accanto a sé, e lo fa figurare come co-autore, l’ignoto Antonio Casetti. L’inchiesta, durata ben otto anni, dal 1863 al 1871, dà come risultato i due volumi dei *Canti popolari delle province meridionali*, i cui criteri di ordinamento, se pur suscettibili, com’è ovvio, di venire perfezionati, sono ancora per buona parte validi”. Specialmente, prosegue Paolo Toschi, “le note nelle quali sono radunate varianti e canzoni analoghe e quelle notizie e supposizioni che c’è riuscito di raccogliere o di dire intorno all’origine storica o letteraria di esso canto, aprono la via a uno studio comparativo della nostra poesia popolare in senso geografico e storico”.

e la messa in valore della poesia popolare doveva servire alla formazione di una coscienza nazionale¹⁸.

¹⁸ Ivi, p.23.

UNA STORIA LUCANO-CALABRA: LEONARDO ANTONIO LANZA.

Maria Carmela Stella

«Io sono... protagonista di storia del Messaggero Economico Italiano... per iscritto. Il Messaggero Economico Italiano mi ha scritto: “Lei è un protagonista di storia!”. Quindi lo sono non da adesso... da tanti anni!».
(Leonardo Lanza, *intervista*, Sibari, 29/07/2004).

Leonardo Lanza

Leonardo Lanza, ultimo di cinque figli, è nato a Terranova del Pollino nel 1920 ed è deceduto a Sibari nell'aprile del 2008.

Tutto il periodo dell'infanzia e dell'adolescenza lo ha trascorso nei dintorni di Terranova, in particolare in contrada Casa del Conte, dove viveva con la famiglia d'origine.

Si allontana da questi luoghi per prendere parte alla seconda guerra mondiale; rientrato a casa dopo un lungo periodo di degenza che una malattia ai bronchi aveva richiesto, decide di emigrare per andare a lavorare nella piana di Sibari. Gli avvenimenti che scandiscono il movimento contadino in quest'area definiscono il suo ingresso nella politica attiva con l'iscrizione alla CGIL e al Partito comunista italiano che in quegli anni avevano un ruolo predominante in un contesto in cui finirono per assumere quasi un «volto contadino»: i contadini, mentre nei paesi di origine erano assoggettati dai signori locali che gestivano la cosa pubblica ai loro fini, in questi luoghi ebbero la possibilità di partecipare attivamente alla vita politica diventandone i reali protagonisti.

Intorno alla metà degli anni Cinquanta, dopo aver lavorato per molti anni come bracciante agricolo e a causa della durezza del lavoro che svolgeva nelle campagne, dove si occupava prevalentemente della riparazione di macchinari agricoli, comincia a darsi da fare per avviare una propria attività indipendente e acquisire una licenza artigianale.

Tornato a Sibari, dopo un'esperienza di due anni in Svizzera (1962/1963), inizia ad elaborare un proprio progetto politico indipendente dai partiti allora esistenti poiché era stanco del clientelismo e della corruzione dei politici con cui si confrontava; comincia così a tenere comizi nelle piazze, a definire un programma e a fissarne per iscritto alcuni dei principi base; fonda verso la metà degli anni Sessanta il movimento dell'«Unità Democratica», che intende alternativo e contrapposto ai partiti, questo movimento risulta regolarmente iscritto nel 1979 nelle liste elettorali, ed è stato presentato in alcune tornate e per l'ultima volta alle elezioni politiche del 13 maggio del 2001¹.

Leonardo Lanza ha occupato un ruolo di primo piano nell'ambito della tradizione musicale dell'Italia meridionale, in particolare è stato un riferimento per tutti i suonatori dell'area del Pollino: a lui si deve la ripresa in queste zone della pratica delle zampogne intorno alla fine degli anni Ottanta. Se dal punto di vista dell'esecuzione musicale Leonardo si rifaceva ai repertori tradizionali, il suo approccio nella costruzione degli strumenti è sempre stato quello di uno sperimentatore², e alcune delle soluzioni da lui individuate e

¹ È qui il caso di citare Michele Mulieri, uno dei *Contadini del Sud* di Rocco Scotellaro. Michele Mulieri rappresenta un caso singolare per le sue idee politiche e per il suo rapporto con le istituzioni; la sua particolarità “politica” viene evidenziata dal giovane sindaco di Tricarico e descritta in questo modo: «Egli è oggi il Presidente unico e assoluto della sua piccola repubblica assoluta, situata, [...] a un nodo stradale sulla Via Appia, tra Grassano e Tricarico» (Scotellaro 1954: 34); per un approfondimento si rimanda al profilo completo tracciato da Scotellaro (ivi: 29-83).

² I suoi strumenti presentavano una lavorazione più rudimentale rispetto a quelli di altri costruttori della regione; ciò che caratterizzava il suo lavoro era soprattutto il suo estro sperimentale. Durante la sua lunga attività ha realizzato zampogne diverse da quelle di uso comune in territorio calabro-lucano, oltre a strumenti organologicamente differenti come una zampogna con un solo *chanter* e due bordoni, oppure una zampogna di 8 palmi su richiesta di un collezionista americano (alcune foto di questo strumento sono in Scaldaferrì e Vaja 2005: 178). A tal proposito è utile ricordare quanto Febo Guizzi ha scritto: «La tecnologia a sua volta, in quanto *summa* del sapere pratico secondo un sistema, consente il soddisfacimento pratico-oggettivo delle esigenze ergonomiche e le traduce in procedure ergologiche. Oltre questo piano si muovono le abilità individuali del singolo costruttore, il suo stile personale, la sua capacità di conciliare il particolare estro inventivo che genera innovazioni con le norme tecniche generali, a loro volta determinate dall'orizzonte culturale della società a cui lo strumento che egli costruisce

collaudate – l'esempio più eclatante è l'uso delle ance di plastica – si sono diffuse nelle zone in cui ha operato e in cui la sua influenza si è affermata: «la costruzione [degli strumenti] recepisce in modo stabile le modificazioni che il migliore uso dello strumento suggerisce compatibilmente con le norme culturali generali che ne reggono l'utilizzo» (Guizzi 2002: XXXIV).

Inoltre è stato considerato un'importante fonte di conoscenze musicali in un contesto che si potrebbe dire accademico, legato agli interessi e alle attività di ricerca degli studiosi. È qui il caso di ricordare la sua partecipazione al concerto tenutosi presso il Teatro Stabile di Potenza, nel settembre del 1991, in occasione del decimo anniversario della fondazione dell'Università lucana, promosso da Francesco Giannattasio; in quest'occasione si esibirono alcuni tra i più importanti musicisti individuati durante una precedente fase di ricerca sul campo, tra i quali Carmine Salamone con la sua surdulina e Rocco Rossetti, ultimo suonatore dell'arpa viggianese. Anche Pietro Sassu nel corso di una campagna di ricerca svolta tra il 1996 e il 1997 e promossa dalla Regione Basilicata, concentrò la sua attenzione sulle capacità esecutive di Leonardo Lanza realizzando, con la collaborazione di Nicola Scaldaferrì, una registrazione integrale del suo repertorio presso la sua abitazione di *Casa del Conte*³.

Leonardo va inoltre collocato nell'ampia categoria degli «scrittori semi-colti», individui cioè alfabetizzati che non hanno acquisito una piena padronanza della scrittura rimanendo legati ad un registro di comunicazione orale. Durante la sua vita ha prodotto differenti tipologie di testi, sia manoscritti che a stampa.

I manoscritti rappresentano un insieme vasto e variegato; se da un lato vi è il testo autobiografico che rientra nella categoria delle «forme primarie di scrittura», dall'altro vi sono gli altri testi che nel loro insieme possono essere inseriti nella categoria delle «scritture esposte» le quali comprendono testi di carattere pubblico con i quali Leonardo propone se stesso all'esterno (D'Achille 1994: 53-54).

fornisce musica e determinanti per riprodurre fedelmente il ciclo della tradizione» (Guizzi 2002: XXXV).

³ Per un approfondimento relativamente alle esperienze di ricerca cui si è fatto riferimento si rimanda a Stella (2005: 20 n. 19 e 20) e Scaldaferrì e Vaja (2005), in quest'ultimo volume la figura di Leonardo Lanza è presa in considerazione soprattutto per la sua attività di suonatore e costruttore. Si rimanda, invece, a Stella (2007: 73- 83) per un tentativo di ricostruire, attraverso i testi in esame, quella che è stata definita, riprendendo uno spunto di Bruno Nettl (1968), un'autobiografia musicale.

L'autobiografia manoscritta, che chiamava *Libro*, costituisce il suo lavoro più ampio; ri-scritta tra la fine del 1997 e l'inizio del 1998 poiché pare che la prima versione sia andata distrutta durante un incendio che aveva interessato la sua abitazione la notte tra il 14 e il 15 febbraio del 1997; il supporto su cui è stata scritta è un'agenda del 1998.

Vi sono poi due gruppi di testi manoscritti nel loro insieme definiti *Esercizi di Scrittura*, che costituiscono un tipo di produzione in un certo senso privata: Leonardo infatti definiva questo aspetto della sua attività un modo per mantenersi sempre attivo e, usando le sue stesse parole, «in allenamento». Tali *Esercizi di scrittura* sono in buona parte realizzati su fogli occasionali; si compongono di documenti in cui Leonardo è impegnato nella definizione e ri-definizione dei punti fondamentali del movimento politico da lui ideato; vi sono anche le brutte copie di lettere inviate a cariche istituzionali o a personaggi televisivi, alcune vignette caricaturali che riguardano i politici italiani, le copie dattiloscritte di documenti o lettere e infine fogli che affrontano argomenti differenti da quello politico.

I documenti stampati, invece, hanno quasi totalmente contenuto politico; si tratta di una produzione in proprio il cui fine era quello di pubblicizzare il Movimento dell'«Unità Democratica» rendendolo accessibile ad un'utenza più ampia. In questa categoria rientrano volantini e manifesti di svariate dimensioni, e soprattutto un *Libretto* (è questo il nome con cui Lanza ne parlava) pensato e realizzato come «Guida per i cittadini», in cui viene presentato il movimento politico dell'«Unità Democratica» in modo che i cittadini potessero conoscerne e comprenderne i punti fondamentali e, se volevano, aderirvi – nella pagina conclusiva è difatti riportata una scheda di adesione al progetto.

Una prima lettura del testo autobiografico ha fatto emergere la complessa figura di un uomo che aveva impiegato anni della sua vita nella definizione di un progetto politico e sociale da proporre come alternativo o complementare al sistema vigente in Italia. L'approfondimento degli argomenti legati alla sua attività politica hanno permesso di conoscere più a fondo il suo articolato sistema di pensiero e soprattutto di cogliere e definire la rappresentazione che Leonardo, attraverso i suoi testi, offre di sé.

La finalità nell'approccio a questi documenti è stata quella di comprendere la relazione tra la sua produzione scritta e la sua attività politica, questo ha portato a considerare e ad analizzare i suoi scritti come un *corpus* unitario il cui scopo era quello di definire un progetto

di comunicazione politica. Riconoscere tale intenzione nella scrittura di Leonardo ha, inevitabilmente, portato a riflettere sul livello di consapevolezza con cui aveva composto i suoi testi, soprattutto quello di carattere autobiografico, e quindi a prendere in considerazione il rapporto tra realtà e finzione (o “invenzione narrativa”) nei suoi scritti. Da questo punto di vista, si deve presupporre una buona dose di consapevolezza in ciò che ha scritto e nella scelta degli episodi narrati, poiché la rappresentazione di sé nel suo contesto familiare e locale, doveva essere chiara e complementare al suo pensiero. La questione è anche relativa a come i meccanismi di «finzione etnografica», ormai riconosciuti nella retorica dei testi etnografici (Clifford 2001), siano messi in atto anche nei testi realizzati da quelli che vengono definiti «antropologi nativi»: «la finzione «in quanto tentativo coerente di costruire senso, è produttrice di conoscenza e verità nel senso pieno di questi termini» (Shusterman 1995: 503). Dunque, se ogni opera di finzione, secondo quello che è oramai un luogo comune, è in parte autobiografica, ogni autobiografia «ad un livello profondo [...] è una finzione» (Pike 1976, cit. in Briosi 1986: 9)» (Marano 2001: 144-145).

Una storia lucano-calabra... e un po' italiana

Il percorso esistenziale di Leonardo si è sviluppata in un arco di tempo molto lungo che lo ha visto testimone di differenti momenti della storia italiana succedutisi dal periodo immediatamente successivo la prima guerra mondiale fino a giorni abbastanza recenti; fasi che, in maniera più o meno profonda, hanno condizionato la sua esistenza e il suo pensiero. È soprattutto dai contesti in cui si è formato e dalle situazioni che ha vissuto, che sembra prendere corpo in lui la necessità di un «progetto politico-economico» che distribuisca e assicuri beni e ricchezze in maniera equa e da cui scaturisca una nuova organizzazione sociale. Leonardo nel suo testo autobiografico ripercorre l'intero arco della sua vita fornendo descrizioni per la maggior parte fugaci, ma al contempo dense, del contesto sociale e culturale in cui viveva e operava, e soprattutto testimonia come questo cambiava parallelamente ai mutamenti che avvenivano nella sua esistenza. I riferimenti si fanno più espliciti quando fatti ascrivibili

alla “storia collettiva” assumono un peso rilevante nella sua “storia privata”⁴.

La rottura, se tale si può chiamare, nei confronti dei partiti tradizionali, e nei confronti dell’idea di società che difendevano, avviene all’inizio degli anni Settanta quando in lui si fa sempre più acuta l’insofferenza verso un sistema clientelare che tendeva a favorire gli interessi di pochi a scapito di quelli della maggioranza della popolazione.

Gli anni Settanta per l’Italia si aprivano con pesanti conflitti sociali cui il governo non riusciva a dare una risposta e a trovare soluzioni valide; ne furono una diretta conseguenza le frequenti crisi governative e soprattutto le modalità con cui furono affrontati i primi episodi di terrorismo politico. Il tragico epilogo di questo periodo fu la vicenda del rapimento e del successivo assassinio di Aldo Moro, cui seguirono in rapida successione le dimissioni dell’allora Presidente della Repubblica Giovanni Leone e l’elezione di Sandro Pertini.

È questo il momento in cui Leonardo decide di “scendere in campo” presentando il suo movimento alle elezioni anticipate del 1979.

Ritenendo che il progetto che andava elaborando avrebbe potuto rivelarsi utile per superare lo stallo in cui versava la politica e l’economia dell’Italia, nell’aprile dello stesso anno si reca a Roma per la presentazione e l’iscrizione del suo movimento nelle liste elettorali.

Scrivendo di aver udito da un telegiornale una sorta di appello a partecipare e proporre soluzioni per la stagnante situazione politica italiana; in questo modo viene stimolato a riflettere in maniera più profonda sul proprio progetto politico e a definirlo in maniera organica. Questo episodio da un lato sembra conferirgli una maggiore consapevolezza di quanto ha in mente; dall’altro sembra rafforzare in lui la convinzione che il periodo difficile sia collettivamente condiviso e che le sue idee, maturate in un contesto locale, possano ben adattarsi ad un contesto più ampio.

Il progetto elaborato da Leonardo non si è fermato allo stadio iniziale della sua prima formulazione, ma si è evoluto sotto alcuni aspetti, cercando di seguire i nuovi orientamenti della politica nazionale. Anche se non è possibile risalire ad una datazione precisa degli

⁴ In tutti i testi di Leonardo sono presenti elementi collegabili a quanto accadeva in Italia, anzi talvolta alcuni di essi affrontano avvenimenti specifici: un esempio su tutti è il testo in cui commenta il passaggio dal Partito comunista italiano al Partito democratico della sinistra (*Libretto*: 20 in Stella 2007: 193).

episodi di scrittura di Lanza, destano interesse le parti aggiunte a mano con una penna al *Libretto*, che sembrano fare riferimento a concetti e posizioni che hanno cominciato ad affermarsi nella politica italiana dei primi anni Novanta. Innanzitutto accanto alla denominazione di «Unità Democratica», riportata sulla copertina, vengono aggiunte le parole «Federale Associativa». Un uso di questa nuova terminologia, oltre che sulla copertina, lo si ritrova in una pagina del *Libretto* scritta a mano da Lanza e datata 24 aprile 1993 (*Libretto*: 38 in Stella 2007: 207-208). Il termine «Federale» richiama alla mente il successo politico della Lega Nord, che all'inizio degli anni Novanta vide le sue prime e più forti affermazioni elettorali, legato soprattutto ad una sorta di opposizione al ruolo centralizzatore dello Stato Italiano, cui proponeva di sostituire un'organizzazione di tipo federale che scaturiva dalle tendenze autonomiste di alcune delle regioni del Nord Italia⁵.

Il secondo termine, «Associativa», presumibilmente fa riferimento alla struttura, per l'appunto, associativa che il suo movimento si stava avviando a prendere: di lì a poco Lanza e alcuni amici avrebbero fondato l'«Associazione del Pollino» in cui Leonardo sperava di trovare sostegno al proprio progetto e alla sua diffusione.

Un altro elemento di sicuro interesse è che nel medesimo documento (*ibid.*) – ma diverrà una costante presente anche in altri successivi – Leonardo propone la costituzione di due poli, di cui uno basato sul progetto di «Unità Democratica Federale Associativa» e sul «consenso al programma», mentre l'altro avrebbe dovuto costituire un polo «laico», in modo da raccogliere coloro che non volevano aderire al progetto. Questo elemento della definizione di due poli alternativi, basati su principi differenti, sembra fare riferimento al processo che ha portato alla definizione del sistema politico, stabilizzatosi nel bipolarismo, affermatosi in Italia.

Nel progetto che Leonardo mira a realizzare si notano due aspetti fondamentali: da un lato, il legame con l'ideologia di ispirazione marxista/comunista; dall'altro il suo modo di rapportarsi all'umanità e al popolo, cioè un'idea ottimista e forse un po' ingenua di un essere umano disposto a rinunciare ai propri privilegi in nome di un'uguaglianza sociale. Il rinnovamento politico, economico e sociale che propone corrisponde, a grandi linee, a una forma di “socialismo

⁵ Leonardo nella spiegazione che mi ha dato a voce circa l'uso di questo termine, ha fatto riferimento alla «fede» intesa come fiducia reciproca tra gli aderenti al progetto.

reale” e, per gli elementi che lo connotano, può essere definito “comunismo dei buoni”, nel senso che recepisce con una certa ingenuità e innocenza i precetti propri all’ideologia comunista.

Il «Libero Cittadino Leonardo Antonio Lanza»

Come ampiamente riconosciuto dalla riflessione antropologica, nella scrittura autobiografica di coloro che vengono definiti «scrittori semi-colti» vengono messe in atto dallo scrivente stesso strategie funzionali a (ri)-scrivere e (ri)-definire la propria identità seguendo l’immagine che di sé si vuole dare e plasmandola per la categoria dei lettori cui si rivolge; ci si trova, quindi, di fronte ad operazioni intellettuali, talvolta molto elaborate, in cui realtà e finzione sono combinate per rendere un’immagine della propria identità coerente e in sintonia con i fini che lo scrivente si propone.

Nel caso in esame la (ri)-scrittura dell’identità si attua in quella che può essere considerata un’estrema conseguenza dell’uso di determinate strategie narrative. L’immagine pubblica di Leonardo Lanza era, infatti, legata alla sua attività di suonatore e di costruttore e alla posizione che come tale occupava nel contesto musicale lucano; attraverso i suoi testi invece, si è impegnato a delineare una propria identità politica, relazionata al contesto in cui operava, che lo ha portato ad elaborare per sé un personaggio: il «*Libero Cittadino Leonardo Antonio Lanza*» (come usava firmarsi).

Quanto fin qui detto richiede qualche considerazione per contestualizzare il percorso formativo di Leonardo sia come scrivente che come autore. Philippe Lejeune definisce l’autore scrivendo: «Un autore non è una persona: è una persona che scrive e pubblica. La linea di contatto fra i due sta tra il fuori-testo e il testo. L’autore si definisce allo stesso tempo come persona reale socialmente responsabile, e come produttore di un discorso» (Lejeune 1986: 23).

Il percorso compiuto da Lanza da questo punto di vista è particolare soprattutto se si considera il passaggio da un uso della scrittura per fini privati, quali la stesura di lettere o di documenti di carattere amministrativo, ad uno in cui la scrittura diviene il mezzo principale cui affidare, per renderle pubbliche, le proprie idee politiche e la propria esperienza di vita.

In un primo tempo, la stesura di testi di carattere politico è un’attività che si affianca ad un uso quotidiano della scrittura, mentre la comunicazione politica è prevalentemente affidata all’oralità e ai

comizi che teneva nelle piazze; in un secondo momento, quando interrompe questa attività, la scrittura diviene il mezzo di comunicazione che predilige e la stesura di testi di carattere politico diviene un'attività quotidiana e ordinaria.

Quando intraprende la stesura del testo autobiografico ha alle spalle un lungo processo formativo. Se fino a tale momento la scrittura era stata utilizzata prevalentemente per affrontare tematiche di natura politica, e se buona parte dei testi erano realizzati per diffondere esternamente il suo programma, adesso sente la necessità di dare corpo alle sue idee narrando la sua esperienza umana e definendo in questo modo la sua individualità di autore. Nel turbinio di episodi, spesso di tensione, che lo hanno visto coinvolto ha la necessità di individuare una giusta collocazione per se stesso che ne giustifichi e avvalori i comportamenti e le decisioni passate, sente l'esigenza che gli vengano riconosciute le conquiste e i progressi sul piano sociale e lavorativo, e soprattutto vuole dare maggiore credibilità al Movimento di «Unità Democratica» cercando di mettere in risalto le fasi fondamentali della sua formazione.

Daniel Fabre scrive:

Oggi non c'è identità, collettiva e individuale, che non si forgi senza ricorso alla scrittura. Non è solo un bene che si possiede o un emblema che si esibisce, ma è una materia plasmata da ogni differenza, necessariamente. Per il semplice fatto di prendere la penna, lo scrivente è dunque «inscritto», ma non lo si può situare pienamente senza considerare ciò che produce» (Fabre 1998: 28).

Leonardo non è interessato a trasmettere alle generazioni future un sapere che va scomparendo, non vuole testimoniare le conquiste delle lotte contadine, non ha intenti descrittivi di un mondo cambiato e definitivamente perso, non parla a nome di una classe sociale; lui parla di sé.

La scrittura autobiografica si configura come un tentativo di affermare se stesso, il suo presente e la sua costante attività sia professionale che politica. Il tema centrale dell'autobiografia è la sua vita e la sua esperienza di uomo, lavoratore, padre, marito, militante politico; il contorno, le situazioni sociali economiche e politiche, i riferimenti al mondo esterno sono vaghi.

Ancora Lejeune (1986: 7) indica, nella definizione di quale sia «il posto e la funzione del testo autobiografico nell'insieme dell'opera di un autore», uno dei problemi che occorre affrontare quando ci si trova di fronte all'intero *corpus* di scritti di uno stesso autore. L'urgenza di

Leonardo, e quindi la finalità e la funzione che attribuisce al testo autobiografico, sembra essere quella di offrire la propria esperienza di vita a supporto delle sue idee politiche e quindi a supporto della necessità di un cambiamento economico e sociale che ha instancabilmente proposto ed auspicato; il suo intento deve essere individuato nella volontà di dare continuamente corpo e linfa vitale al suo progetto politico. Leonardo cerca, poiché sia lui che il suo progetto ne hanno bisogno, un ampio consenso per le proprie idee, e il proporre la propria esperienza di vita come una sorta di esempio reale supporta questa operazione; l'intento è quello di fare emergere le sue caratteristiche personali quasi come garanzia della validità delle sue idee politiche.

Da questo punto di vista, il testo autobiografico sembra essere finalizzato a definire «la persona reale» che propone il movimento di «Unità Democratica». Ha bisogno che i suoi lettori lo riconoscano e gli riconoscano gli elementi che propone per definirsi.

I reali destinatari del testo, quelli per cui il testo viene scritto, possono essere individuati nei membri di quella che sembra configurarsi come un'entità astratta, costituita dall'Umanità cui fa esplicito riferimento quando, dando inizio alla trattazione della sua attività politica, scrive: «Dal 1946- mi sono occupato / per il benessere dell'Umanità» (*Libro: CCCIV in Stella 2007: 161*). Talvolta utilizza l'espressione «Umanità cittadini»⁶, in cui sembrano condensarsi l'elemento di una percezione

⁶ Qualche considerazione meritano alcuni lemmi derivanti dal linguaggio politico della sinistra italiana, che Leonardo recepisce sia attraverso la sua diretta attività, sia attraverso il mezzo televisivo, non avendo sempre l'esatta idea di ciò che tali termini vogliano dire nel contesto politico corrente. È soprattutto nei testi di tematica politica raccolti in *Esercizi di Scrittura* che compaiono parole “politicizzate”, ovvero estrapolate dalla comunicazione politica di personaggi di spicco della Sinistra. Significativa è una frase abbastanza frequente: «oggettivo, produttivo e utile allo Stato» (di cui è presente anche la variante «utile all'Umanità»), riferita all'attività lavorativa del singolo individuo. Erasmo Leso (1994) ha fatto notare come alcuni termini, tra cui “oggettivo” e “oggettivamente”, siano propri del linguaggio della sinistra, che ritiene di svolgere un'analisi della società di tipo obiettivo non condizionata da presupposti ideologici. Ancora: in riferimento alla prospettiva adottata da Lanza di tipo «mondiale» rivolta all'intera umanità, per quanto essa possa essere discutibilmente associata ad una reale percezione della globalità come la si intende comunemente, nell'analizzare il linguaggio politico adottato da Berlinguer nel suo testo *La proposta comunista* (1975), ancora Leso scrive: «Dà certo forza, respiro, fascino alle posizioni che Berlinguer viene illustrando il fatto che l'impegno vada

globale dell'umanità e quello più diretto e locale dei cittadini con cui ha un rapporto più quotidiano, e a cui il suo messaggio di rinnovamento politico è indirizzato, poiché solo questi, nella loro singolarità, possono essere diretti artefici del cambiamento – approvando il progetto e prendendovi attivamente parte.

Come anticipato, Leonardo ha bisogno di un consenso ampio e partecipato al proprio progetto: il suo piano di rinnovamento sociale e politico, infatti, si fonda sull'assunto che i presupposti di base siano largamente condivisi. Quella che può essere definita la categoria degli (e)-lettori cui Leonardo si rivolge, identificata in "entità" così ampie quali il popolo e l'umanità, esplicita in maniera chiara come la sua scrittura sia rivolta all'esterno; quindi come tale attività sia stata intrapresa e sviluppata affinché raggiungesse e venisse conosciuta dal maggior numero possibile di (e)-lettori.

Nei suoi testi Leonardo punta a creare una convincente rappresentazione politica di se stesso, in cui la sua esperienza umana e il suo pensiero siano elementi complementari.

Chiede collaborazione ai «cittadini» per l'attuazione del progetto di rinnovamento sociale ed economico, da un lato valorizzando i contenuti del suo programma, dall'altro invece puntando sulla sua esperienza personale e reale; pertanto l'adesione da parte dei «cittadini» deve basarsi non solo sulla condivisione ideologica ma anche sul riconoscimento della validità delle caratteristiche personali del promotore del progetto, quindi sulla storia stessa di Leonardo. Da questo punto di vista la narrazione della sua esperienza di vita va anche considerata come un modo per dare forma e sostanza alla sua identità politica e per rafforzare il suo personaggio pubblico (Wiesner 1991). La definizione di un "sé politico" si fonda non solo sugli elementi che caratterizzano il suo pensiero e sui riferimenti alle ideologie a lui contemporanee, ma anche sulla narrazione autobiografica che Leonardo (ri)-scrive per definire la sua identità e i valori cui essa è ancorata.

Sotto l'aspetto narrativo gli episodi devono essere funzionali alla definizione di quella che deve apparire un'identità singolare e che deve essere riconosciuta come tale anche all'esterno (*idem*). La retorica narrativa deve essere facilmente comprensibile e pertanto deve rimanere saldamente ancorata al contesto in cui vive. Uno degli

profuso, le lotte combattute, non per fini solo individuali, né solo nazionali, ma mondiali, per contribuire alla "costruzione di un nuovo assetto del mondo" [...] alla "salvezza dell'umanità"» (Leso 1994: 753).

elementi di natura comunicativo-simbolica che Leonardo vuole affermare con decisione è il suo essere un *self-made man*, nel senso che si rappresenta come un uomo che, con il suo duro lavoro e i suoi sacrifici, da coltivatore diretto è riuscito a crearsi una nuova professionalità nella riparazione di macchine e macchinari agricoli e ad affermarsi nel suo contesto sociale come buon lavoratore in grado di poter formare ed avviare alla professione giovani ragazzi.

Da un punto di vista simbolico si può comprendere come tale rappresentazione di “uomo che si è fatto da solo” possa attecchire in un contesto, quello in cui vive e opera, legato ad un passato agricolo e continuamente proiettato in un futuro che lascia presagire benessere e nuove possibilità per chi sia in grado di coglierle. Ci tiene a che i suoi progressi lavorativi vengano riconosciuti sia nel suo contesto familiare che in quello esterno, come dimostrano sia questa frase estrapolata dal testo autobiografico: «invece dovevano / rispondere [si riferisce ai figli]; mio padre da operaio terriere / oggi è un maestro che dà qualifiche / ed insegna nelle professioni» (*Libro: CXXV* in Stella 2007: 121); sia l'episodio del conferimento di un riconoscimento per la sua attività lavorativa da parte del «Messaggero Economico Italiano»⁷, di cui si è raccolta testimonianza oralmente, e di cui dava pubblica notizia con un'iscrizione sulla saracinesca del suo garage che recitava: «Messaggero economico italiano: Leonardo Lanza è stato inserito nell'albo d'oro per la sua prestigiosa attività professionale / Roma 1-1-1976 / Il direttore».

Si ha l'impressione, in questo episodio come in altri raccontati a voce, che non avendo sentito adeguatamente riconosciuti i suoi meriti lavorativi e di militanza politica, voglia, rendendo pubblici tali episodi, affermare il suo valore personale e quello della sua attività.

Un elemento che combina la memoria «episodica» con quella «semantica» (Marano 1996: 111) è costituito dalla narrazione degli avvenimenti che determinano la sua “discesa in campo” e il superamento dello *step* che dal contesto politico locale lo proietta in quello nazionale con la presentazione del suo movimento alle elezioni politiche del 1979.

Procedendo per gradi, un primo episodio di rilievo avviene intorno agli anni Settanta. Ciò che accade è narrato in maniera molto confusa

⁷ «Il Messaggero Economico Italiano: mensile di attualità per l'industria e il commercio» fu pubblicato dal 1964 al 1988; tra le sue attività vi era quella di conferire riconoscimenti a esercizi lavorativi che si distinguevano per la loro attività professionale, inserendoli in un apposito Albo d'Oro.

sia nel *Libretto* che nel *Libro* (CCCXIX-CCCXX in Stella 2007: 165); si riporta la versione del *Libretto*:

Il giorno 17 Febbraio 1972 spedii alla Corte d'Appello Circostrizionale Elettorale di Catanzaro questo pensiero e se potevo pubblicare l'articolo [si riferisce ad una prima stesura del progetto di «Unità Democratica» e alla definizione di un simbolo]; infatti, il 23 dello stesso mese, sono stato chiamato dal Pretore di Cassano Jonio per l'accertamento di quella Raccomandata, se era stata spedita da mè. Dopo la conferma autentica d'avanti al Pretore, lo stesso mi disse: da ora Lei è Libero Cittadino e guardato dalla legge (*Libretto*: 3 in Stella 2007: 179-180)⁸.

Questo avvenimento sembra determinare in lui una sorta di “rito di passaggio” o “di iniziazione”; da questo momento si sentirà riconosciuto nello *status* di «libero cittadino». La consapevolezza di poter disporre di una propria “libertà” individuale gli darà l'*input* per dedicarsi con maggior convinzione alla definizione del suo ideale politico, e soprattutto lo porterà a diffondere le sue riflessioni verso l'esterno per sensibilizzare «i cittadini»: «Da quella libertà che ho avuto / mi è venuto il coraggio di / parlare e mi sono messo a / fare discorsi nelle piazze» (*Libro*: CCCXXI in Stella 2007: 165).

Il passaggio successivo è legato alla sua decisione nel presentare il proprio progetto alle elezioni politiche del 1979; descrive così tale risoluzione: «Nel 1979 - Prima delle Elezioni / Politiche annuncia[r]ono dal Telegior- / nale che se ci fosse persona / con idee di trovare la soluzione / della crisi si presente, mi sono / reso conto di presentare il Progetto / che avevo in mente ed ho studiato / come compilarlo» (*Libro*: CCCXXVII in Stella 2007: 166).

⁸ Da un punto di vista linguistico, ciò che caratterizza la scrittura di Leonardo è la varietà lessicale; è possibile infatti rinvenire termini di differente provenienza o derivazione. Questi elementi di eterogenea provenienza contribuiscono a definire il «register range» di Leonardo evidenziando una volta di più le sue varieguate modalità di interazione con il contesto socio-culturale in cui si è trovato ad operare. Secondo la definizione di Asif Agha, che intende per registro «a linguistic repertoire that is associated, culture-internally, with particular social practices and with persons who engage in such practices» (Agha 2006: 24), il «register range» di un singolo individuo «equips a person with portable emblems of identity, sometimes permitting distinctive modes of access to particular zones of social life. [...] The register range of a person may influence the range of social activities in which that person is entitled to participate» (ivi).

Come già detto Leonardo decide quindi di “scendere in campo” in un periodo difficile della storia italiana, e soprattutto lo fa nel tentativo di risollevare le sorti della Repubblica, turbata dai disordini di carattere sociale e politico degli anni precedenti. Inoltre identifica e propone se stesso, quindi, come un elemento di novità nello statico panorama politico italiano.

Tutti questi elementi servono a Leonardo per definire una propria identità politica che gli permetta di assumere una posizione singolare nei confronti non solo del mondo politico italiano ma anche dei «cittadini» e del «popolo» cui rivolge la propria “comunicazione politica” e l’esortazione ad aderire al progetto.

Il ruolo di suonatore e costruttore era riconosciuto a Leonardo non solo da chi direttamente si rivolgeva a lui per questioni musicali, da coloro sui quali ha influito o dagli studiosi che ne hanno documentato il repertorio, ma anche dal contesto sociale e culturale in cui operava.

Lo stesso non si può dire della sua attività politica. Le sue idee e i suoi progetti sono sempre stati messi in discussione e osteggiati e mai completamente riconosciuti sia in ambito familiare che nel contesto sociale e politico in cui ha operato. Pertanto Leonardo aveva bisogno di affermare la sua identità politica e lo ha fatto scrivendo.

Nel suo intento di definire “un sé politico” ha elaborato una propria auto-rappresentazione che condensa ciò che di se stesso voleva rappresentare e che riproduce l’immagine ‘privata’ che aveva di sé: quella del «*Liberò cittadino* Leonardo Antonio Lanza».

Riferimenti bibliografici

Agha A., 2006, *Registers of Language*, in Alessandro Duranti, a cura di, *A Companion to Linguistic Anthropology*, Blackwell Publishing Ltd., pp. 23-45.

Berlinguer E., 1975, *La proposta comunista. Relazione al Comitato centrale e alla Commissione centrale di controllo del Partito comunista italiano in preparazione del XIV Congresso*, Torino, Einaudi.

Cardona G. R., 1981, *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher.

Cardona G. R., 1990, *I linguaggi del sapere*, Roma- Bari, Editori Laterza.

Clifford J., 2001³, *Introduzione: verità parziali*, in Clifford J. - Marcus G., a cura di, *Scrivere le culture*, Roma, Meltemi, pp. 25-58.

D'Achille P., 1994, *L'italiano dei semicolti*, in Serianni L. - Trifone P., a cura di, *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, Vol. II "Scritto e parlato", pp. 41-79.

Fabre D., 1993 (sous la dir.), *Ecritures ordinaires*, Paris, Ed. P.O.L., Centre George Pompidou.

Fabre D., 1997 (a cura di), *Per iscritto. Antropologia delle scritture quotidiane*, Lecce, Argo.

Guizzi F., 2002, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lim, Lucca.

Lejeune P., 1980, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Editions du Seuil.

Lejeune P., 1986, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.

Leso E., 1994, *Momenti di storia del linguaggio politico*, in Serianni L. - Trifone P., a cura di, *Storia della lingua italiana*, Vol. II "Scritto e parlato", Torino, Einaudi, pp. 703-755.

Lord A. B., 2000², *The singer of tales*, Cambridge, Harvard University Press.

Marano F., 2001, *Etnografia con una persona*, Potenza, Ermes.

Marano F., 1996, *La costruzione dell'identità nella scrittura di Gerardo Statuto*, in Imbriani E. - Marano F. - Mirizzi F., *La storia della mia vita. Quaderno di Gerardo Statuto*, Venosa, Edizioni Osanna, pp. 107-120.

Nettl B., 1968, *Biography of a Blackfoot Indian Singer*, in «The Musical Quarterly», vol. 54, n. 2, pp. 199-207.

Nettl B., 2005, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Maria Carmela Stella

Scaldeferri N. - Vaja S., 2005, *Nel paese dei cupa cupa. Suoni e immagini della tradizione lucana*, Roma, Squilibri.

Scotellaro R., 1954, *Contadini del Sud*, Bari, Editori Laterza.

Stella M. C., 2005, a cura di, *Tradizioni musicali del materano*, Udine, Nota.

Stella M. C., 2007, a cura di, *Una storia lucano-calabra. Scritti di Leonardo Antonio Lanza "libero zampognaro"*, Bari, Edizioni di pagina.

Wiesner M. J., 1991, *Mario M. Cuomo decides to run: the construction of a political self*, in «Discourse & Society», vol 2 (1), pp. 85-104.

DANZA E RAPPRESENTAZIONE DELLE CULTURE LOCALI.

Katya Azzarito

Negli ultimi anni, la pizzica ha vissuto un periodo di rivitalizzazione, prima della musica e in seguito anche della danza, contribuendo alla costruzione di un'identità locale salentina.

Il Salento ha conosciuto due periodi di riscoperta o rivitalizzazione della musica di tradizione, il primo negli anni '70, il secondo negli anni '90. Gli anni '70 hanno visto alcune figure di rilievo che hanno contribuito alla riscoperta del patrimonio musicale tradizionale locale, come Rina Durante che utilizzava testi e melodie tradizionali in chiave politica (sottolineando la valenza contestatrice riconosciuta alla cultura popolare), Luigi Chiriatti, che si dedicò al recupero e alla registrazione dei canti del Salento. Risale a questi anni la costituzione del Canzoniere Grecanico Salentino che si proponeva di restituire dignità alla cultura contadina del Salento e alle sue forme espressive. In seguito vi fu un periodo di calma, di vuoto, quasi di rimozione collettiva nei confronti di tutto ciò che era legato al passato, musica tradizionale inclusa, che durò fino alla fine degli anni '80 e gli inizi dei '90, quando si ricominciò a suonare; si formarono nuovi gruppi, come il Canzoniere di Terra d'Otranto, che si allontanava dall'approccio politico per favorire una musica che traesse spunto direttamente dagli anziani, il loro repertorio si basava infatti sui canti appresi dalle frequentazioni degli anziani cantori e sulle registrazioni pubblicate in precedenza. Si dava il via al periodo di maggiore attività, grazie anche alla creazione di circuiti di diffusione alternativi come i centri sociali. In questo periodo esistevano già numerosi gruppi di riproposta, come Aramirè, Alla Bua, Ghetonia, Officina Zoè. È in questi anni che esplose il "movimento della pizzica"¹, caratterizzato dalla formazione continua di nuovi gruppi musicali, dal proliferare di produzioni discografiche ed editoriali, dall'interessamento da parte delle istituzioni locali e dalla crescita turistica legata a questo fenomeno. Siamo negli anni dell'uscita del film di Edoardo Winspeare, *Pizzicata*, in concomitanza con la diffusione della musica dei Sud Sound System, che usavano e usano tutt'ora il dialetto

¹ Sulla storia del movimento di riproposta del Salento vedi Santoro 2009.

salentino nei loro testi, in questo modo la musica e la danza popolare salentina superano i confini locali facendosi conoscere in tutta Italia e all'estero. Risale a questo periodo l'interessamento di alcuni ricercatori come Georges Lapassade sul possibile legame tra la musica del tarantismo e gli stati modificati di coscienza, oltre alle sperimentazioni di tecno-pizzica condotte assieme a Piero Fumarola². Questo movimento, che coinvolge musica e danza, è stato il risultato di un'operazione di ricostruzione, in cui è stata ripresa parte della tradizione, in seguito modificata e adattata ad un "consumo culturale" contemporaneo³.

Una prima distinzione che occorre fare riguarda la pizzica tradizionale e l'innovazione che ne è conseguita, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto coreutico, messo in atto dagli stessi musicisti e danzatori dell'epoca. La maniera di danzare la pizzica era nuova rispetto al passato, i protagonisti del movimento di riproposta, musicisti e danzatori, molto spesso hanno ricostruito di sana pianta alcuni elementi della tradizione coreutica, non avendo più modelli di riferimento ancora attivi. Si è dato allora largo spazio all'improvvisazione, diffondendosi l'idea della pizzica come danza spontanea priva di regole e codici.

Per questo nuovo modo di danzare l'etnocooreologo Giuseppe Gala ha coniato un nuovo termine, quello di "neo-pizzica", per indicare un modo di ballare lontano dalle strutture e dallo stile esecutivo della pizzica tradizionale, ma riconosciuto come ballo tradizionale da ampia parte della comunità danzante⁴. Il nuovo modo di ballare prevede, rispetto al passato, movimenti e salti più ampi e più veloci con posture che richiamano un corteggiamento esagerato, con movenze sensuali e ammalatorie della donna nei confronti dell'uomo, questo influenzato anche da uno dei primi modelli di codifica della pizzica proposto da Giorgio Di Lecce, ricercatore salentino a cui si deve anche la creazione del termine *pizzica de core* per indicare appunto la pizzica basata essenzialmente sul corteggiamento.

La diffusione della musica popolare salentina, le tournée nazionali ed estere dei gruppi di pizzica e il successo mediatico della Notte della Taranta hanno permesso la conoscenza di questa musica, e conseguentemente della danza, anche al di fuori del territorio circoscritto del Salento, dando vita ai corsi per apprendere questa

² Su questo argomento vedi: Lapassade 2001 in Nacci 2001.

³ Ivi.

⁴ G. Gala, *La pizzica pizzica*, in www.taranta.it.

danza. Anche il turismo ha inciso su questa crescita, molto spesso la richiesta di corsi nasce direttamente dal singolo turista che, dopo aver assistito ad un concerto, si rivolge alla danzatrice del gruppo per ricevere delle lezioni private.

Col passare degli anni l'interesse per la danza è cresciuto, soprattutto da parte del pubblico che ha iniziato a danzare e a richiedere corsi di pizzica. Mentre all'inizio erano gli stessi componenti dei gruppi di pizzica a proporre dei corsi per apprendere, col passare degli anni il numero dei corsi è aumentato, organizzati anche da scuole di ballo locali per inserire la pizzica tra i corsi da proporre al pubblico, o dagli stessi enti locali. Negli ultimi dieci anni la situazione è mutata ulteriormente, i corsi di pizzica si sono diffusi non solo in tutta Italia, ma anche all'estero, spesso ad opera di salentini fuori sede per motivi di lavoro o di studio, ma anche di non salentini che in seguito alla frequenza di un corso ne hanno aperto uno proprio.

Le danzatrici hanno iniziato ad insegnare e a creare dei corsi per rispondere alla forte richiesta proveniente dal pubblico, un pubblico composto da turisti, ma soprattutto da salentini che fino a quel momento non avevano mai conosciuto questa danza. Possiamo quindi immaginare come questa notevole domanda di ballo abbia colto di sorpresa e in modo impreparato le danzatrici che fino a quel momento non si erano mai occupate di insegnamento della danza, portando molte di loro ad improvvisarsi insegnanti, affrontando la cosa spesso in modo ludico e poco consapevole, anche se col passare del tempo, da parte di alcune di loro, è nata la voglia di conoscere e di informarsi molto spesso iniziando una ricerca. A questo punto qualcuno ha creato un proprio metodo di insegnamento, molto spesso per prove ed errori. È possibile inquadrare i corsi di pizzica in due tipologie: quelli di pizzica tradizionale e quelli di pizzica innovativa o di neo-pizzica⁵.

Il nuovo modo di danzare è stato sponsorizzato e reso noto soprattutto attraverso l'esibizione delle danzatrici sui palchi e ha reso necessaria la frequenza di un corso per venire a conoscenza. In questa condizione le danzatrici/insegnanti di pizzica rappresentano, per il pubblico desideroso di danzare, le uniche che possano trasmettere una "corretta" versione di questa danza. Il contesto d'apprendimento della pizzica-pizzica quindi, se in passato avveniva in ambito privato, familiare, oggi avviene per lo più in occasione di feste pubbliche e nei corsi. La sala da ballo è divenuta oggi il luogo principe della trasmissione di questa danza, l'iscrizione ad un corso di pizzica

⁵ Il termine "neo-pizzica" è stato coniato all'etn coreologo Giuseppe Gala.

sembra essere il gradino necessario per apprendere nel modo migliore e “ufficiale” questa danza.

A questo punto è nata l’esigenza di creare un codice per trasmettere i passi e un vocabolario gestuale per facilitarne l’apprendimento. In questa situazione, di improvvisa richiesta, di impreparazione metodologica per molte e di non comunicazione tra le insegnanti che ancora non si conoscevano, ognuna ha proposto una personale codificazione che in seguito, attraverso la frequenza di altri corsi e attraverso la conoscenza, si è diffusa.

Mentre le insegnanti di pizzica tradizionale affidano la trasmissione dei passi essenzialmente all’esposizione di questi ultimi e alla conseguente imitazione degli allievi, le insegnanti di pizzica innovativa, o di neo-pizzica, hanno coniato dei veri e propri nomi per descrivere e classificare i passi, nomi che col tempo sono stati in un certo senso ufficializzati, entrando a far parte del linguaggio comune di quest’ambiente. Da parte di questa categoria di insegnanti la necessità di codificazione è nata per semplificare l’insegnamento, per favorire la comunicazione con gli allievi e la comprensione di questi ultimi.

Se in passato esistevano differenze stilistiche d’esecuzione della pizzica-pizzica, che variavano da paese a paese, oggi la presenza di stili differenti è prodotta principalmente dai corsi di danza. Ogni insegnante trasmette un modello, il proprio modello, in più ognuno aggiunge delle interpretazioni personali che contribuiscono ad arricchire la versione iniziale della danza presa in considerazione, cioè la capacità individuale e personale di variare le strutture di base della danza tradizionale attraverso il proprio gusto e la creatività personale. La situazione tende ancora a cambiare, a trasformarsi, nel momento in cui la pizzica diventa spettacolo, soprattutto con l’introduzione delle danzatrici sui palchi e con la visibilità mediatica ottenuta con la Notte della Taranta. Il modo di danzare cambia in quanto vi è una maggiore ricerca estetica e coreografica legata all’esibizione, l’obiettivo è apparire, catturare l’attenzione del pubblico, attraverso i colori degli abiti e le movenze particolari. Con l’incrementarsi della richiesta di concerti di pizzica, di danzatrici presso i gruppi e con l’espansione di questa danza anche attraverso canali mediatici, il protagonismo e l’individualismo sono diventati oggi elementi rappresentativi di questa danza e caratterizzano i nuovi protagonisti di questo movimento.

Col tempo si sono inoltre creati dei luoghi comuni sul significato e sulla funzione della pizzica, vista oggi come danza spontanea e d’improvvisazione, o come danza sensuale ed erotica, nonché come

mezzo per raggiungere la transe, elementi che finiscono per influenzare soprattutto la maniera di danzare e la terminologia oggi adottata, come il termine taranta, ormai largamente utilizzato per indicare sia il ballo della pizzica che delle tarantate. Sono giudizi che si diffondono attraverso le conversazioni, si tramandano e si apprendono spesso in modo casuale e molto spesso non si va alla ricerca della verifica di questi concetti.

Negli ultimi anni la danza ha subito notevoli trasformazioni che hanno interessato sia la struttura della danza sia la sua interpretazione e il suo significato, dando vita a modelli diventati rappresentativi della cultura tradizionale ufficiale.

È mutato soprattutto il ruolo della ballerina di pizzica, da semplice contorno al gruppo, molto spesso non necessario, a elemento indispensabile e caratterizzante di quest'ultimo, contribuendo inoltre ad accrescerne la notorietà e il successo, dando vita ad una nuova figura nel panorama coreutico della pizzica, quella della ballerina solista. Proposta per la prima volta dal cantautore italiano Eugenio Bennato, in seguito anche altri gruppi del panorama salentino hanno seguito l'esempio proponendo la danza attraverso questa nuova formula.

Oggi viene utilizzata anche la coreografia, soprattutto quando la pizzica diventa esibizione, quando viene portata su di un palco. Il bisogno di coreografare interviene soprattutto nel caso dell'esibizione della danzatrice solista, danzare un brano musicale singolarmente, in assenza di un altro danzatore o danzatrice con cui avere uno scambio coreutico, porta a organizzare i passi sulla musica. Questa forma di spettacolarizzazione e l'esigenza di coreografia non sono presenti oggi soltanto sul palco, ma anche tra il pubblico danzante nelle piazze, che arrivano a emulare la danzatrice di pizzica di un determinato gruppo copiandone le movenze, le coreografie o addirittura l'abbigliamento.

La dinamica del corteggiamento ha assunto negli ultimi anni un ruolo predominante nel modo di ballare la pizzica-pizzica al punto da venir presentata unicamente come una danza di corteggiamento, soprattutto nei corsi in cui viene insegnata.

Da danza ludica praticata in passato nelle occasioni di festa per divertirsi e socializzare e utilizzata anche per fare la corte, è divenuta oggi unicamente una danza di corteggiamento. Ciò che salta subito all'occhio è la sensualità con cui le donne danzano, l'utilizzo di movimenti ammaliatori, movimenti di bacino e di spalle che risultano molto seduttivi, accompagnati da sguardi attraenti diretti al compagno con cui si danza provocando un ribaltamento della dinamica del

Katya Azzarito

corteggiamento, nel senso che molto spesso è la donna a corteggiare l'uomo e non viceversa, utilizzando movenze provenienti dal flamenco, dalla danza afro, o movenze acquisite tramite trasmissioni televisive, che vengono utilizzate all'occorrenza.



In questo gioco del corteggiamento esasperato ha assunto ormai un ruolo fondamentale il fazzoletto, che da accessorio personale destinato un tempo all'invito, è stato oggi sostituito dal foulard e utilizzato coreograficamente sia dall'uomo che dalla donna per tutta la durata del ballo.

In passato il fazzoletto assumeva la funzione dell'invito e gestiva la dinamica dei cambi, come possiamo leggere anche nel racconto di Ceva Grimaldi (siamo agli inizi del XIX secolo) nel suo *Itinerario da Napoli a Lecce* (Ceva Grimaldi 1981), serviva quindi a chi iniziava il ballo per invitare una persona dell'altro sesso tra i partecipanti; dopo un giro di ballo la persona che era stata invitata a sua volta rivolgeva un nuovo invito ad un altro partecipante. Oggi il foulard è diventato un accessorio fondamentale e immancabile dell'abbigliamento di

coloro che danzano, in molti casi anche molto grande, con grande impatto scenografico e coreografico soprattutto per le danzatrici da palco: viene fatto svolazzare a destra e a sinistra, lanciato in aria o al compagno, fatto roteare con movimenti che ricordano quelli del flamenco, avvicinato al naso e odorato sia dalla donna che dall'uomo come se emanasse fragranze inebrianti, viene ceduto a quest'ultimo e molto spesso passato intorno alla vita della donna.



Quindi anche nel caso del fazzoletto, o meglio, del foulard, c'è stata una reinvenzione nelle modalità di utilizzo e di significato, nate in funzione della dinamica del corteggiamento, ma soprattutto della performance spettacolare. Inoltre l'introduzione della figura della danzatrice solista ha portato quest'ultima a ideare una differente maniera di utilizzo del foulard, che non serve più per comunicare con il compagno, ma per comunicare con il pubblico. Nelle loro performance prediligono foulard molto grandi, quasi sempre di colore rosso, che richiama il simbolismo cromatico del tarantismo, ma anche di altri colori, preparando dei veri e propri giochi ad effetto, con

Katya Azzarito

foulard che ricoprono il viso, che vengono attorcigliati intorno al corpo e sciolti con ripetute rotazioni, fatti roteare in aria o effettuando movimenti in rapporto al cambio di melodia o al battito del tamburello.



Inoltre, il nuovo modo di ballare la pizzica ha portato la maggior parte delle danzatrici a girare vorticosamente, imitando le danze dei dervish rotanti, elemento ricorrente soprattutto tra coloro che si esibiscono sul palco e di conseguenza, per imitazione, anche tra quelle che ballano nelle piazze. Il giro è nato con lo spettacolo e per lo spettacolo, nella pizzica tradizionale il giro serviva essenzialmente per scambiarsi di posto, molte danzatrici affermano di utilizzarlo perché molto scenografico, altre hanno iniziato a utilizzarlo per superare l'imbarazzo dell'essere sole sul palco oppure, come dicevamo prima, per la mancanza di un compagno con cui creare un scambio comunicativo,

anche se per molti oggi è diventato un'abilità aggiuntiva, un modo per dimostrare la propria bravura.

Infine, un'osservazione sull'abbigliamento utilizzato oggi dalle danzatrici e anch'esso definito "tradizionale". Quando oggi andiamo ad un concerto di pizzica possiamo individuare facilmente il potenziale danzatore: ragazze con abiti coordinati, con foulard legati in vita abbinati al colore della camicetta o della gonna, quest'ultima rigorosamente lunga e a ruota affinché nel giro possa aprirsi e sandali di cuoio, una vera e propria divisa della danzatrice di pizzica-pizzica. Possiamo notare anche come vi sia una preferenza per alcuni colori, diventati anch'essi di moda e in un certo senso ufficiali: il bianco, il nero e il rosso, utilizzati soprattutto dalle danzatrici da palco, ma non solo. L'essere vestiti secondo determinate modalità diviene così un tratto distintivo di appartenenza a un dato universo culturale, che permette di acquisire una specifica identità. Questi colori e quest'abbigliamento sono diventati oggi in un certo senso ufficiali, tanto da diventare il simbolo per riconoscere la danzatrice di pizzica.

Abbiamo parlato di cambiamenti, recuperi e sostituzioni avvenuti durante gli anni nell'universo coreutico della pizzica, ma soprattutto di costruzioni, di invenzioni, presentate come pratiche "autentiche" al pubblico fruitore e diventate col tempo "ufficialmente" tradizionali, secondo un meccanismo di istituzionalizzazione, una vera e propria invenzione della tradizione (Hobsbawm - Ranger 1987), che attraverso delle azioni, di natura simbolica, come l'uso del fazzoletto rosso, l'abbigliamento "tipico", il rituale del corteggiamento, imprimono determinati valori o norme di comportamento ripetitive caratterizzate dal riferimento al passato, un passato molto spesso distorto in funzione delle esigenze attuali.

Riferimenti bibliografici

Ceva Grimaldi G., 1981, *Itinerario da Napoli a Lecce*, a cura di E. Panareo, Cavallino, Capone Editore.

Gala G., *La pizzica pizzica*, in www.taranta.it.

Hobsbawm E. J. - Ranger T., *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 1987.

Lapassade G., *Gnawa, Tarantismo e Neotarantismo*, in Nacci A., 2001 *Tarantismo e neotarantismo*, Nardò, Besa.

Santoro V., 2009, *Il ritorno della taranta*, Roma, Squilibri.

LA RECIPROCIÀ VIOLENTA. PROVERBI GIURIDICI E PRATICHE DI FAIDA SUL GARGANO.

Francesca Scionti

Il Gargano, aspro promontorio dell'Italia meridionale, è teatro di una faida che da oltre cinquant'anni contrappone famiglie di allevatori locali. Faida attiva in un contesto agropastorale contemporaneo, altrove ampiamente analizzata (Scionti 2008, 2011), della quale s'intende discutere quegli elementi che consentono ai gruppi in conflitto di costruire una strategia comunicativa dell'agire violento attraverso la rifunzionalizzazione del codice normativo valoriale deducibile dalle fonti paremiologiche e riconducibile al paradigma vendicativo, caro agli studi di antropologia giuridica, che intende la vendetta come dovere morale espresso da un gruppo parentale che, in difesa del sangue e dell'onore, ammette la ritorsione violenta (cfr. tra gli altri Black-Michaud 1975; Boehm 1984; Campbell 1964; Marongiu - Newman 1996; Otterbein 1986, 1994; Pigliaru 1975; Resta 2002; Verdier 1984, 2004; Westermarck 1993).

La faida garganica si mostra come agire sanzionario al contempo tradizionale e contemporaneo. Dal momento che opera in base ad un principio di reciprocità che agisce come forza sociale (Remotti 2006), la vendetta si traduce in un agire di faida intenzionalmente punitivo pensato come coerente all'ordine di valori, doveri e norme intrecciati al concetto di offesa/difesa che contribuisce a fondare. Rapporto di avversione che racconta il legame tra l'universo dei valori e le modalità violente messe in atto per affermarli. Pratica violenta che nella contemporaneità, richiamando il paradigma mafioso, al contempo posiziona la faida nella sfera dei comportamenti anomici tipici della criminalità organizzata. Così nel contesto garganico la vendetta, in realtà, si esprime e afferma come strategia d'impresa dei gruppi di faida che massimizzano i profitti attraverso e in funzione del conflitto difendendo, incrementando e compensando il capitale economico derivante dall'accumulo della ricchezza, celandolo dietro

la rassicurante simbolica coltre del sangue versato che non può rimanere invendicato (cfr Scionti 2011).

Se l'*habitus* tradizionale garganico è agente agito del conflitto, allora la comprensione del sistema valoriale ad esso riconducibile non può prescindere dall'analisi dei proverbi con una valenza giuridica tenendo presente che il proverbio di tradizione orale è prodotto della realtà storica al cui interno si situa (Cirese 1972) e da cui prende forma e funzione. L'analisi dei simboli del diritto racchiusi nelle forme orali della tradizione che si intende avanzare, quindi, sarà condotta allo scopo di mettere in evidenza «quanto dell'antico simbolismo resti radicato nei codici moderni» (Corso 1907), quanto si sia perso perché non più funzionale alla necessità normativa della realtà contemporanea, quanto invece sia mutato in virtù delle disposizioni (Bourdieu 2003) che cambiano. Del resto, come ampiamente analizzato in questa stessa sede dal contributo di Patrizia Resta (cfr *infra*), cui si rimanda, l'interesse verso quei fatti della cultura ritenuti portatori di criteri di giuridicità, sia attraverso «il riconoscimento di uno specifico meridionale nella interpretazione vissuta del diritto ufficiale e sia nella ricognizione di usi e costumanze giuridiche» (Lombardi Satriani - Meligrana, 1995: 19), è tendenza che ha radici lontane nella storia degli studi antropologici italiani. Se usi e consuetudini rivelano la coscienza giuridica che una comunità si forma attraverso la vicenda storica, e quindi ne evidenziano la loro funzione sociale, allora la scelta di individuare nei proverbi giuridici della tradizione orale garganica quegli elementi utili a definirne l'immaginario giuridico non appare molto lontana dallo scopo che questo contributo intende perseguire. In questo i proverbi acquistano funzione giuridica nella loro capacità di veicolare la simbolica normativo-valoriale di una comunità (Corso 1909, 1916, 1955; Scialoja 1886; La Sorsa 1918, 1923).

I proverbi di tradizione orale aventi una valenza giuridica, questa l'ipotesi che si intende dimostrare, sembrano riempire di senso la strategia comunicativa della faida cui si è fatto riferimento. In quest'ottica si proporrà l'analisi delle norme espresse dai proverbi riguardanti il diritto sulle persone e la proprietà, che descrivono le relazioni all'interno della famiglia e con il vicinato, la dinamica di

genere, il ruolo dell'onore maschile e della vergogna femminile, il valore della proprietà. Temi che traslati nel linguaggio di faida descrivono l'appartenenza al gruppo, la relazione con i rivali, la rappresentazione del valore individuale e collettivo sia rispetto al gruppo familiare che alla comunità di appartenenza, la relazione contrastiva con l'autorità, la difesa della proprietà.

L'applicazione della matrice culturale derivante dalla tradizione per fornire senso e significato all'agire di faida, la presunta espressione di un paradigma morale all'interno della dinamica conflittuale e l'utilizzo delle parole della tradizione condurranno a riflettere sull'immaginario giuridico utile agli agenti di faida per governare il conflitto, componendo una semantica dell'agire violento che incorpora il dettato tradizionale riconducibile alla dicotomia norma/sanzione rifunzionalizzandolo in virtù delle modificazioni accorse nella contemporaneità. I proverbi, del resto, contenendo solitamente una norma, un consiglio di pratica e di condotta, ricordano istituzioni e usanze scomparse nella vita sociale (La Sorsa 1918) ma che permangono come idee, come guide del comportamento sociale, come sistema di pensiero utile a derimere la realtà contemporanea al cui interno gli individui si muovono. Realtà che nel caso specifico riguarda quello che è possibile definire *habitus* di faida (Scionti 2011).

Matrice culturale tradizionale e proverbi giuridici

La strategia comunicativa adottata dagli agenti di faida attinge a diversi campi semantici che è possibile, per facilità di analisi, distinguere in macrocategorie: vendetta, onore, sangue, reciprocità, comunità. L'analisi che segue discuterà, all'interno di ogni categoria, i proverbi garganici raccolti da Marco Trotta negli anni Ottanta di cui il lavoro etnografico ha confermato la persistenza nella contemporaneità. Corpus paremiologico che, come ricorda Bronzini nell'introduzione al volume, è frutto di una «sistematica ricerca nel paese in cui [Trotta] è nato ed opera da intellettuale sociale [...] senza rinunciare a far trasparire una eticità di vita e di lavoro che accomuna

l'osservante all'osservato, lo studioso al contadino [...], entrambi legati alla loro terra e alla loro storia» (Bronzini, 1982: XII).

Vendetta

*Sott'a sta mana nc' chiov*¹ (Ruscitto 1997: 238), recita un antico motto montanaro. La faida è governata da orientamenti e norme morali culturalmente determinate che sostanziano una strategia sociale della violenza funzione del rapporto d'equilibrio tra gruppi. Violenza esercitata in nome del principio di reciprocità ma soprattutto di un immaginario giuridico, condiviso dagli agenti di faida, che trae forza normativa dalla tradizione: *chi destine fé destine l'aspette*², *come fé si ttrattéte*³ e *chi sémmene spine ne mpóte scì (cammenè) alla scàleze*⁴ (Trotta 1982: 136-137), a sottolineare l'inevitabile ritorsione a fronte di una violazione della norma condivisa.

I proverbi di tradizione orale vestono l'agire di faida che plasma i gruppi e ne definisce gli habitus comportamentali. La pratica di faida, intesa nel senso di sapere incorporato e di campo di pratiche sociali organizzate intorno alla condivisione dei significati da parte di un determinato gruppo di individui (cfr. Ingold 2001; Bourdieu 2003, 2005), trova cornice significativa dell'agire violento nei proverbi che seguono. Il primo, *chi létege, vénge*⁵ (Trotta 1982: 151), sembra suggerire da un lato che colui che inneschi un conflitto per un motivo ritenuto valido sia destinato a prevalere sull'avversario, e dall'altro che la strada per ottenere un risultato favorevole sia il conflitto. Primato nell'innesco conflittuale ribadito dal secondo proverbio, *mègghie a ttuqué ca èsse tuquéte* (ivi) che stabilisce quanto sia più onorevole colpire che essere colpiti. Agire conflittuale ritenuto conforme alla norma espressa dal dettato tradizionale perché *chi liteche ne nfé*

¹ Sotto questa mano non piove, a richiamare il senso di protezione che il gruppo familiare garantisce ai suoi membri.

² Chi destino fa, destino l'aspetta (il male si ritorce contro colui che lo compie).

³ Come agisci sei trattato, alludendo alla reciprocità che sostanzia il comportamento sociale: ritorsivo in caso di attacco oppure di sostegno in caso di garanzia dell'alleanza.

⁴ Chi semina spine non può camminare scalzo.

⁵ Chi litiga, vince.

*puquète*⁶ (Trotta 1982: 169), non compie azioni che, traslando il lessico del sacro riconducibile alla categoria del peccato, violino il codice normativo valoriale della comunità. Proverbio che ritorna sull'idea che lo scontro sia legittimato da un'idea di giustizia che lo rende rubricabile non come deviazione bensì come applicazione di un principio normativo.

Il campo d'indagine individuato intreccia le sfere del giusto e del giudizio morale con quelle della ritorsione diretta basata su un'idea di giustizia distributiva e sulla responsabilità collettiva. E i tre proverbi che seguono, chiarendo le categorie del debito, della consuetudine e del giudizio, ne esprimono i parametri. Il primo, *ogne sciudeche arrive, gni ssentènza ncògghie*⁷ (Trotta 1982: 159), richiama l'inevitabilità della ritorsione violenta rappresentata come giudizio espresso o sentenza emanata dal gruppo che poi un membro si occupa di applicare. Giudizio morale tradotto nel codice valoriale contenuto del dettato tradizionale che sottolinea chiaramente, nel proverbio che recita *chi uàste la jusanze fé na mala crianze*⁸ (Trotta 1982: 135), come non sia ammissibile trasgredire la norma consuetudinaria pena una sanzione inappellabile per colui che ne è responsabile. Infine il tempo della faida, che si traduce nel meccanismo di accumulo del debito di sangue, sembra trovare efficace espressione nel proverbio *u purche cambe n'anne sule, u crestiène cambe cchiù de n'anne*⁹ (Trotta 1982: 137), alludendo così al fatto che un uomo avrebbe tutto il tempo per ricambiare un torto subito stando alla spiegazione che del proverbio danno le fonti orali. Allo stesso modo altri due proverbi, *lu débete ne nfracede mé*¹⁰ (Trotta 1982: 172) e *puquète e ddibbete gnune ce péje li sue*¹¹ (Trotta 1982: 120), sottolineano la responsabilità individuale nella riparazione di un torto subito, in questo caso un debito che non può non essere saldato.

⁶ Chi litiga non commette peccato.

⁷ Ogni giudizio arriva, ogni sentenza coglie nel segno.

⁸ Chi rompe l'usanza fa una mala creanza, ovvero colui che viola la norma dimostra di non possedere la corretta "educazione" normativa.

⁹ Il maiale vive un solo anno, l'uomo vive più di un anno.

¹⁰ Il debito non marcisce mai.

¹¹ Peccati e debiti, ognuno si paga i suoi.

I campi lessicali del debito e della ritorsione violenta sono ulteriormente delimitati dai proverbi che seguono. Infatti la tradizione così si esprime attraverso i proverbi: *chi curtèlla fé, curtèll'aspètte*¹² (Trotta 1982: 136) oppure *quante ne fé rasele, tante ne fазze culme*¹³ (ivi). Proverbi che sembrano ribadire che il male ricevuto debba essere sempre ripagato con un male maggiore quasi legittimando la spirale di debito che la faida traccia legando le parti contrapposte in una dinamica che sempre si chiuderà con un saldo di sangue negativo mai bilanciabile. Ma anche *fusce quanto vú ca qua t'aspètte*¹⁴ (Trotta 1982: 159), a ricordare che l'azione di ritorsione andrà comunque a segno. Così come l'inevitabilità dello scontro violento insito nell'applicare la norma consuetudinaria del vendicare un torto è richiamata dal proverbio *chi ne nvòle padde ne nce ou a scì alla uèrre*¹⁵ (Trotta 1982: 136) che delimita la sfera dell'offesa come scatenante il conflitto.

Il rapporto di faida, infine, si pone tra identità e ostilità, divenendo un rapporto d'avversione. Dal momento che la pratica conflittuale mira a preservare il potenziale economico dei gruppi, questa obbedisce ad un codice dal carattere prescrittivo forgiato sulla dicotomia forza/debolezza mutuata dalla tradizione. Il proverbio *u fucile scareche a dduje fé paure, au menaccéte e au menacciatore*¹⁶ (Trotta 1982: 157), infatti, sembra sottolineare come l'esercizio della forza, o la semplice minaccia di questa, possa essere un arma che investe entrambi i contendenti. Un fucile scarico, inteso come minaccia dell'uso della forza, è motivo di timore per colui verso cui è puntato, ma secondo il dettato espresso dalla tradizione lo è ancor più per colui che minacci l'utilizzo della forza senza avere la possibilità di usarla effettivamente nel caso dovesse servire. Un fucile scarico è simbolo di debolezza se colui che lo impugna non è latore di un capitale sociale che ne fonda l'autorità e l'autorevolezza del comportamento tale che sia superfluo l'utilizzo effettivo della forza. Principio che ritroviamo anche in un altro proverbio, *chi téne chépe de vetre ne mpòte cumbatte*

¹² Chi coltello usa, coltello aspetti.

¹³ Se tu hai passato la rasiera sullo staio, io te la colmo.

¹⁴ Fuggi quanto vuoi che qui ti aspetto.

¹⁵ Chi non vuole pallottole è meglio che non vada in guerra.

¹⁶ Il fucile scarico fa paura ad entrambi, al minacciato e a colui che minaccia.

*pli ppréte*¹⁷ (Trotta 1982: 156), che sottolinea proprio la necessità di equivalenza tra contendenti riproponendo la dicotomia forza/debolezza nella metafora oppositiva pietre/vetro.

Il tema della faida rappresentata nel lessico della vendetta, quindi, incrocia sfere interrelate dell'*habitus* culturale garganico. Le parole della tradizione veicolano l'idea che dalla morte di un avversario se ne ricavi un vantaggio, *morta toue, lucia méje*¹⁸ (Trotta, 1982:256), e che sia "giusto" rispondere ad un'offesa o ad un torto subito. In quest'ottica la vendetta si mostra come idea sulla morale, una norma di controllo sociale, una pratica sanzionatoria, un sistema per la distribuzione delle risorse e del potere sul territorio garganico. Idea morale che rende norma un comportamento violento se convalidato e sostanziato da un'idea di giustizia, che diviene strategia comunicativa della faida garganica, dal momento che interviene piegando alle esigenze del conflitto le categorie concettuali derivanti dalla tradizione che sottendono la definizione delle colpe e delle pene.

Onore

Il corpo sociale espresso dagli uomini di faida è agente agito della cultura di faida incorporandone i valori. Il modo in cui il corpo viene colpito dalle risposte di faida è riconducibile alla simbolica dell'onore maschile veicolata dal corpo maschile (cfr. Scionti 2011). Corpo dal forte potere comunicativo ai fini del lessico di faida che accoglie pienamente il modo in cui la tradizione orale veicola la metafora corporea ed i valori morali ad essa correlati. E i proverbi che seguono ne sono efficace esemplificazione. Il primo, *facce vèrde e ssènza culore: o nemiche o tradetore*¹⁹ (Trotta 1982: 128), descrive quegli elementi utili al riconoscimento dell'altro come nemico, amico o traditore. Il secondo, *l'óme tradetore ne uarde mé nfacce*²⁰ (ivi), fornisce una valida cornice di senso al perché le ferite di faida siano perpetrate sempre nella metà anteriore del corpo, quella che metaforicamente richiama la socialità di un uomo e il suo essere uomo

¹⁷ Chi ha la testa di vetro non può combattere con le pietre.

¹⁸ Morte tua, luce mia.

¹⁹ Faccia verde e senza colore: o nemico o traditore.

²⁰ L'uomo traditore non guarda mai in faccia.

d'onore. Il terzo, *méne caddose, méne gloriose*²¹ (Trotta 1982: 231), racconta del valore del lavoro per l'onore di un uomo, ma richiama anche categorie come forza, virilità e prestigio sociale che, confluendo anch'esse nel codice dell'onore, fanno del corpo canale privilegiato del lessico di faida.

La categoria dell'onore, incorporando norme e valori del contesto garganico, ne permette, attraverso la tradizione orale, la comunicazione. Gli uomini lo ostentano vestendo la persona fisica di una forte carica simbolica: *sotte la coppole sté l'óme*²² (Trotta 1982: 127), il valore di un uomo è sotto la coppola quindi nella testa; *come óre e ccome rréme pise la carne u crestiéne*²³ (ivi), la valutazione del valore di un uomo è paragonabile all'oro oppure al rame, sottolineando così la differenza di peso, stabilita proprio dall'onore, veicolata dalla metafora del metallo. Così le parti del corpo acquistano una funzione segnica che riflette e supera quella organica, dato che divengono metafore e sono ostentate come simboli.

La faida, inoltre, performa le relazioni che la sostanziano sui principi dell'onore maschile e della competizione per il capitale sociale che questo contribuisce a regolare. Principi che è possibile dedurre dall'analisi dei proverbi seguenti che descrivono i modi attraverso i quali valutare il valore di un uomo: *la carne de l'óme ce pése a ttrapise*²⁴ e *la tèrre (la ripe) a palme, l'óme a ppenióne*²⁵ (Trotta 1982: 127), vale a dire che la vita dell'uomo ha valore inestimabile e il valore di un uomo si giudica dalle sue opinioni, dal suo carattere, e dalla forza con la quale è capace di esprimerle e farle rispettare. Il nesso con il patrimonio ritorna, invece, nella definizione dell'onore personale che ogni agente di faida si costruisce per razionalizzare e aumentare il suo potere (Schneider J. - Schneider P. 1989). L'onore individuale diviene codice di riferimento, manipolato secondo gli

²¹ Mani callose, mani gloriose.

²² Sotto la coppola c'è l'uomo.

²³ La carne (la vita) di un uomo pesa (vale) come oro o come rame.

²⁴ La carne (la vita) dell'uomo si pesa a trappeso (unità di misura del peso utilizzata dagli orefici, pari a 0.89 grammi, ed in vigore nel Regno delle Due Sicilie).

²⁵ La terra (si misura) a palmi, l'uomo dalle sue prese di posizione.

adattamenti individuali, la cui ideologia, trasmessa dai proverbi di tradizione orale, è verificabile da ogni individuo nell'altrui riconoscimento e nella competizione quotidiana. In quest'ottica, l'onore si pone come strategie di difesa del patrimonio dei gruppi di faida: *chi vènne l'óre vènne l'unore*²⁶ (Trotta 1982: 173), proverbio che istituisce una diretta corrispondenza tra onore e patrimonio rendendoli l'uno funzione dell'altro e generando così la logica competitiva tra i gruppi. Codice che regola sia la stratificazione socioeconomica che l'identità sociale degli agenti di faida in virtù della capacità che dimostrano nel difenderlo, accrescerlo e mantenerlo, nella veste di capitale simbolico che i gruppi investono nel conflitto di sangue (cfr. Scionti 2011: 114-127).

Il complesso ideologico dell'onore, quindi, è strumento guida in una politica che tende ad equilibrare il possesso di risorse umane con quello di risorse materiali. Così le parole dell'onore espresse nei proverbi rappresentano la donna e i figli come risorse a disposizione dei gruppi familiari e come *medium* atto a comunicare potere e ricchezza. È il caso della dote, ostentazione di ricchezza per chi la dà e segno di disonore per chi la promette e poi disattende la promessa, *chi prumétte e ndé, ne nlasse figghie da mareté*²⁷ (Trotta 1982: 54), che subirebbe la sanzione di non poter può fornire risposte credibili ad eventuali offerte di matrimonio. Così i figli sono risorsa sia economica che simbolica: *è mègghie a èsse ricche de carne ca de panne*²⁸ (Trotta 1982: 71), capitale umano da investire nel campo delle attività economiche, capitale di sangue da investire nel conflitto ma anche nella discendenza, garanzia di sopravvivenza del gruppo familiare.

La famiglia ancora una volta fornisce cornice significativa all'agire di faida degli individui. Se le strategie di composizione dei gruppi si poggiano sulla struttura parentale che integra consanguinei ed affini, se l'immaginario normativo/valoriale che giustifica il comportamento si muove nel solco della tradizione culturale pur rinnovandola, così i concetti di virilità maschile e vergogna femminile, proiezione della

²⁶ Chi vende l'oro vende l'onore.

²⁷ Chi promette e non mantiene, non lascia figlie da sposare.

²⁸ È meglio essere ricchi di carne (figli) che di panni (beni materiali).

struttura familiare nel complesso dei valori sociali, compongono il codice dell'onore che muove gli agenti di faida. *Jummene de vrachètte e ffèmmene de pitte*²⁹ (Trotta 1982: 64), così le parole della tradizione perimetrano il campo della mascolinità e della femminilità, collegando la sfera della prima ad una caratteristica d'origine fisica, nella metafora dei pantaloni, concettualizzata come sede di quelle qualità morali che ad essa vengono associate (Pitt-Rivers 1979).

Il corrispettivo femminile della virilità maschile, interrelata alla personalità sociale del maschio, è la vergogna, essenza della femminilità. Qualità morale tanto duratura quanto suscettibile di essere persa, così come per la virilità è carica d'alto valore morale, in quanto la sua presenza o assenza viene individuata attraverso un giudizio etico dell'intera comunità sul comportamento della donna. *L'óme alla parole, la fèmmena all'unore*³⁰ (Trotta 1982: 146) ripetono sulla Montagna, a ricordare che, se l'onore dell'uomo si giudica sulla forza della parola data, la donna è funzione dell'onore maschile in virtù del suo essere onorata e quindi senza vergogna. In questo modo si chiarifica quanto l'opinione pubblica giochi un ruolo determinante nella sfera privata degli individui sancendo una stretta corrispondenza tra pubblico e privato: il giudizio della comunità ha l'autorità di sanzionare moralmente i trasgressori del codice comune. D'altro canto, *la fèmmene nuréte ne nn'éve paure de corte* (Trotta 1982: 153), la donna onorata non teme la "corte", cioè il giudizio della comunità.

Nella contrapposizione tra i concetti di virilità e vergogna è possibile rintracciare una relazione al contempo sociale e anti-sociale. Da un lato, l'onore femminile è riconducibile all'attestazione di virilità dell'uomo: *lu curnute pot'èsse de trè mmanére: de mamme, de figghie e dde megghiere*³¹ (Trotta 1982: 63). La donna, in nome di un fine sociale, sopisce gli istinti naturali che se soddisfatti al di fuori del matrimonio sono una minaccia per l'intero gruppo familiare che, in base al principio *carna cotte ne ntorne cchiù alla vucciarje*³² (Trotta

²⁹ Gli uomini si giudicano dalle braghe, le donne dal petto.

³⁰ L'uomo (si giudica) dalla parola, la donna dall'onore.

³¹ L'uomo può essere cornuto in tre modi: dalla madre, dalla figlia e dalla moglie.

³² La carne cotta non torna più in macelleria.

1982: 99), non la accoglierebbe al suo interno se disonorata anche perché non più utile per il “mercato” matrimoniale. Al contrario le manifestazioni extraconiugali della sessualità del marito, *l’óme è cacciatore* oppure *l’óme quanne vóle la fémme quanne tróve*³³ (Trotta 1982: 63), sono anti-sociali perché comportano la perdita dell’onore da parte della donna oggetto del desiderio, che a sua volta causa la perdita della virilità di un altro uomo (Pitt-Rivers 1979).

La semantica dell’onore garganico, e quella di faida non se ne discosta, si muove tra le sfere dell’identità, dello status e della morale, che il dettato tradizionale delinea. Attraverso l’onore, l’individuo identifica se stesso come membro del gruppo, che a sua volta gli conferisce status e riconoscimento, attribuendogli un determinato valore nei rapporti sociali all’interno e all’esterno dei gruppi. Il prezzo funzionale consiste nel controllo esercitato dalla morale tramite uno specifico mezzo di comunicazione e controllo, l’*opinione pubblica*. I pettegolezzi e le dicerie della comunità, infatti, incoraggiano una rivalità di cui i gruppi familiari sono gli attori: *la lénghe ne nn’éje usse e jusse rombe*³⁴, *n’accide cchiù la lénghe ca lu curtidde*³⁵ (Trotta 1982: 143). La lingua, e quindi la parola, pur non essendo fatta di ossa rompe le ossa ed è capace di colpire a fondo più di un arma, producendo ferite che, seppur non fisiche, lasciano segni sul corpo sociale difficili da rimarginare.

Il potere della parola, così com’è percepito e rappresentato dall’habitus culturale garganico, richiede attenzione particolare nell’ottica del codice dell’onore di cui è parte fondamentale. Se la tradizione dedica ampio spazio alle “chiacchiere del vicinato”, al pericolo di parlare senza cognizione di causa, allo svantaggio di parlare troppo o troppo poco, così come alla percezione che il giudizio della comunità sia espressione di un diritto sacro perché *voce de popele voce de Dd’je*³⁶ (Trotta 1982: 147), ai fini della comprensione dei modi in cui l’onore opera nel contesto sociale di faida, ponendosi come ponte tra l’uomo e la comunità, sono due le sfere semantiche cui

³³ L’uomo quando vuole, la donna quando trova.

³⁴ La lingua non è un osso ma rompe le ossa.

³⁵ Ne uccide più la lingua che il coltello.

³⁶ Voce (giudizio) di popolo, voce (giudizio) di Dio.

riferirsi: la forza della parola data e la forza dell'ingiuria. Modelli di pensiero che separano la comunità in due metà sociali definite in base ai valori morali veicolati rispettivamente dalla lealtà e dall'invidia, che riguardano tanto la sfera individuale quanto quella sociale dell'uomo d'onore.

La categoria dell'invidia gioca in due campi: quello del giudizio e quello del binomio verità/menzogna. Nel primo caso, il giudizio può esprimersi attraverso l'atto del giudicare azioni e comportamenti altrui senza pensare ai propri, le cui conseguenze ricadono su chi lo compie: *chi ggiudeche, accappe*³⁷ (Trotta 1982: 248). Nel secondo caso il pericolo derivante dall'ingiuria è ben presente nell'immaginario tradizionale, dal momento che *la bbuscie è nu cavadde furiande, la veretà nu cavadde zappande*³⁸ (Trotta 1982: 148), pericolo derivante dal prestigio e dall'onore intaccati da maldicenze e dicerie che è difficile smentire e che quindi possono avere ripercussioni sia sul piano economico che familiare dell'individuo che colpiscono.

La lealtà e il valore di un uomo, invece, si giudicano dalla forza della sua parola data: *la cambéne ce canosce allu ntinne e ll'óme alla parole*³⁹ (Trotta 1982: 146) perché *chi ne nténe la parole ne nténe l'unore*⁴⁰ (ivi). Principio che normatizza legami sociali che si basano sulla reciprocità e sullo scambio, la parola esprime il suo potere nella capacità che ha di sciogliere o legare gli uomini: *lu nnò t'assògghie e llu ssi te mbrògghie*⁴¹, *l'óme cla parole u vóve cli ccorne*⁴² (ivi). Del resto *la parole è strumente*⁴³ (ivi), vale più di uno strumento notarile. In quest'ottica si comprende il peso della parola nella cultura montanara in generale e in quella di faida in particolare. Perché la parola data, legando indissolubilmente l'uomo che la dà e l'uomo che la riceve, non è parola che si pronuncia con leggerezza, *li pparole*

³⁷ Chi giudica corre il rischio di cadere nel giudizio altrui.

³⁸ La bugia è un cavallo furioso, la verità un cavallo zoppo.

³⁹ La campana si riconosce dal suono, l'uomo dalla parola.

⁴⁰ Chi non ha parola (non rispetta la parola data) non ha onore.

⁴¹ Il no ti scioglie e il si ti lega.

⁴² L'uomo (si lega) con la parola, il bue dalle corna.

⁴³ La parola data è uno strumento notarile.

*prime de decirle ce mastéchene*⁴⁴ (ivi), dal momento che è il comportamento e non le “chiacchiere” ad essere metro di valutazione di un uomo (Trotta 1982: 145). La categoria morale della lealtà, inoltre, veicola, attraverso la simbologia della parola e del corpo, i criteri dell'alleanza. Da un lato, *chi parle mbacce ne nn'è chiaméte tradetore*⁴⁵ (Trotta 1982: 144), in cui il volto, sede prima dell'onore di un uomo, ritorna a delimitare le sfere sociali in cui l'onore si intreccia con l'immaginario di faida: gli uomini d'onore si rivolgono l'uno al volto dell'altro, gli alleati si riconoscono dal fatto che non tradiscono l'onore. L'uomo senza onore, in quest'ottica, si muove nell'ombra così come un alleato che tradisce. Sentimento di fedeltà fondante l'alleanza che la tradizione orale così esprime: *l'amice e llu uúne ànn'a èsse vicchie*⁴⁶ (Trotta 1982: 130), dove il tempo è direttamente proporzionale al grado di fedeltà, e quindi di alleanza, che unisce due uomini e due gruppi.

L'onore veicolato dai proverbi di tradizione orale, in sintesi, diviene passaporto per l'ingresso nell'arena sociale, incerta e fluida, ove funziona da biglietto di circolazione che permette le transazioni sociali. Per questo motivo i gruppi di faida, avendo referenze di credibilità date dall'onore di cui sono detentori, tendono sempre a mantenerlo integro o ad accrescerne il valore attraverso la dinamica contrastiva.

Sangue

La categoria del sangue, sebbene non possa applicarsi al contesto in esame per comprendere la dinamica di formazione dei gruppi, può sostenere la comprensione della logica che muove l'agire di faida. Se la vendetta è esercitata come forza che si esprime all'interno del criterio d'appartenenza parentale, allora all'omicidio di un parente si risponde con l'omicidio dell'aggressore o di un suo congiunto. E l'analisi dei proverbi che seguono ne chiarificano i campi semantici di influenza: *lu sanghe ne nce fé mé acque*, il sangue non diventa mai acqua (Trotta

⁴⁴ Le parole prima di pronunciarle si masticano.

⁴⁵ Chi parla in faccia non è chiamato traditore.

⁴⁶ Gli amici e il vino devono essere vecchi.

1982: 81), a ricordare il rapporto inestinguibile tra consanguineità, memoria e riscatto del sangue versato; *tagghijm' i man e pid e min'm 'ntè mia*⁴⁷ (Ruscitto 1997: 241), a significare che la famiglia garantisce una rete di sostegno tale che l'individuo che si trovi senza alcun mezzo di sostentamento, rappresentati dalla metafora degli arti inferiori e superiori, non avrebbe comunque di che temere; *la morte vôle la scuse*⁴⁸ (Trotta 1982: 255), alludendo al fatto che il sangue versato non può rimanere invendicato.

Il sangue, elemento che coniuga vita e morte (Lombardi Satriani 2000), rappresenta per i gruppi di faida la possibilità di permanenza nel tempo. Vita del gruppo che, nel vendicare l'offesa al sangue, riafferma la propria presenza, la rinsalda. Non-vita del morto che non trova pace nella morte finché il proprio sangue non sarà ripagato visto che *ne nce pôte spréme sanghe da u murte*⁴⁹ (Trotta 1982: 257). Morte che si accompagna sia al sangue versato che al timore che altro se ne verserà. E il sangue è elemento di unione all'interno e di contrapposizione all'esterno dei gruppi. Così come la morte distribuisce danni e benefici: *la morte a cchi accònze e a cchi scònze*⁵⁰ (Trotta 1982: 256). Il sangue versato partecipa del potere di dare la vita rendendo giustizia al morto e vita sociale al gruppo cui apparteneva.

La memoria del sangue versato o del sangue ancora invendicato, infine, permane nell'immaginario comunitario. E dal momento che *a cchiange u murte so llàireme perdute*⁵¹ (Trotta 1982: 256), la famiglia che ha subito la perdita di sangue ne resta indebolita fino al momento in cui non se lo *riprende*. Memoria del sangue che è esclusivo appannaggio delle donne, sebbene queste siano concettualizzate non "eguali" all'uomo. Esemplificativo del rapporto di disuguaglianza uomo/donna, infatti, è l'accostare quest'ultima ad animali dalle caratteristiche poco lusinghiere (Trotta 1982: 47), come la capra o la

⁴⁷ Tagliami mani e piedi e gettami tra i miei (parenti).

⁴⁸ La morte pretende delle scuse, cioè una risposta che bilanci la perdita.

⁴⁹ Non si può spremere sangue da un morto.

⁵⁰ La morte a chi aggiusta (porta beneficio) e a chi guasta (apporta danno).

⁵¹ A piangere il morto sono lacrime perse.

vacca ad esempio, con cui condividerebbe la testardaggine, oppure il suino che da morto almeno sarebbe utile al contrario della donna che non lo è neanche da viva. Percezione espressa dal proverbio *U purche puzze vive e addóre murte, l'óme addóre vive e puzze murte, la fémmene puzze vive e ppuzze morte*⁵² (Trotta 1982: 47), in cui il binomio puzza/odore è direttamente proporzionale al binomio inutile/utile.

L'immaginario familiare della faida, veicolato dalla metafora del sangue, acquista caratteri di tipicità se iscritto all'interno del più vasto sistema simbolico-culturale della società montanara da cui attinge forza significante. L'organizzazione della dinamica di faida e il modo di pensare la famiglia si compenetrano a vicenda. La faida modella le funzioni della famiglia verso i propri fini e la famiglia modella i tipi di persone che sono necessari per raggiungere tali fini anche tramite l'immaginario culturale veicolato dai proverbi di tradizione orale. L'istituto familiare predomina e soverchia microscopicamente il gruppo, nel senso che la famiglia è al primo posto sia nell'ordine di valori morali accettati sia nei casi in cui un vantaggio anche limitato per la famiglia possa produrre qualche danno alla comunità (Banfield 2006), come ad esempio la ritorsione violenta che si traduce nel versamento di sangue avversario.

Reciprocità

Il principio di reciprocità taglia trasversalmente l'immaginario di faida traslato dalla tradizione orale garganica. A partire dalla percezione della rete di parentela veicolata dal matrimonio, *marite e megghiére sònne cume duje vecine de stréde*⁵³ (Trotta 1982: 58), che integra sfere familiari vicine in una logica di scambio e sostegno reciproci, fino ad arrivare alla rappresentazione del legame tra alleati funzionale al conflitto, *ne nte fedé de mè se ne nt'avaste u curagge tue*⁵⁴ (Trotta 1982: 130), che impone il possesso di specifici capitali simbolici per onorare il patto di faida.

⁵² Il porco puzza da vivo e odora da morto, l'uomo odora da vivo e puzza da morto, la donna puzza da viva e da morta.

⁵³ Marito e moglie sono come due vicini di strada.

⁵⁴ Non ti fidare di me se non ti basta il tuo coraggio.

Lo spazio sociale delimitato dalle reti di vicinato, spazio simbolico che costruisce reti di solidarietà e reciproca assistenza, nonché reti normative di controllo dell'agire pubblico degli individui, è ambito importante della matrice culturale garganica in cui ricercare i cardini dell'immaginario di faida. Solidarietà e aiuto reciproco che la tradizione orale così concettualizza: *l'amecizze ce manténe quanne nu panére aèsse e nn'àlete véne*⁵⁵, *fatte l'amice pe quante te sèrvene*⁵⁶, *mègghie a ttuzzulé pli pite ca pli mméne*⁵⁷, *chi téne li mméne e cchi téne l'anèddere*⁵⁸, *tineme ca te tènghe*⁵⁹ (Trotta 1982: 131-133). Rapporto legato alle necessità di un'esistenza quotidiana vissuta in uno spazio sociale, nonché fisico, ristretto. Spazio irto d'insidie visto che la vicinanza reale non regolamentata dal rapporto parentale implica una posizione di privilegio nel sostenere ma anche nel tradire. Pericoli insiti nel rapporto di vicinato che la tradizione non manca di segnalare: *amice fedéle tradetore sfaccéte*⁶⁰, *da u mègghie amice la mègghia préte*⁶¹ (Trotta 1982: 131).

L'ambivalenza del rapporto di vicinato trova bilanciamento nei principi di ospitalità e solidarietà espressi dalla tradizione orale. Così il motto *càmbele nu jurne e ccambele bbune*⁶² (Trotta 1982: 89), impone l'obbligo di ospitare con ogni riguardo colui che bussa alla porta anche solo per un giorno. Rete di solidarietà che la narrazione

⁵⁵ L'amicizia si mantiene quando un paniere esce e un altro entra, cioè quando vi è un rapporto di scambio e sostegno reciproco.

⁵⁶ Fatti gli amici per quando ti servono.

⁵⁷ Meglio bussare con i piedi che con le mani. Proverbio che ritorna sul principio di reciprocità rappresentato dal fatto che quando si chiede sostegno a qualcuno è necessario portargli qualcosa in cambio (per questo le mani sono occupate).

⁵⁸ Chi ha le mani e chi ha gli anelli. Proverbio che istituisce una netta differenza tra colui che ha una fitta rete di amicizie (mani) e colui che non avendola, può contare solo sulla ricchezza (anelli).

⁵⁹ Se mi sostieni, io sostengo te.

⁶⁰ Amico fedele, traditore sfacciato.

⁶¹ Dall'amico migliore la migliore pietra.

⁶² Campali un giorno e campali bene, laddove il verbo, nella tradizione orale, racchiude in sé tutte quelle attività che concorrono al completo sostentamento di un individuo.

tradizionale così esprime: *quanne chése ci-appicce, càstete è vecine*⁶³ (Trotta 1982: 89), alludendo alla casa come metafora del patrimonio familiare che se messo in pericolo può contare sull'appoggio del vicino/alleato per difenderlo. Principio di reciprocità che impone l'obbligo di ricambiare pena l'interruzione del legame: *chi nn'anghiéne u cantone tue vóle dice ca ne nvolésse anghianéte lu sue*⁶⁴, *u candone ca ne nce ascénne ne nvolésse manche anghianéte*⁶⁵ (Trotta 1982: 90); *u fé scì la chése ndrète? Nvite e ne nsì nvetéte*⁶⁶ (Trotta 1982: 95). La casa, e per converso la famiglia, andrebbe in rovina se si disattendesse al dovere di scambio che la rete del vicinato impone come dazio per l'integrazione.

La rete del vicinato, inoltre, è banco di prova della moralità dell'individuo, *vecine mije spècchie mije*⁶⁷, che nel proprio vicino si specchia perché questi ha il potere di giudicarlo, grazie alla prossimità spaziale, l'agire. Caratteristica utile anche ai fini della scelta del coniuge, *chi ce nzóre nte la stréde véve a buqqire, chi ce nzóre fóre stréde véve allu vuquéle, chi ce nzóre fóre paése véve a ffiasche*⁶⁸ (Trotta 1982: 55), capace di fornire una cornice di senso al principio di endogamia che i gruppi di faida applicano alla formazione dei gruppi. In questo modo il principio di reciprocità disegna una geografia delle relazioni sociali che, attraverso cerchi concentrici parte dal vicino, quindi dal conosciuto, per arrivare al lontano, quindi sconosciuto. Geografia che si ritrova nella dinamica dell'onore e in quella della faida, posizionando gli individui sui fronti opposti in base alla distanza strutturale in cui si pongono tra loro.

⁶³ Quando casa mia va in fiamme, casa tua è vicina.

⁶⁴ Chi non varca la soglia di casa tua non vuole che tu varchi la sua.

⁶⁵ Le scale che non si scendono non si salgono neanche.

⁶⁶ Vuoi fare andare la casa in rovina? Non invitare e non sarai invitato.

⁶⁷ Vicino mio, specchio mio.

⁶⁸ Chi si sposa nel vicinato (prende in moglie una vicina) beve al bicchiere, chi si sposa fuori dal vicinato (in un altro quartiere) beve al boccale, chi si sposa fuori dal paese beve alla fischetta (al barile).

Comunità

L'immaginario giuridico espresso dal paradigma vendicatorio agito dalla faida, quell'immaginario che non accetta intermediari ritenendo *giusto* un legame diretto tra le parti in causa, performa il rapporto che gli agenti di faida hanno con l'autorità e il sacro. Entrambe le sfere forniscono contesto significativo all'agire di faida interpretato come un'espressione del codice normativo tradizionale esercitato in nome di un diritto divino che non richiede mediazione bensì un rapporto diretto colpa/pena emesso dalle parti interessate al risarcimento di un torto subito.

La tradizione orale così racconta il rapporto con la legge: *la lègge sté skitte pe li fésse*⁶⁹, *mègghie a ccumanné ca a ffé*⁷⁰, *articule quinte chi téne mméne ou vinte*⁷¹ (Trotta 1982: 151). Alla legge si rivolgono solo i deboli perché incapaci di difendersi da soli; colui che detiene il potere non lavora e se ne avvantaggia per un personale interesse non guardando al bene comune. Il potere statale, quindi, viene guardato con sospetto e diffidenza. Così come coloro che gestiscono l'ordine pubblico: *i carbunire so ccarna vennute*⁷² (Trotta 1982: 152). La diffidenza nei confronti della legge e nel potere statale condiziona anche la percezione del legame sociale e l'apparentamento. *Ne nte fé cumbére sbirre*⁷³ (Trotta 1982: 152) consiglia la tradizione. Il rapporto con l'autorità giudiziaria, infine, è percepito come svantaggioso ed iniquo. Giocando con la similitudine tra il termine corte e l'aggettivo corto, la tradizione racconta delle lungaggini giudiziarie che non avvantaggiano imputati e parti lese: *la corte ce chiéme corte ma è lònghè*⁷⁴, *a corte t'accorte*⁷⁵ (Trotta 1982: 153). Inoltre, riproponendo la conflittualità tra cafoni e galantuomini (Tancredi 1940), restituisce l'immagine di una legge che favorisce i potenti: *coppele e ccappidde*,

⁶⁹ La legge serve solo ai fessi.

⁷⁰ Meglio comandare che lavorare.

⁷¹ Articolo quinto (il potere), chi lo ha in mano (lo detiene) ha vinto.

⁷² I carabinieri sono carne (uomini) venduta.

⁷³ Non ti fare comparire di poliziotti.

⁷⁴ La corte si chiama corta ma è lunga.

⁷⁵ La corte ti accorcia, nel senso che in attesa di una sentenza si potrebbe non essere in vita per ascoltarla.

*ne nce scì alla corte ca ce pirde*⁷⁶ (Trotta 1982: 153), il cafone che subisca un torto da un galantuomo non può sperare di trovare giustizia nella legge.

L'analisi del rapporto con la sfera del sacro, invece, esplicita la rappresentazione della giustizia sottesa all'agire di faida. La tradizione orale dei proverbi così la racconta: *chi vôle a Criste ce lu préje*⁷⁷ (Trotta 1982: 113) e *gnune préje u sande sue*⁷⁸ (Trotta 1982: 117). Entrambi i proverbi hanno una possibile doppia lettura. Da un lato il rapporto diretto con il Dio che non ammette l'intermediazione di un agente sacro; dall'altro, traslando la metafora divina nella dinamica sociale, la convinzione che per perseguire uno scopo l'individuo debba agire in prima persona o rivolgersi a colui che possa sostenere la sua causa. Del resto *Ddije te dé tanta forze pe quanta putére tine*⁷⁹ (Trotta 1982: 113), la forza che un uomo può esercitare dipende direttamente dal potere di cui dispone, binomio che neanche il Dio può scindere. Dio chiamato in causa come grande giudice a saldare i debiti che la giustizia dell'uomo non è capace di saldare: *se ne mpéje ije, péje Ddije*⁸⁰ (Trotta, 1982: 113).

L'ultimo elemento dell'habitus culturale garganico importante ai fini della comprensione del conflitto garganico è il rapporto con la proprietà, la *rrobba*. La proprietà, e i modi attraverso cui acquisirla, difenderla e accrescerla è il fulcro della dinamica oppositiva. Nell'immaginario tradizionale del Gargano, infatti, il furto per necessità, come l'abigeato, sarebbe legittimato dal Dio stesso (Javicoli 1966) che non lo considera un peccato da confessare: *robba mangiatdrije ne nce métte e ccunfussiundrije*⁸¹ (Trotta 1982: 97). Inoltre, la proprietà comune è percepita come non appartenente a nessuno e quindi rivendicabile, *la rrobbe: o avute, o acchiète o*

⁷⁶ Coppole (cafone) e cappelli (galantuomo), non rivolgerti alla corte che perdi.

⁷⁷ Chi vuole Cristo se lo preghi.

⁷⁸ Ognuno preghi il santo suo.

⁷⁹ Dio ti da tanta forza per quanto potere hai.

⁸⁰ Se non pago io, paga Dio.

⁸¹ La roba da mangiare trafugata non si denuncia in confessione, vale a dire che il furto commesso per garantirsi il sostentamento non è un peccato, non è rubricabile come comportamento sanzionabile.

*arrubbéte*⁸² (Trotta, 1982: 163), oggetto di un diritto esercitato in nome di una redistribuzione delle risorse che nelle parole della tradizione trova sintesi efficace: *l'aneme a Ddíje, (e) la rrobbe a cchi spètte*⁸³ oppure *l'aneme a Ddíje e lla rrobbe a cchi sciòppa sciòppe*⁸⁴ (Trotta 1982: 174), a chi riesce a prenderla perché gli spetta. Le pratiche di difesa della proprietà forniscono, infine, un efficace contesto di senso della faida: *chi ce uàrde lu ssue ne nn'è ditte ladre (ne nn'è cretechéte) da nesciune*⁸⁵, *chi ce liteche lu ssue (la rrobba souse) ne nn'è chiaméte tradetore*⁸⁶ (Trotta 1982: 169). L'uomo che difende ciò che gli appartiene anche attraverso l'utilizzo della forza, non può essere chiamato ladro né traditore, anzi incontra l'approvazione sociale attraverso l'affermazione del proprio potere che non è motivo di biasimo bensì d'onore.

Tale habitus comportamentale trovava, almeno in passato, una ragion d'essere in un contesto agropastorale caratterizzato da una scarsità di risorse economiche che ne imponeva la difesa per scongiurare il rischio di soccombere sia a livello economico che sociale. Habitus culturale proveniente dalla tradizione che i gruppi di faida hanno interiorizzato e rifunzionalizzato traslandolo dal campo delle attività agropastorali, in cui comunque continuano ad operare, a quello del controllo del territorio e delle attività criminali che all'oggi rappresentano il fulcro che muove il conflitto.

Paradigma morale e strategie comunicative

Se la tradizione è terreno solido che accoglie le fondazioni del sistema faida, se le categorie del sangue, dell'onore e della reciprocità sono i pilastri che ne sostanziano la consistenza strutturale senza i quali il network costruito perderebbe il *con-senso* che lo sostanzia, allora è

⁸² La proprietà: o avuta, o trovata, o rubata.

⁸³ L'anima a Dio, la proprietà a chi spetta di diritto.

⁸⁴ L'anima a Dio e la proprietà a chi riesce a prenderla.

⁸⁵ Chi si occupa della sua roba (proprietà) non è chiamato ladro (o criticato) da nessuno.

⁸⁶ Chi litiga per la propria roba (proprietà) non è chiamato traditore.

possibile sostenere che gli agenti del conflitto, incorporando la struttura che il sistema delinea (Bourdieu 2003), esprimono attraverso l'agire di faida un'idea sulla morale che trae dalla tradizione il suo significato, plasmando il discorso giuridico riguardo i concetti di norma e sanzione. Così la faida si appropria dei codici culturali, ne fa un collante della propria tenuta all'interno del contesto sociale garganico ed un guscio sicuro per il patrimonio economico da difendere ed incrementare.

In una società statale come quella italiana al cui interno la faida si muove, in cui la mediazione giudiziaria definisce l'ambito delle colpe e delle pene, la vendetta sembra operare come idea sulla morale sottesa all'agire dei singoli nel definire l'ambito normativo sanzionatorio, nell'organizzare le relazioni fra gruppi, nell'amministrare i diritti e sanzionare i comportamenti anomici. Le simboliche dell'onore e del sangue che emergono dall'analisi dei proverbi, invece, impregnano l'habitus montanaro divenendo bussole dell'agire sociale. L'onore, cui la letteratura antropologica ha dedicato ampio e approfondito dibattito cui si rimanda, se per un verso è pratica di stratificazione (Davis 1980) dall'altro è sistema ideologico e valoriale, perno della valutazione reciproca, delle relazioni gerarchiche e di potere riprodotte dalla faida (Black-Michaud 1975). Si presenta, infatti, come un campo sociale in cui circolano azioni e valori tramite il corpo agito degli agenti di faida; come sistema che ordina le relazioni sia perché si esplica nei rapporti sociali tra gli individui, orientandoli, sia perché mette in relazione il sistema di riproduzione sociale con la sua legittimazione e codificazione ideologica. Il sangue, inoltre, se per un verso rinsalda l'appartenenza degli individui ai gruppi ed il loro agire, dall'altro è simbolo di vita e di morte, sede della memoria familiare di un torto da vendicare e dell'onore individuale e sociale, strettamente interrelato alla possibilità che possa essere versato ed al suo valore di segno riconducibile alla consanguineità (Lombardi Satriani 2000).

Il lessico paremiologico, inoltre, definisce la reciprocità che caratterizza e plasma il legame sociale all'interno dei gruppi di faida, sottolineando come il sostegno reciproco si giochi su un campo in cui specifici capitali simbolici devono essere posseduti da ogni agente di

faida come garanzia d'accesso alla rete, per poi essere investiti e scambiati a vantaggio proprio e degli alleati. Ma anche come perno della relazione che plasma il legame che gli agenti di faida instaurano con il resto della comunità attraverso, ad esempio, le reti di vicinato codificate dal lessico tradizionale come fondamenta della socialità comunitaria. Lessico che racconta anche il rapporto con la sfera del sacro, il rapporto conflittuale con l'Autorità e con l'idea di proprietà privata. Racconto che mette in scena l'oscillazione tra tradizione e mutamento che accomuna nella contemporaneità agenti di faida e le comunità al cui interno operano.

I codici culturali che sostengono l'uso "legittimo" della violenza divengono, concludendo, corollari del sistema capitalistico della violenza che si trasforma in strumento di dominio di un gruppo specifico di individui sulle risorse del territorio, approfittando di un Potere centrale percepito lontano dalla realtà locale. L'habitus di faida, così, nel tempo si è costruito attorno a quello garganico del coraggio individuale, del senso della propria forza, della necessità della vendetta, del rispetto della parola data, della virilità, dell'onore e dell'omertà, della famiglia, del sangue.

L'ipotesi, in altra sede ampiamente argomentata (Scionti 2011), è che quella attiva sul Gargano non sia una vendetta che si trasforma in faida, bensì una faida che recupera la vendetta intesa come idea sulla morale, nel tentativo di fornire una cornice di senso capace di legittimare, tramite il lessico culturale, l'accumulo capitalistico, non esclusivamente legale, di beni e ricchezza. L'universo simbolico-culturale, applicando alla dinamica conflittuale il paradigma normativo-valoriale tradizionale, si mostra come contenitore simbolico vuoto che gli agenti di faida riempiono delle necessità legate al conflitto. Così l'onore diviene strategia competitiva e capitale economico da investire nel campo del conflitto, il sangue emerge come strategia comunicativa capace di veicolare la memoria della ritorsione e cementare legami economici già istituiti, e la reciprocità è codice significante delle reti di alleanza dei gruppi.

L'humus culturale della faida vive nella tradizione. Tuttavia questo è stato rifunzionalizzato in alcuni elementi in modo da poter meglio corrispondere alle esigenze specifiche del conflitto. La faida continua

ad essere rappresentata come fondata su pratiche e valori che, intrecciandosi con l'osservanza di determinate norme e comportamenti, fondano l'ideale egualitario dei gruppi. Gli agenti di faida si riconoscono come pari tra loro, *péra parigghie*⁸⁷ (Trotta 1982: 56), perché condividono «valori identici che sono percepiti come qualcosa di effettivamente perseguibile a livello di comportamento individuale» (Fabietti 1997: 125). Inoltre, essendo agenti agiti dell'habitus culturale garganico, attingono dalla tradizione gli elementi che sottendono il loro agire conflittuale riempiendoli di rinnovato valore significante. Così facendo radicano l'immaginario di faida nell'alveo della tradizione e della matrice culturale comune, pur agendolo in una contemporaneità mutevole che vede il conflitto ingenerarsi e alimentarsi in virtù degli interessi economici da difendere.

Riferimenti bibliografici

- Banfield E. C., 2006, *Le basi morali di una società arretrata*, Bologna, Il Mulino, (ed. or. 1958).
- Black-Michaud J., 1975, *Cohesive force. Feud in the Mediterranean and the Middle East*, Oxford, Basil Blackwell.
- Boehm C., 1984, *Blood revenge: the anthropology of feuding in Montenegro and other tribal society*, Lawrence, University Press of Kansas.
- Bourdieu P., 2003, *Per una teoria della pratica con tre studi di etnologia cabila*, Milano, Raffaello Cortina Editore (ed. or. 1972).
- Id., 2005, *Il senso pratico*, Roma, Armando Editore (ed. or. 1980).
- Bronzini G.B., 1982, *Storicità dei proverbi*, in M. Trotta, *Società e cultura contadina nei proverbi di Monte Sant'Angelo*, Foggia, Centro Studi Garganici, Remengraf.
- Campbell J. K., 1964, *Honour, family and patronage. A study of institution and moral values in a Greek Mountain community*, Oxford, Clarendon Press.

⁸⁷ Il pari (deve stare/trattare) col suo pari.

Cirese A. M., 1972, *I proverbi: note sulla definizione*, in *La letteratura popolare della Valle Padana*, «Atti del 3° Convegno di studi sul folklore padano», Firenze, Olschki.

Corso R., 1907, *Proverbi giuridici italiani*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», vol. XXIII, pp. 484-506; vol. XXIV, pp. 41-53.

Id., 1909, *Proverbi giuridici italiani*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», vol. XXIV, pp. 109-130.

Id., 1916, *Proverbi giuridici italiani*, in «Rivista Italiana di Sociologia», anno XX, fasc. V-VI, Roma.

Id., 1955, *Il folklore giuridico*, in «Almanacco Calabrese», Roma, Ist. Grafico Tiberino.

Davis J., 1980, *Antropologia delle società mediterranee. Un'analisi comparata*, Torino, Rosenberg-Sellier (ed. or. 1977).

Fabietti U., 1997, *Etnografia della frontiera. Antropologia e storia in Beluchistan*, Roma, Meltemi.

Ingold T., 2001, *Ecologia della cultura*, Roma, Meltemi.

Javicoli F., 1966, *S. Pietro nelle leggende di Vico del Gargano*, Foggia, Leone.

La Sorsa S., 1918, *Collana di proverbi giuridici ed economici pugliesi*, in «Rivista Italiana di Sociologia», a. XXVII, nn. 3-4, Roma.

Id., 1923, *La sapienza popolare nei proverbi pugliesi*, Bari, F.Casini e figlio.

Lombardi Satriani L. M., 2000, *De sanguine*, Roma, Meltemi.

Lombardi Satriani L. M. - Meligrana M., 1995, *Diritto egemone e diritto popolare*, Vibo Valentia/Milano, Jaka Book/Quale cultura (ed. or. 1974).

Marongiu P. - Newman G., 1996, *Vendetta*, Milano, Giuffrè.

Otterbein K. F., 1986, *The ultimate coercive sanction: a cross-cultural study of capital punishment*, New Haven, Human Relation Area Files.

Id., 1994, *Feuding and warfare: selected works of Keith F. Otterbein*, New York, Gordon and Breach.

Pigliaru A., 1975, *Banditismo in Sardegna. La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Varese, Giuffrè.

Pitt-Rivers J., 1979, *Il popolo della sierra*, Londra, Rosenberg and Sellier (ed. or. 1954).

Remotti F., 2006, *Temi di Antropologia giuridica*, Torino, Trauben (ed. or. 1982).

Resta P., 2002, *Pensare il sangue. La vendetta nella cultura albanese*, Roma, Meltemi.

- Ruscitto Z. R., 1997, *La mia terra la mia gente*, San Nicandro Garganico, Gioiosa editrice.
- Schneider, J. - Schneider P, 1989, *Classi sociali, economia e politica in Sicilia*, Rubettino, Soveria Mannelli (ed. or. 1976).
- Scialoja A., 1886, *Proposta di una raccolta di usi giuridici popolari*, in «Antologia Giuridica», a.I, n.6.
- Scionti F., 2008, *Pratiche di faida. Rappresentazioni della socialità in un contesto agropastorale contemporaneo*, Foggia, Rosone.
- Scionti F., 2011, *Capitalisti di Faida. La vendetta da paradigma morale a strategia d'impresa*, Roma, Carocci.
- Tancredi G., 1940, *Folclore Garganico*, Foggia, Grenzi.
- Trotta M., 1982, *Società e cultura contadina nei proverbi di Monte Sant'Angelo*, Foggia, Centro Studi Garganici, Remengraf.
- Verdier R., et alii (éds) 1984, *La Vengeance*, voll.1-4, Paris, Cujas.
- Verdier R., 2004, *Vengeance face a face. Victime-agresseur, une relation a inventer*, Paris, Autrement-Mutations.
- Westermarck E., 1993 *La vendetta di sangue*, edizioni ETS, Pisa, *Postfazione* di F. Sciacca (ed. or. 1908-1912).

TERZA SESSIONE

MUSICA E SENTIMENTO DI PATRIA NEL RISORGIMENTO

**TEMI DEL DIBATTITO POLITICO-COSTITUZIONALE
NELL'OPERA RISORGIMENTALE.
IL PROCESSO E LA SEPARAZIONE DEI POTERI*.**

Antonio Rostagno

1. Pensiero politico e melodramma nel primo Ottocento italiano

Limitazione delle competenze e legalismo sono i criteri dello Stato di diritto borghese, amministrazione “razionale” e magistratura “indipendente” ne sono la premessa organizzativa. La legge stessa cui debbono attenersi esecutivo e magistratura deve essere egualmente vincolante per tutti; in linea di massima non deve permettere né dispense né privilegi¹.

Queste parole di Jürgen Habermas sembrano le più adatte a introdurre il discorso. Sono principi ormai tanto radicati da sembrare indiscutibili, tanto da far dimenticare il faticosissimo e tutt'altro che rettilineo percorso che ha portato alla loro affermazione. La storia del pensiero politico ha più volte riflettuto su questo percorso²; ma spostandoci sul piano della storia delle mentalità³, credo che questo

* Questo scritto sviluppa alcune critiche mosse alla relazione presentata al Convegno; ciò ha richiesto un'ampia contestualizzazione e discussione degli argomenti, motivo principale della ampiezza inusuale per un volume di Atti.

¹ J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 93, trad. it. di Ferruccio Masini e Wanda Perretta (ediz.or. *Stukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1962).

² Sia sufficiente per ora il riferimento all'ormai classico C. Ghisalberti, *Storia costituzionale d'Italia 1848-1994*, Roma-Bari, Laterza, 2010⁷); e Id., *La codificazione del diritto in Italia 1865-1942*, Roma-Bari, Laterza, 2009¹³.

³ La “storia delle mentalità” è prassi storiografica originatasi in ambito francese fra Lucien Febvre, Jacques Le Goff e soprattutto il più recente Philippe Ariès, dal quale più che dai precedenti è influenzato il presente discorso (cfr. *Storia delle mentalità*, a cura di Francesco Pitocco, Roma, Bulzoni, 2002, antologia che contiene il fondamentale saggio teorico di Ariès, *Storia delle mentalità*, ed. or. 1980, pp. 127-151). Le Goff definisce il concetto storiografico di “mentalità” con l'immagine suggestiva del “non so che della storia” (ivi, p. 83); Ariès parla del “non cosciente collettivo”, “non percepito o scarsamente percepito dai contemporanei, in quanto spontaneo” come uno dei moventi più forti della storia (ivi, p. 151). Queste prospettive

processo possa ricevere utili chiarimenti anche dalla storia del melodramma, specchio fedele del dibattito e dell'attività politica soprattutto a partire dal 1830. E lo scopo di questo scritto è precisamente quello di segnalare in cosa e come alcuni temi del melodramma, in particolare quello di Donizetti, possano costituire importanti strumenti per la ricostruzione di quella mentalità e del discorso attraverso cui essa è stata formata; mentalità e discorso che trovano manifestazione oggettiva anche nelle prime costituzioni liberali-democratiche dell'Italia pre-unitaria.

Negli ultimi decenni del Novecento la storiografia dell'opera italiana ottocentesca ha compiuto grandi passi avanti nell'analisi delle forme musicali e della drammaturgia, e ne ha colto l'evoluzione tanto minuziosamente da poter tracciare una storia tecnico-compositiva più o meno continua e organica. Questa prospettiva è stata indotta da una reazione alle precedenti letture del melodramma in chiave storico-culturale, forse troppo generiche, istintive, letterarie, forse lontane dal concreto fatto musicale. E tuttavia, come spesso accade, tale reazione formalista ha forse dilagato in modo eccessivo e abbiamo letto una quantità di analisi minuziose sulla forma, sulle sue varianti e i loro ipotetici significati drammatici, sulle evoluzioni di tali forme convenzionali spesso legate da un filo storico-tecnico, ma slegate dalla storia della cultura che le ha motivate.

Non si può sottovalutare come, grazie a questa prospettiva, la storiografia dell'opera negli ultimi decenni abbia indotto una profonda revisione del repertorio, con riscoperte di titoli dimenticati, cogliendo anche in essi momenti di sviluppo delle forme e delle tecniche drammaturgico-compositive di fondamentale importanza, o con riletture di titoli già celebri ma ora sostanziati di rilievi analitici inediti. Questa nuova visuale ha stabilito alcuni suoi parametri valutativi tecnici, che hanno in parte modificato il canone tradizionale. In tal senso, il criterio per stabilire quali sono state le opere 'rilevanti', le opere 'estheticamente' più importanti, insomma il metro su cui misurare la 'levatura' di un melodramma è stato un metro strettamente tecnico-compositivo: sono state giudicate 'centrali' quelle opere che contenevano aspetti rilevanti dal puro punto di vista tecnico-compositivo. L'importanza di un autore non dipende quindi, sempre in

mi sono sembrate particolarmente efficaci per lo studio delle relazioni fra melodramma e processo risorgimentale, intese quindi come strumento *ad hoc*, non come "teoria" storiografica.

questa ottica, dagli argomenti che affronta, dalle condivisioni di temi e situazioni con il dibattito culturale o con il pensiero politico coevi; ma dipende in prima istanza dalla qualità della composizione. Un'opera può essere "esteticamente rilevante" anche se ricicla un decrepito libretto di Metastasio sull'anacronistico tema del monarca illuminato, a patto che la sua musica mostri qualche valore tecnico in una ideale storia del materiale musicale e delle tecniche compositive o della drammaturgia in sé intese; analogamente un'opera meno interessante dal punto di vista della sintassi musicale sarà "esteticamente inferiore" anche se affronta temi e situazioni che colgono il cuore della discussione etico-politica del momento, considerando tutto questo come qualcosa di effimero e non sostanziale proprio perché storicamente determinato (quindi relativo al suo momento e non valido in una prospettiva estetica svincolata dalla storia che non sia quella delle forme).

Parlando di un momento storico in cui all'arte, e in particolare al melodramma, si richiedeva ben altro che forme e astratte sperimentazioni compositive, si può provare a stabilire la 'rilevanza' di un'opera in base agli argomenti, alle situazioni, ai problemi etici, politici, sociali che essa affronta, alle situazioni che essa raffigura, beninteso attraverso la musica, la sua grammatica e la sua sintassi. E per fare questo non bastano i generici riferimenti a "patriottismo", "unità nazionale", "morte allo straniero" "sangue alla patria" e via di questo passo, con i banalissimi e prevedibili luoghi comuni, che non permettono di entrare nello spirito del processo risorgimentale, un processo contraddittorio e difficile da interpretare anche a causa della sclerotizzazione e strumentalizzazione di quei luoghi comuni nell'età successiva.

Emergono allora alcuni problemi che hanno attraversato i decenni caldi, eroici, "poetici" del Risorgimento e che vengono sottilmente fatti propri dal melodramma, spesso in modo critico, al fine di suscitare un movimento d'opinione. E quasi mai questi temi sono quelli sopra elencati, la cui semplicità schematica suona oggi quasi un insulto alla complessità di riflessione che ha animato il dibattito intellettuale e politico italiano ottocentesco.

Propongo allora un sintetico elenco di questi temi e di situazioni tipologiche, che il melodramma ha fatte proprie:

1) il *processo*, il giudizio davanti a un tribunale e a una magistratura la cui giurisdizione sia più o meno autonoma dal potere esecutivo. Questo tema ha attraversato la riflessione liberale fra Sette e

Ottocento, da Montesquieu a Kant, da Francesco Mario Pagano a Vincenzo Russo e Vincenzo Cuoco, dallo Statuto Albertino alla Costituzione mazziniana della Repubblica romana, dalle leggi varate da Luigi Filippo nel 1835 (a cui tornerò fra poco) fino al codice Zanardelli del 1889 (ossia il più incisivo riordinamento del processo penale, con l'abolizione della pena di morte)⁴. Alle riflessioni sul processo, in quasi tutti i pensatori che hanno scritto sull'argomento, s'intrecciano quelle sulla separazione dei poteri. Questo intreccio di aspetti problematici si ritrova, esplicitamente, simbolicamente o allusivamente, in numerose scene d'opera a partire da Donizetti (soprattutto nelle collaborazioni con Cammarano)⁵. Si tratta del tema centrale per l'intera speculazione politica in età liberale, tanto che stupisce come sia passata finora inosservata la ricorrenza di scene di processo nel melodramma proprio in questo momento delicatissimo della storia di questa istituzione, tema a cui è indissolubilmente collegata la denuncia di una ingiustizia di principio, di un errore politico radicale, che ricorre con notevole frequenza fra Donizetti, Mercadante, Pacini e, ovviamente, soprattutto in Verdi

2) al precedente è strettamente legato il tema, appena accennato, della *separazione dei poteri* legislativo, esecutivo, giudiziario. Se oggi questo principio è ormai tanto saldamente affermato da far apparire anacronistica la sua discussione, è proprio nei decenni di inizio dell'attività di Donizetti che esso prende sviluppo; le riflessioni iniziano nel periodo fra Rivoluzione e Direttorio, proseguono in Italia soprattutto nel triennio giacobino-repubblicano, sotto il Primo Impero entrano in modo sia pur contraddittorio nelle costituzioni di tutta la penisola. Ma è proprio a partire dal 1830, certamente in risposta alle sollecitazioni della Rivoluzione di Luglio, della nuova ondata di moti

⁴ Il codice Zanardelli porta a compimento un'epoca, con la sua impronta apertamente liberale; data l'incidenza della figura dell'esule, del ricercato in fuga per l'Europa, come erano stati soprattutto Mazzini, ma anche Ricciardi, i Ruffini, Felice Orsini, Manin, lo stesso Crispi da giovane e molti altri, quando il nuovo codice Zanardelli vieta l'estradizione per motivi politici (anche agli stranieri) imprime una definitiva svolta, che sancisce la fine di un'epoca non solo nella storia costituzionale, ma nel più generale livello della storia delle mentalità.

⁵ Scene di processo, ovviamente, si trovano nel melodramma anche prima dell'Ottocento. Ma questa situazione tipologica e i temi politici che ad essa sono collegati, a mio avviso, diventano elementi intenzionalmente liberali solo dopo il 1830 (s'intende che stiamo parlando del contesto italiano).

italiani, del nascente mazzinianesimo e della generale apertura democratica di larga parte dell'intellettualità italiana, che il dibattito sulla separazione dei poteri prende quota, anche per la speculare reazione anti-costituzionale dei governi restaurati. Meriggi ha sintetizzato questa situazione indicando una “rinnovata [rispetto agli anni napoleonici] ambiguità – o sovrapposizione – tra giudiziario ed esecutivo, [...] una sensazione di erosione delle coerenze proprie del modello irradiato negli anni francesi”, e conclude con una implicita critica a “quel sistema [restaurato della giustizia] basato sull'interferenza tra funzioni distinte di cui immediatamente verranno denunciati dai funzionari dell'esecutivo gli esiti in termini di flessione dell'efficacia dell'operato dell'amministrazione”⁶.

Sono della massima importanza a questo proposito alcuni eventi avvenuti a Parigi nel 1834-35, che solo ad una storiografia dalla vista corta possono apparire “coincidenze”: nella stagione 1834-35 del Théâtre Italien debuttano *Ernani* di Vincenzo Gabussi (25 novembre 1834)⁷, *I Puritani* di Bellini (24 gennaio 1835), *Marin Faliero* di Donizetti (12 marzo 1835), in una società neo-borghese in ascesa economica eppure già agitata da un crescente fervore repubblicano anti-orleanista. Per “coincidenza”, poi, nel febbraio 1834 fallisce la spedizione in Savoia, organizzata da Mazzini, che segna la fine della prima fase della Giovine Italia; ne conseguono recriminazioni e accuse reciproche, che aumentano le divisioni fra i patrioti italiani. Per “coincidenza”, ancora, pochi mesi dopo muore a Parigi nelle amorevoli mani di Cristina di Belgiojoso il mitico generale Lafayette, rivoluzionario della prima ora e simbolo della generazione che aveva fatto il 1789⁸. Infine per “coincidenza” nei mesi in cui Donizetti arriva

⁶ M. Meriggi, *Gli stati italiani prima dell'Unità*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 137.

⁷ Lo scarso successo, con poche repliche, fu anche dovuto al libretto di Gaetano Rossi. Ma qui interessa la “coincidenza” della prima opera derivata dal testo esplosivo di Hugo; è vero che già Bellini aveva ipotizzato un *Ernani*, ma il progetto non ebbe realizzazione. Occorre attendere gli anni Quaranta perché esso torni sul palcoscenico operistico con Alberto Mazzucato e poco dopo Verdi.

⁸ Il Generale Lafayette era stato sempre vicino agli esuli italiani; Sarti riporta addirittura una opinione diffusa nei primi decenni del secolo, secondo la quale “si supponeva che [Lafayette] fosse il capo effettivo del movimento internazionale dei carbonari” (R. Sarti, *Giuseppe Mazzini. La politica come religione civile*, Roma-Bari, Laterza, 1997). Dei giorni della sua morte, visti

a Parigi a inizio 1835 la conflittualità interna fra i sempre più numerosi esuli politici italiani è altissima: Filippo Buonarroti è a capo dei *Veri Italiani*, i mazziniani Ruffini, Accursi, Pepoli, Ricciardi e altri coordinano la *Giovine Italia*, Carlo Bianco di S. Jorioz e i suoi *Apofasimeni*, Gioberti, Tommaseo, Giuseppe Massari, Felice Orsini e una altra quantità di esuli ruotano attorno alla Belgiojoso stessa. Per “coincidenza” il 28 luglio Giuseppe Fieschi compie un attentato a Luigi Filippo, fallito; l’Orléans, il “re borghese” che aveva destato grandi speranze solo pochi anni prima, il 9 settembre 1835 promulga le prime leggi apertamente illiberali: alla censura verso la stampa repubblicana, aggiunge una riforma del processo giudiziario, del giurì, della corte d’assise. Queste riforme vanno nella direzione di un più stretto controllo del governo (ossia del monarca) sui processi e quindi sul potere giudiziario, una chiara involuzione assolutista. Ancora per una inspiegabile “coincidenza”, nello stesso settembre Mazzini scrive uno dei suoi saggi più rilevanti di questi anni, *Fede e avvenire*, dove tocca ovviamente anche il tema della giustizia giudiziaria. Fuor d’ironia, infine, è chiaro che il processo al doge che Bidera, Ruffini e Donizetti portano in scena nel *Marin Faliero*, lo volessero o no, si inseriva in una rete epistemica molto vivace e caratterizzata, fuor della quale sarebbe ancor oggi difficile capire il senso del finale di quell’opera. È proprio quel contesto socio-politico ad altissima tensione etica quello che permette allo storico odierno di comprendere quanto l’opera potesse suscitare una mobilitazione dell’opinione pubblica sul tema della giustizia, attraverso la rappresentazione di scene di processo

3) il *perdono*; potrebbe sembrare un tema autonomo dal precedente, ma è invece strettamente connesso. Nella speculazione sulla libertà (o come sarebbe più corretto dire *sulle* libertà naturale, giuridico-politica, etica) viene infatti sempre intrecciata quella sulla giustizia, e si distingue fra la giustizia naturale, la giustizia legale, la giustizia divina. La prima è basata solo sulla forza dell’individuo, che in natura può farsi giustizia da sé, ed è pre-civile (ossia precedente la civilizzazione europea). La seconda è quella che viene esercitata nei tribunali, dove appunto vige un sistema di governo a poteri divisi ed equilibrati, dove la giustizia sociale è garantita da una legge uguale per tutti. La terza è una giustizia di diverso genere: una volta che il

dalla parte degli esuli italiani, si trova una memoria in A. Malvezzi, *Cristina di Belgiojoso*, Milano, Treves, 1937, vol. II, pp. 88-103.

condannato ha fatto i suoi conti con la giustizia terrena (legale o dispotica, vedremo), una volta chiusi i conti con la società, resta una giustizia superiore, di cui nessun individuo o istituzione possono essere investiti. E qui, prima di affrontare la giustizia superiore, il condannato ha a sua ultima disposizione il perdono. Il perdono è l'ultimo atto prima di lasciare la terra, l'ultimo momento per ristabilire la giustizia divina che tutto armonizza (spesso in contrasto con quella terrena). Nelle opere di Donizetti degli anni Trenta i casi sono numerosi, dalla *Imelda de' Lambertazzi* all'*Anna Bolena*, da *Maria Stuarda*, a *Marin Faliero* e *Pia de' Tolomei*. Mercadante fa del perdono il tema della scena finale del *Reggente* (Torino, 2 febbraio 1843), da cui Somma e Verdi deriveranno *Un ballo in maschera*; le ultime parole del reggente conte Murray, tenore come sarà il Riccardo verdiano, sono addirittura programmatiche: "Io vi lascio, eterno... addio.../ e perdono... all'uccisor" (Atto III, sc. viii). Non occorre forse ricordare che il tema del perdono è forse il più noto e importante anche per Alessandro Manzoni, dal *Carmagnola* al romanzo, e la vasta bibliografia mi esime dall'approfondire

4) collegato ai precedenti è il tema del *carcerato* (ingiustamente) e la tipologica scena dal carcere (anche in lavori dimenticati come il *Lorenzino de' Medici* di Piave-Pacini, del 1844, atto II sc. iii): è vero che anche la scena di carcere è uno stereotipo di antica tradizione teatrale (non saprei da che parte iniziare a rintracciarne l'ascendenza, bastino i casi macroscopici e opposti di Calderon e Metastasio); se merita una menzione in questo elenco, è perché anche la situazione tipologica del carcere riceve nuovi significati quando è inserito nel discorso liberale-risorgimentale

5) il problema della *relazione fra potere politico e potere religioso*, ossia il problema del concordato, così difficile da comprendere per i commentatori stranieri allora come oggi (*Poliuto*, *Dom Sébastien*, poi diverse opere di Verdi)

6) a ciò è connesso il problema del *potere politico* (legislativo ed esecutivo) esercitato per volere di dio o per volere della nazione, o man mano che si avvicina il biennio repubblicano 1848-49 sempre più chiaramente per volere del popolo. *Poliuto* è un caso di estremo pessimismo, di tragica sottomissione all'esercizio distorto dei due poteri congiunti in un unico organismo che arroga a sé dogmaticamente la legittimazione del sacro (i sacerdoti). E il

medesimo organismo si appropria anche del potere di eseguire la pena, la cosiddetta “legittima forza”, che in un corretto equilibrio statale dovrebbe essere ulteriormente separata dal potere giudiziario. Il medesimo problema, evidentemente irrisolto, è alla base anche dei verdiani *Don Carlos* e *Aida*

7) la *gioventù*, capace di atti di abnegazione anche al di là della volontà di autoconservazione, anche al di là del “materialismo” e dell’“individualismo”, le due peggiori colpe morali e sociali nella predicazione di Mazzini; la gioventù con la sua fretta di giungere alla meta, anche senza una adeguata preparazione e una compiuta riflessione sugli esiti dell’azione immediata

8) legati a ciò sono i temi della *congiura* e della *rapidità di azione eversiva*, la volontà di mutare il mondo con un atto subitaneo ma radicale, dopo il quale nulla sarà più come prima; o la riuscita e la instaurazione di un nuovo mondo, o la morte (e conseguentemente il fascino meduseo del “morir giovane”, espressione ancora di quell’atteggiamento anti-individualistico propugnato da Mazzini). La rapidità di azione riveste una importanza essenziale nel pensiero di Mazzini, tanto da costituire uno dei motivi per cui il pensatore genovese prenderà le distanze da Filippo Buonarroti e dai rivoluzionari della precedente generazione: “Lasciate al futuro le questioni intorno alla forma del reggimento, che avremo a scegliere. Non usurpate i diritti del popolo. – Il popolo, liberata la terra patria, deciderà”⁹. E due anni più tardi, nel saggio più complesso e riassuntivo delle sue posizioni in questo periodo, Mazzini scrive ancor più incisivamente: “quando i tempi sono maturi per distaccarsi dal presente e inoltrare verso il futuro, ogni esitanza è funesta: snerva e dissolve. *La rapidità dei moti è il segreto delle grandi vittorie*”

⁹ G. Mazzini, *D’alcune cause che impedirono finora lo sviluppo della libertà in Italia*, (1832), in Id., *Opere politiche*, a cura di Terenzio Grandi e Augusto Comba, Torino, Utet, 2005, pp. 229-293: 273. Dopo un breve periodo di frequentazione e condivisione d’idee, Mazzini matura una crescente diffidenza verso Buonarroti, accusato di essere troppo accentratore, troppo filo-francese e più precisamente parigino, troppo organizzato nella azione a lungo termine (Id., *Dell’iniziativa rivoluzionaria in Europa* (1834), ivi, pp. 390-411.

[corsivo mio]¹⁰. E altrove: “Non basta insorgere, bisogna essere certi di insorgere *giovenilmente*”¹¹.

9) il *martirio*, l'abnegazione con sottintesi cristologici o comunque venati di spiritualità cristiana, abnegazione per il bene comune (ancora nell'ottica dell'anti-materialismo e anti-individualismo mazziniano): la cornice discorsiva in cui inquadrare le figure subito leggendarizzate di Menotti, Mameli, i Bandiera, i Cairoli, e le tante simili del melodramma (Gualtiero, Marin Faliero, Arrigo, Lorenzino)

10) *prove iniziatiche*; ne vediamo nel Donizetti dei primi anni napoletani (*Otto mesi in due ore*; *L'esule di Roma, ossia il proscritto*); prove simili ricorrono più o meno in tutti i rituali di affiliazione, dalla massoneria alla carboneria e alla Giovine Italia

11) la *proscrizione*, come arbitrio del potere laddove al suo esercizio assoluto manchino equilibrati contrappesi (ancor legato quindi al nevralgico aspetto della divisione dei poteri). Ho già accennato che l'esilio e il connesso tema giuridico dell'estradizione verrà riformato solo con il Codice Zanardelli nel 1889

12) alla figura del martirio fanno da contrappeso quelle del *tradimento* e del *traditore*; e qui tocchiamo un altro punto centrale nella costruzione dell'etica risorgimentale (non solo mazziniana), una configurazione di quel “discorso risorgimentale” che sarebbe ingiusto liquidare senza una piccola riflessione¹². Figura letteraria-melodrammatica importantissima e frequente, nel traditore confluiscono molti dei temi sopra elencati e si presenta in diverse significative varianti. Può essere il delatore segreto anonimo (ancor più infamante, ma organico al sistema di potere poliziesco repressivo e illiberale) o colui che mente in processo (ancor più grave dal punto di vista teorico, poiché vanifica la conquista politica dell'autonomia del tribunale e della divisione dei poteri, inquinandone il meccanismo dall'interno della nuova legalità democratica-liberale). Le tragedie di

¹⁰ G. Mazzini, *Fede e avvenire* (1835), ivi, pp. 434-484: 438.

¹¹ Id., *Scritti editi ed inediti* [Edizione Nazionale degli scritti di Mazzini], Imola, Galeati, 1935, vol. XI, pp. 3-6, 30-31.

¹² La ricorrenza della figura tipologica del traditore è già stata notata da Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 94-97; una sintesi si trova in Id., *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 56.

Manzoni a questo proposito costituiscono un modello; il traditore è figura centrale nel *Carmagnola* (nel rapporto perverso fra Marino e Marco nel Consiglio dei Dieci: monologo di Marco, Atto IV sc. ii) e nell'*Adelchi* (Guntigi, atto IV sc. iii¹³). Ne ritroveremo analoghi esempi nel *Marin Faliero* di Donizetti, nei *Lombardi alla prima crociata*, e giù fino al Paolo Albiani del secondo *Boccanegra*¹⁴. Traditori e spie forieri di lutti, nelle opere di Mercadante, sono poi il Brunoro del *Giuramento* di Gaetano Rossi (La Scala, 11 marzo 1837; era Homodei nell'originale di Hugo; sarà il Barnaba della *Gioconda* di Ponchielli-Boito) o il Boemondo della *Elena da Feltre* di Cammarano (Napoli, S. Carlo, 26 dicembre 1838). Il traditore è personaggio centrale, infine, nelle vicende dei grandi romanzi storico-patriottici, è il "personaggio-struttura" senza il quale gli eventi prenderebbero una piega meno tragica o meno patetica. Così è nell'*Assedio di Firenze* di Francesco Domenico Guerrazzi, dove il nome del traditore, Fabrizio Maramaldo, è addirittura divenuto proverbiale; così nel romanzo di Massimo d'Azeglio *Niccolò de' Lapi*.

E addirittura nella musica popolare, negli stornelli scritti per il consumo immediato, ne incontriamo uno curioso del fiorentino Ermanno Picchi (autore del testo ignoto) dal titolo esplicito *Il traditore*¹⁵, in esso una giovane fidanzata toscana, davanti all'attrattiva

¹³ Il grande monologo di Guntigi contiene una profonda riflessione: il personaggio propone una giustificazione razionale e non emotiva del tradimento, e soprattutto della condanna pubblica del traditore, basata però sempre su una forma di individualismo per cui ognuno preferisce compatire un perdente per 'fedeltà' che invidiare un vincente per tradimento.

¹⁴ Un passo ancora e siamo al "Credo" scellerato dello Jago verdiano. Ma Jago è personaggio moderno, che non appartiene più al mondo dell'idealismo risorgimentale. Il traditore della tradizione teatrale di cui sto parlando è un figura che, al processo di "rigenerazione" morale della nazione, è necessario quanto il martire, la madre, il confessore; è colui che pone a rischio questo sistema, l'anti-modello che rafforza il modello. Jago al contrario non ha più nulla da tradire; è espressione del "melanconico" pessimismo di Verdi. E non è un traditore in senso stretto poiché incarna una qualità umana universale, una qualità connaturata all'uomo. Il traditore, nel discorso risorgimentale, è ancora una figura organica all'idealismo positivo; la sua scomparsa dal teatro in musica come in prosa segna la fine di un'epoca.

¹⁵ Ermanno Picchi (1811-1856), collaboratore della *Rivista musicale di Firenze*, scrisse anche un melodramma di esplicito impegno politico, *Marco Visconti*, ispirato all'omonimo romanzo di Guerrazzi; l'opera andò in scena al Teatro degli Infuocati di Firenze nel Carnevale-Quaresima 1837-38, con scarso successo (anche se il "successo" di opere come questa non andrebbe

Temi del dibattito politico-costituzionale nell'opera risorgimentale

di arricchire grazie al tradimento della propria città perpetrato dal promesso sposo, non esita a ripudiarlo¹⁶:

O vattene pur via co tuoi quattrini
Vattene via ch'io vuo' morir zitella
Tanto non son bajocchi né fiorini
Ed han la scritta d'un'altra favella.

Te l'hanno dati per secondi fini,
Per fare una macià¹⁷ di Siena bella.
Ti sei venduto alle lor male voglie,
d'un traditore io non sarò la moglie.

Picchi, teorico e docente di musica di una certa fama alla metà del secolo, sceglie una declamazione sillabica chiarissima e incisiva, ma affida al pianoforte un accompagnamento movimentato, senza requie, che in coincidenza dei due versi finali imprime una ulteriore concitazione. È un bell'esempio di quanto una figura ricorrente nella letteratura e nel teatro possa ricevere dalla musica una temperatura suggestiva ineguagliabile con altri mezzi.

Chi - vat - te - ne - pur - via - col - tuoi - quat - ti -
mi - vir - te - ne - via - c'è - sto - mor - ir - zi - tel - la

Es. 1a: Ermanno Picchi, *Il traditore*, da *Quattro Stornelli nazionali*, Firenze, Guidi, n.e. 1100 (inizio)

misurato sulla sopravvivenza nel canone storico, dato che si tratta di lavori di impegno militante e come tali legati all'occasione per cui nascono).

¹⁶ E. Picchi, *Stornelli Nazionali*, Firenze, Guidi, n.e. 1100 [1840 ca.], n° 4, *Il traditore*.

¹⁷ *Macià*: ammasso di pietre, cumulo di macerie.

con forza sempre incalzando

lu - glie non sa - rò d'un tra - di - to - re. Val - te - ne vi - a. Val - te - ne vi - a. Va. Va. Va. Va!

Es. 1b: ivi (conclusione)

13) alla figura del traditore, nemico interno dell'erigendo discorso patriottico, fa da speculare raffigurazione quella dello *straniero*. Dato l'europeismo di molti patrioti, sia i giacobini educati alla "dittatura del popolo" alla Buonarroti, sia i repubblicani mazziniani che condividono l'idea di Giovane Europa, sia ovviamente i neoguelfi e i federalisti¹⁸, lo straniero non dovrebbe essere un nemico, in quanto parte comune dell'Umanità mazzinianamente intesa ed elemento necessario alla realizzazione della armonia fra i popoli. Esso diventa un ostacolo però quando è un occupante, da cui frasi come "morte allo straniero", urlate da alcuni personaggi verdiani (in questo caso preciso si tratta di Zaccaria, *Nabucodonosor* Parte I, scena ii) e poi echeggiate in tanta musica popolare risorgimentale a partire dall'inno di Garibaldi ("Va' fuori, straniero"). Per dirla in altro modo: lo straniero è nemico quando si inserisce (come oppressore politico-militare o come spia e traditore) nella "famiglia nazionale" altrui; in tal modo viola una comunità, ne impedisce la libera espressione, usurpa un diritto esercitando un'azione che va al di là dei diritti suoi. "Straniero"

¹⁸ Il federalismo ottocentesco non ha ombre di secessionismo, regionalismo, men che meno preclusioni razziste, derive che sorgono solo più tardi e inquinano una concezione di alta tradizione ideale. Non è il caso di sintetizzare la sterminata bibliografia al riguardo; mi limito a una delle più recenti sistemazioni storiche: Corrado Malandrino, *Federalismo. Storia, idee, modelli*, Roma, Carocci, 1998.

diventa un problema, quindi, solo con l'emergere della consapevolezza di "essere una nazione". Questo rischio di inquinare una famiglia nazionale con intenti estranei emerge in modo molto chiaro nella figura dello "Straniero" nell'*Assedio di Calais* di Cammarano-Donizetti (non per caso, in Cammarano, questo personaggio è addirittura un "senza nome", poiché non appartiene alla famiglia nazionale degli assediati francesi). Sulla figura dello "straniero", infine, si possono leggere le riflessioni di Cesare Balbo, nel capitolo in forma di dialogo, alla maniera di Gustavo Modena, intitolato appunto "Lo straniero", nel volume *Pensieri e esempi* (Firenze, Le Monnier, 1854).

A conclusione di questa rassegna, propongo un breve estratto dal già ricordato scritto di Mazzini che meglio riassume le linee programmatiche della sua azione, *Fede a avvenire*, del fatidico 1835. In poche righe Mazzini sintetizza una configurazione di temi e situazioni, che ricorrono numerosamente nelle vicende melodrammatiche da Donizetti a Verdi: dovere, anti-individualismo, fratellanza, non diritti ma doveri comuni verso gli altri fratelli, quindi sacrificio fin della vita, religione e santificazione del martirio:

La dottrina dei diritti non racchiude in sé la necessità del progresso; lo ammette come semplice fatto. E il diritto uccide il sacrificio e cancella dal mondo il martirio: in ogni teoria di diritti individuali gli interessi soli risiedono dominatori, e il martirio diventa assurdo; quali interessi possono vivere oltre la tomba? Pur nondimeno il martirio è sovente il battesimo di un nuovo mondo, l'iniziazione di un progresso¹⁹.

Si potrebbe proseguire l'elenco di temi e situazioni tipologiche, ma per il momento direi di fermarsi e riprendere il discorso iniziale. Un melodramma non sarà, questa è la mia proposta, tanto più "estheticamente rilevante" quanto più la musica sarà formalmente o tecnicamente raffinata, o almeno non solo per questo. Al contrario, un'opera può essere considerata "storicamente rilevante" quanto più nella sua azione ricorrono temi, situazioni e figure sopra elencate, quanto più riflette nella propria azione quell'intricato groviglio di aspetti problematici che occupavano la riflessione etico-sociale più rilevante del loro periodo. Vecchia teoria del rispecchiamento? E perché no, a patto di non farne nuovamente una teoria dell'arte.

Titoli come il *Marin Faliero* e *L'assedio di Calais* di Donizetti dal punto di vista musicale hanno motivi d'interesse forse inferiori ad altri

¹⁹ G. Mazzini, *Fede e avvenire*, op. cit., p. 467.

suoi; ma in esse si intreccia una notevole quantità di temi che rispecchiano il dibattito politico e civile di quei turbolenti anni Trenta in Italia. Certo, una idea di storiografia musicale può legittimamente sostenere l'irrelevanza estetica dei rispecchiamenti storia-arte, convinta che per *ogni* repertorio valga il *medesimo* principio per cui la valenza strutturale (astorica) sia l'unica determinante davanti a una zavorra storicamente determinata e perciò contingente, non sostanziale, inessenziale. E questo porta a vedere situazioni e personaggi in termini di pure astrazioni, non persone, non vivi esempi in vivo dialogo con la vita attuale. Mi sembra tuttavia, a rischio di apparire anacronistico, che almeno per quanto riguarda questo momento del processo risorgimentale quel tipo di prospettiva critica sia invece del tutto fuorviante. Si capisce che Donizetti e i suoi librettisti non sono estranei al dibattito sulla separazione dei poteri, sulla costituzionalità o sovranità del giudizio penale, sulla discussione d'area mazziniana circa il ruolo della religione nella vita civile, o sulla relazione fra individuo e collettività, temi che erano alla base del dibattito liberale. A partire da *Anna Bolena*, diverse opere di Donizetti assumono elementi del dibattito politico, non nel senso che militano dichiaratamente per una parte (parti che, d'altronde, in questo decennio sono davvero molto confuse e intrecciate); opere politiche nel senso che riflettono i problemi e le contraddizioni in cui più o meno tutti gli intellettuali italiani sono in quegli anni coinvolti, i mazziniani repubblicani come i democratici moderati, i neoguelfi come i federalisti. Ed è precisamente questo senso 'politico', questa partecipazione viva al dibattito sui temi centrali della loro contemporaneità, che assegna a tali opere un posto di rilievo nella storia della cultura, anche se nella storia intesa come catena di effetti interni allo stretto campo tecnico-formale esse non rappresentano né realizzazioni particolarmente efficaci o riuscite, né sforzi sperimentali memorabili.

A titolo esemplificativo, propongo ora la lettura trasversale di uno dei temi sopra enumerati, il primo dell'elenco, il processo iniquo (o la sua variante della pena di morte comminata senza giusto processo, per diretta volontà di un potere assoluto). Propongo anzitutto una schematica lista di titoli nei quali si presentano simili situazioni. È intenzionalmente molto selettiva; scene di processo sono frequenti nell'opera francese fin da Gretry, Cherubini, Mehul, e nell'opera italiana fino all'*Andrea Chenier* di Giordano. Ma la situazione diviene significativa proprio negli anni mazziniani perché si carica di una qualità allusiva, di una rete di significati condivisi con il dibattito

politico coevo, che non troveremmo in altri periodi storici. Data la frequenza di tale situazione nel melodramma degli anni Trenta, ogni esperto mercadantiano, paciniano o donizettiano è libero di accusarmi di ignoranza ed estendere la lista a suo piacimento:

- G. Donizetti, *Anna Bolena*, libr. Felice Romani (da Marie-Joseph Chénier); Milano, Teatro Carcano, 1830
- G. Donizetti, *Fausta*, libr. Domenico Gilardoni e Gaetano Donizetti; Napoli, S. Carlo, 1832
- V. Bellini, *Beatrice di Tenda*, libr. di Felice Romani (da Carlo Tedaldi Fores²⁰, 1825), Venezia, La Fenice, 1833
- G. Donizetti, *Marin Faliero*, libr. G. E. Bidera e A. Ruffini (da Byron), Parigi, Th. Italien, 12 marzo 1835
- G. Donizetti, *Maria Stuarda*, libr. Giuseppe Bardari (da Schiller), Milano, La Scala, 30 dicembre 1835 (Maria Malibran nel ruolo eponimo)
- G. Donizetti, *Belisario*, libr. Salvatore Cammarano, Venezia, La Fenice, 4 febbraio 1836
- S. Mercadante, *Il giuramento*, libr. Gaetano Rossi; Milano, La Scala, 11 marzo 1837 (giudizio e condanna a morte subita da Bianca)
- S. Mercadante, *Le due illustri rivali*, libr. Gaetano Rossi; Venezia, La Fenice, 10 marzo 1838
- G. Donizetti, *Poliuto*, libr. Cammarano, Parigi, Th de l'Opéra, 10 aprile 1840 (dove tuttavia assume rilievo soprattutto il tema del martirio)
- G. Donizetti, *Dom Sébastien, roi de Portugal*, libr. E. Scribe, Paris, Th. de l' Opéra, 13 nov. 1843 (processo e giudizio da parte dell'Inquisizione)
- G. Pacini, *Lorenzino de' Medici*, libr. F.M. Piave (dall'omonima tragedia di G. Revere (finale I), Venezia, 1844²¹)

²⁰ Figura interessante, soprattutto per i suoi tre drammi storici *Bondelmonte* (1824), *Beatrice di Tenda* (1825) e *I Fieschi e i Doria* (1829), che furono tutte trasposte in melodramma, rispettivamente da Giovanni Pacini, Bellini e Achille Montuoro (il *Boccanegra* di Verdi si può far risalire in parte, forse, alla medesima fonte, ma attraverso la mediazione schilleriana). Tedaldi Fores è una figura emblematica del momento d'attesa fra la Restaurazione e la "giovane generazione", in cui emergono segni della conoscenza di Byron, Shakespeare, Schiller, ossia quell'armamentario culturale che diviene in questo momento comune agli artisti e intellettuali italiani.

²¹ Il soggetto del *Lorenzino*, dato l'esplicito contenuto antitirannico e il connesso tema della legittimità politica del tirannicidio, ha avuto largo favore

Antonio Rostagno

- S. Mercadante, *Virginia*, libr. Cammarano (da Alfieri), 1845 (ma prima esec. Napoli, S. Carlo 1866)
- G. Pacini, *Saffo*, libr. di Cammarano, ancora intreccio fra potere religioso e giudiziario affidati alla casta dei sacerdoti
- G. Verdi, *I due Foscari*, libr. F.M. Piave (da Byron), Roma, T. Argentina, 3 novembre 1844

Fuori del nostro arco cronologico, dopo la metà del secolo, Verdi realizza le sue più importanti e articolate scene di giudizio in *Don Carlos* (ancora da Schiller) e *Aida*.

Anche nel teatro di prosa e nella narrativa gli esempi coevi sono molto rilevanti. Alessandro Manzoni torna più volte sul tema della giustizia e del processo penale, dal *Conte di Carmagnola* (1816; ad esso si ricollegano direttamente tanto il *Faliero* quanto *I due Foscari*), alla *Storia della colonna infame* (pubblicata nel 1840, ma scritta prima del 1827; in particolare il cap. II, non narrativo, ma di riflessione sul processo e sulla tortura)²². Questo è forse da considerare come il testo-archetipo di questo tema, in esso Manzoni ricostruisce un processo condotto con un sistema evidentemente ingiusto e illiberale, senza prove e basato su pregiudizi e superstizioni; com'è noto la narrazione,

negli anni in cui la predicazione mazziniana era più influente, anni in cui il problema del cesarismo stava tornando nelle discussioni politiche. Non dimentichiamo che il nome che Mazzini stesso si era dato come Giovine Italiano era Filippo Strozzi, ossia il teorico e congiurato che, nella storia del *Lorenzino*, conduce le file della rivolta contro il governo tirannico di Alessandro de' Medici dall'esilio veneziano, proprio come Mazzini dalla Svizzera. Il soggetto ha avuto almeno tre importanti versioni di teatro di prosa, prima e dopo Piave: nel 1839 Giuseppe Revere scrive il suo *Lorenzino de' Medici* poi recitato da Gustavo Modena, nello stesso 1839 anche Giacinto Battaglia scrive una *Luisa Strozzi* (figlia di Filippo e innamorata di Lorenzino da cui è ricambiata) per Adelaide Ristori. Infine il vecchio G. B. Niccolini tenta nel 1847 un suo *Filippo Strozzi*, che rimane tuttavia incompiuto. È appena il caso di ricordare che nel 1874 Romualdo Marengo riporta con poco successo il soggetto nel melodramma, e che Marengo pochi anni più tardi si avvicinerà all'emergente socialismo italiano.

²² A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1984, p. 17: "la facoltà di mettere un uomo alla tortura [era] ammessa implicitamente [dagli Statuti di Milano], e riguardata ormai come connaturale al diritto di giudicare". Più avanti (p. 20) Manzoni prende le distanze, e accusa come l'impiego della tortura sia stato concesso in libera facoltà ai giudici; l'errore è nella mancata separazione fra potere giudiziario e legittima forza, che qui sarebbe definibile più correttamente 'illegittima'.

già anticipata nel *Fermo e Lucia* finirà in conclusione del cap. XXXIV dei *Promessi sposi*. Di poco posteriore è il *best-seller* di questo primo Ottocento italiano, *Le mie prigioni* di Silvio Pellico (1832); Pellico dichiara in inizio di non voler dare alcun giudizio politico sulla intera vicenda, per cui non racconta in dettaglio né offre elementi di riflessione né sul processo sommario, né sulla pena comminatagli, né sui sistemi di esecuzione della pena (quindi né sull'esercizio del potere giudiziario austriaco, né sull'applicazione della "legittima forza"). E tuttavia nel cap. V non può trattenersi da una sia pur distanziata descrizione dell'"interminabile rispondere", e lascia intendere una implicita accusa delle condizioni di carcerazione preventiva con l'immagine del biglietto scritto con il proprio sangue a Maroncelli²³.

Infine meritano almeno un ricordo, sebbene di poco posteriori, due *pièces* che definirei "drammi giudiziari". Il primo è *Il fornaretto di Venezia* di Francesco Dall'Ongaro (1846) in cui un umile fornaio viene processato e condannato senza prove per un omicidio commesso da un aristocratico; quest'ultimo solo alla fine confessa il delitto, ma la sentenza è già stata compiuta. Il dramma ebbe per decenni un grande successo, sia per la notorietà popolare dell'autore, sia per il tema democratico trattato con tanto patetismo. Il secondo dramma giudiziario è *Il generale Ramorino* di Francesco Cameroni (1849), scritto per la compagnia di Ernesto Rossi. Il generale, figura storica di difficile valutazione, fu processato per alto tradimento (altro tema di fondamentale rilievo, già sopra trattato) e giustiziato dopo processo sommario del tribunale militare.

2. La legislazione e le discussioni sul processo, sul potere giudiziario e il dibattito costituzionale nell'età della Restaurazione

Se questa è la situazione letteraria e artistica, non meno capillare è il dibattito politico coevo; dopo i padri del pensiero liberale medio-settecentesco²⁴, l'Ottocento italiano è attraversato da riflessioni su

²³ S. Pellico, *Le mie prigioni*, a cura di A. Jacomuzzi, Milano, Mondadori, 1986, pp. 39-40.

²⁴ Si usa indicare i confini di tale dibattito fra *Il contratto sociale* di Rousseau (che ipotizza la non autonomia dei poteri, derivata dal principio che poiché la sovranità popolare non è divisibile, non lo possano essere neppure i poteri da essa emanati e ad essa rivolti; tutto dovrà dipendere quindi dal legislativo) e

quell'inestricabile intreccio di problemi che va dalla separazione dei poteri all'istituto della magistratura, fino alla regolamentazione della procedura processuale e agli sforzi di evitare un suo utilizzo in senso dispotico, illiberale o anti-costituzionale. Tanto è capillare il dibattito, tanto è centrale nella vita degli stati quanto nella riflessione degli intellettuali, che difficilmente si può pensare che una forma d'arte socializzata come il melodramma potesse rimanerne del tutto estranea. E per questo motivo non sarà inutile qui una breve digressione sulla discussione circa il potere giudiziario, la magistratura, il processo (penale) nel primo Ottocento italiano.

Luca Mannori ha recentemente riflettuto sull'evoluzione dell'idea costituzionale dal periodo che va dalla Rivoluzione francese alla Rivoluzione di Luglio, con effetti immediati anche in Italia, prima nel pensiero politico, poco dopo anche nella prassi²⁵. Mannori indica come fino ai moti fra 1820 e 1831 quando intellettuali o monarchi italiani parlano di costituzione, intendono qualcosa di conservativo; per essi "costituzione" significa un ordinamento imposto al proprio regno sostanzialmente rispecchiante lo *status quo*; intendono insomma mantenere la divisione netta fra re e popolo suddito con la sanzione della legge (la costituzione, appunto). Ma dal decennio dei primi moti, e in particolare con l'arrivo sulla scena politica e insurrezionale della generazione di Mazzini (e in esatta coincidenza con i primi i successi di Donizetti e Mercadante) le cose cambiano rapidamente. Da questo momento il termine e il concetto di costituzione assumono una modalità nuova, un accezione moderna: la costituzione invocata dai giovani patrioti liberali-democratici è intesa come atto volontaristico, teso a modificare la realtà della prassi e non a conservarla, un atto fondativo per "la costruzione di un nuovo soggetto collettivo" dice Mannori (p. 263), il quale conferma subito dopo come questa nuova accezione del concetto di costituzione riassume il senso profondo anche della proposta democratica di Mazzini. Da "costituzione" come elemento regolatore dello *status quo*, a "costituzione" come atto generativo di un nuovo organismo sociale.

Intorno al triennio repubblicano 1796-1799, soprattutto a Napoli, emergono numerose riflessioni sulla giustizia penale, da Francesco

gli scritti politici di Montesquieu e di Locke, che sono invece per la divisione di poteri, quindi per una magistratura indipendente.

²⁵ L. Mannori, *Costituzione*, in *Atlante culturale di Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, pp. 253-269: 263.

Mario Pagano, che pone l'esigenza dell'autonomia dei magistrati ("Efori"), a Vincenzo Russo e soprattutto Vincenzo Cuoco, il quale nel *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli* (1801) oppone una idea di stato più conservatrice. Nell'organico e pragmatico disegno di Cuoco il potere dovrebbe essere riservato alle élites politiche e intellettuali, lontano da illusioni di democrazia popolare rousseauiana; eppure anche Cuoco conserva l'idea della indipendenza del magistrato e dell'autonomia dei tre poteri. A Milano, nella Repubblica Italiana (1802-1805), Napoleone, attraverso il suo luogotenente a Milano, il conte Francesco Melzi d'Eril, riserva tutti i poteri al presidente e ai suoi diretti rappresentanti (non elettivi); viene attuata così una schiacciante predominanza dell'esecutivo su tutti gli altri poteri (la "sofferenza del legislativo" di cui parla Meriggi). Nel 1805, con la nascita del Regno Italico, Napoleone vara una radicale riforma della giustizia con le seguenti linee base: tre ordini di giudizio (tribunali, corte d'appello, cassazione); il magistrato è funzionario statale; i tribunali sono autonomi e gerarchizzati in base territoriale (tribunali civili e penali provinciali; corti d'appello regionali; corti di cassazione nelle capitali di regno). Dopo il 1806 sono a breve distanza promulgati il codice civile, il codice penale, il codice commerciale, il codice di procedura penale e il codice di procedura civile. Questo nuovo ordine rimarrà in diversi casi inalterato anche sotto i governi restaurati, almeno per alcune delle linee guida. Per esempio, a Milano dopo la caduta di Napoleone è posto in atto un esperimento di governo democratico: Federico Confalonieri e la reggenza provvisoria presieduta da Ludovico Giovio avanzano la richiesta alle potenze restaurate di concedere la Costituzione; l'Art. 3 di tale richiesta ipotizza "una Costituzione liberale che avesse per base la divisione dei poteri esecutivo, legislativo e giudiziario, colla totale indipendenza di quest'ultimo"²⁶. Le migliori intenzioni però non troveranno realizzazione: con la restaurazione del governo austriaco torna lo stretto intreccio, la sostanziale non-autonomia fra esecutivo e giudiziario²⁷.

Nello stesso tempo, la Carboneria ha un laborioso rito di affiliazione che emula il processo di Pilato a Cristo (questo secondo impersonato dal candidato), il simbolo forse più efficace e noto di processo ingiusto. È l'inizio della sacralizzazione della lotta cospirativa, della

²⁶ A. M. Banti, *Il Risorgimento italiano*, op. cit., p. 35 e p. 171.

²⁷ M. Meriggi, *Gli stati italiani prima dell'Unità*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 137.

religione politica, che arriverà fino a Mazzini. E di qui nasce il rapporto dialettico fra giustizia terrena e giustizia divina. Sono temi che troveranno enorme risonanza nelle arti, dalla letteratura al melodramma. È interessante notare che il neofita assume il ruolo di Cristo, ossia di colui che subisce il processo ingiusto per realizzare, con il proprio sacrificio individuale, il bene del prossimo. Il rituale del processo ingiusto più noto della storia diventa simbolo palingenetico, e proprio questo carattere simbolico lo pone vicino, nella configurazione discorsiva, ai processi trasposti sulle scene teatrali (e d'altronde tutte le società segrete di questo momento hanno nei loro riti iniziatici una larga componente di teatralizzazione).

Procedendo nel secolo, poi, non mancano nella realtà storica processi celebri, che hanno scatenato l'opinione pubblica e che hanno provocato con effetto *boomerang* una notorietà quasi leggendaria a chi li ha subiti, con ovvi risvolti politici. Dal processo a Gioacchino Murat, processo sommario a cui è immediatamente seguita l'esecuzione capitale il 13 ottobre 1815, ai numerosi processi da parte del governo austriaco fra il 1818 e il 1821 (fra cui quelli di Pellico e Maroncelli), dal processo ed esecuzione sommaria di Ciriaco De' Amici nel 1831 (a cui si intreccia il tema del tradimento da parte del Duca Ferdinando) fino all'esecuzione marziale dei fratelli Bandiera e loro altri sette compagni²⁸. Come si vede, si tratta in tutti i casi di momenti chiave dal processo di affermazione del liberalismo, in tutti i casi la magistratura penale e la legittima forza sono gestiti direttamente da governi illiberali restaurati. Non mi sembra quindi azzardato vedere una intenzionale (e immediatamente chiara all'uditorio coevo) specularità e circolarità fra la storia reale e quella raffigurata per via simbolica nei melodrammi di Cammarano, Donizetti, Piave, Mercadante.

La gestione del processo (penale e amministrativo) rimarrà sempre un punto centrale nelle costituzioni progettate o varate nella storia del Risorgimento. Al 1820-1821 risalgono le prime costituzioni italiane post-napoleoniche: a Napoli, dopo l'insurrezione di Guglielmo Pepe, il 13 luglio 1820 il re Ferdinando I giura fedeltà a una costituzione, che riprende quella spagnola del 1812 (è un passo storicamente importante, nonostante la costituzione abbia avuto la breve vita di un

²⁸ Anche il teatro di prosa ha elaborato il mito dai Bandiera: cfr. Vincenzo Padula, *Antonello capobrigante calabrese* (1864-5), dove è suggerito un collegamento fra il brigantaggio e gli ideali mazziniani che avevano ispirato l'avventura dei Bandiera.

“ottimestre”). Poco dopo, il 15 marzo 1821, dopo l'insurrezione di Alessandria, il reggente appena salito in carica, il ventitreenne Carlo Alberto, giura su una costituzione che riprende quasi testualmente quella di Cadice del 1820 (solo pochi giorni dopo il re Carlo Felice sconfessa il reggente e abolisce la costituzione). Alla base di questi esperimenti è la divisione dei poteri, e la conseguente riforma della magistratura e del processo; al di là della loro breve vita, quindi, gli eventi del 1821 aprono una fase storica, la stessa fatta propria in pochi anni dalla scena melodrammatica.

Il problema della gestione della giustizia (amministrativa e penale) era infatti sempre molto presente; prima e dopo l'avventura di Santarosa e della costituzione del 1821 di cui s'è appena parlato, nel Regno di Sardegna i magistrati erano e rimasero pagati dalle parti in giudizio, generando un evidente rischio di giudizio iniquo a favore dei più abbienti. Nel Lombardo Veneto, negli stessi anni, la magistratura ordinaria aveva funzione anche di giustizia amministrativa, e ne seguiva inevitabilmente un'interferenza con l'esecutivo. In Toscana e nello Stato Pontificio la separazione fra giustizia penale e giustizia amministrativa realizzata in anni francesi, viene eliminata e tornerà solo intorno al 1840.

La nuova svolta nella amministrazione della giustizia e della autonomia dei poteri arriva con il Rivoluzione di Luglio del 1830, che ha immediate ricadute in Italia. Dopo i tentativi di insurrezione di Mislley e Menotti a Modena nel febbraio 1831, fra alcune città dell'Emilia e dello Stato Pontificio si forma il Governo delle Province Unite Italiane, con sede a Bologna. Sotto la presidenza dell'avvocato Antonio Zanolini, l'assemblea dei deputati (elettivi) vara una costituzione che è uno dei documenti più significativi del repubblicanesimo italiano pre-mazziniano; leggiamo dalla Premessa:

proclamata la *emancipazione*²⁹ dei suddetti paesi e provincie dal dominio temporale dei Papi, e la loro unione in un solo Stato in *una sola famiglia*, [i

²⁹ Anche il concetto di emancipazione, come quelli di nazione, popolo, uguaglianza, subisce una radicale conversione attraverso l'Ottocento. Nella mentalità pre-rivoluzionaria l'idea che l'uomo procedesse dallo stato di natura allo stato di civiltà, che lo emancipa dai bisogni primari e lo pone in grado di acquisire livelli evoluti, era considerato un meccanismo biologico necessitato, un progresso indotto dalla ragione e da dio attraverso il potere temporale dei regnanti. Un tale tipo di emancipazione non è volontaristico e attivamente perseguito dagli individui, dai popoli, o dalle nazioni. Ancora le idee di *civilization* illuministe così come l'idea di storia di Vico dall'età dei

costituenti] pensarono a stabilire ed ordinare un Governo, che fosse, per quanto è possibile, in armonia coi *desideri dei popoli*³⁰.

Le idee, come si vede, vanno già nella direzione che sarà della Giovine Italia. L'art. 1 è ancor più esplicito: "I poteri dello Stato sono tre: il potere esecutivo, il potere legislativo ed il potere giudiziario. Tutti e tre li suddetti poteri sono distinti tra loro ed esercitati da soggetti diversi". La divisione dei poteri è quindi al primo posto nel progetto del nuovo governo, la sola base su cui sviluppare un ordine egualitario e democratico. Più chiaro di così non è possibile, e questo è il segnale di quanto questo problema fosse sentito nel decennio appena iniziato, il decennio in cui vengono composte quasi tutte le opere di cui parleremo. La legittima forza, ossia le forze militari e di polizia, sono "proposte dal potere esecutivo e determinate dal potere legislativo". Sono istituiti tribunali autonomi dove esercitare il potere giudiziario (art. 20). La Costituzione porta data 4 marzo 1831³¹.

Sono giorni caldi: il 26 maggio dello stesso 1831 Ciro Menotti viene impiccato a Modena, dopo il processo sommario del tribunale militare, senza che sia dichiarato lo stato di guerra; ed è in questo clima che nascono quelle prime opere di Donizetti come la *Anna Bolena*, che la storiografia considera "mature" solo dal punto di vista tecnico-formale.

La storia della giustizia penale e del processo subisce una svolta reazionaria nel 1835, l'anno dei *Puritani*, del *Faliero* e dell'*Ernani* di Gabussi al Théâtre Italien, ma anche di *Fede e avvenire* di Mazzini e dell'avvio del periodico *L'Italiano* di Michele Accursi e i Giovani Italiani parigini, con l'appoggio della Belgiojoso; nello stesso turbolento 1835 Luigi Filippo tradisce le speranze della borghesia che

bestioni a quella delle civiltà erano riconducibili a quel quadro di mentalità. Emergendo attraverso il triennio repubblicano, l'età napoleonica, le rivoluzioni fra anni Venti e Trenta, nuove istanze sociali ed etiche, anche il concetto di emancipazione muta statuto: diviene un processo che l'uomo 'deve' impostare e condurre, anzi deve diventare il punto principale che ordina la vita degli individui come dei popoli. Dal concetto naturale-meccanicistico, si passa dunque al concetto storico-volontaristico.

³⁰ Questa costituzione può leggersi nel sito del Dipartimento di Scienze Giuridiche dell'Università di Torino, Archivio delle Costituzioni Storiche (<http://www.dircost.unito.it/cs/paesi/italia.shtml>) [corsivi miei].

³¹ A. Aquarone - M. D'Addio - G. Negri, *Le Costituzioni italiane*, Milano, Edizioni Comunità, 1958; ora si può leggere anche nel sito citato alla nota precedente.

lo aveva sostenuto e vara una pacchetto di norme anti-liberali che limitano la libertà di stampa repubblicana e riformano il giurì e il processo a favore dell'esecutivo (ossia della corona) attenuando l'autonomia del potere giudiziario. Eppure nella Parigi orleanista continua un flusso di immigrati politici che non ha pari nel resto d'Europa.

È a Parigi che Giuseppe Ricciardi pubblica nel 1846 i *Conforti all'Italia, ovvero preparamenti all'insurrezione*. Giuseppe Ricciardi è una figura interessante dell'insurrezionalismo degli anni Trenta, che ha poi sdegnosamente attraversato i decenni eroici e la 'prosa' della politica del processo risorgimentale. Ex mazziniano poi passato all'opposizione "da sinistra", spesso in rapporti conflittuali con Mazzini stesso sia per il suo radicalismo popolare, sia per la sua volontà aggregatrice dei patrioti italiani all'estero; dopo anni di esilio a Parigi, in Svizzera e a Londra, fu più volte deputato sia a Firenze che a Roma, sempre dimissionario per contestare il "tradimento della nazione" da parte del parlamento, finendo per criticare la Sinistra storica di Depretis proprio per la debolezza di principi che, secondo lui, avrebbe caratterizzato il trasformismo. Uno stralcio dal suo scritto merita di essere ampiamente riportato:

la potestà legifattrice dover essere affatto divisa da quella che, pel suo presiedere all'esecuzione delle leggi, dicesi esecutrice. [...] E fra le due potestà siede l'ordine giudiziario, parte essenziale ed importantissima della pubblica cosa, ed il quale, ripeto, per esser fondato sull'elezione, armato vedrebbe di ben altra forza di quella che s'ha di presente appresso le nazioni più libere! Arroge che i magistrati tutti nominati dal pubblico potendo esser cassi dal pubblico ad ogni minimo appicco, nessuno fra loro abusare potrebbe della propria autorità impunemente. Arroge che i tre argomenti grandissimi di corruttela e oppressione, ch'or sono nelle mani della potestà esecutrice [parla dei governi non costituzionali che ancora tengono i vari stati italiani restaurati], vale a dire l'erario, le armi e la facoltà di conferire i pubblici carichi e onori, nelle mani starebbero della nazione [che qui significa della comunità popolare, in termini mazziniani], o dei delegati di lei.

Ma il fatto più grave, ma la conseguenza più lieta sarebbe questa, che contro i soprusi della facoltà esecutrice, contro le più sfacciate violazioni dello statuto politico, le nazioni rette a governo misto non hanno, siccome ho detto, rimedio veramente efficace, oltre quello dell'insurrezione, dove, cogli ordini per me divisati, o le infrazioni e i soprusi sarebbero affatto impossibili, o, a

Antonio Rostagno

rimediarvi immediate, basterebbe il rinvocare e il punire coloro che stati ne fossero autori³².

Il processo costituzionalista tocca un suo primo traguardo con lo Statuto Albertino (completato l'8 febbraio 1848, approvato il 4 marzo dello stesso anno). L'Art. 3 assegna il potere legislativo al Re e alle due Camere, l'esecutivo al solo Re; l'Art. 5 regola "l'Ordine giudiziario" e l'Art. 68 specifica che "la Giustizia emana dal Re, ed è amministrata in suo nome dai Giudici ch'Egli istituisce" ossia da lui nominati. Siamo quindi ancora lontani da uno statuto repubblicano a poteri autonomi, che però arriverà pochi mesi dopo, ma fuori dal Piemonte. Mazzini stesso, nel redigere la Costituzione della Repubblica Romana varata il 9 febbraio 1849, offre una soluzione che giungerà fino alla nostra epoca: nel Titolo VI ("Del potere giudiziario") l'Art. 49 recita: "I giudici nell'esercizio delle loro funzioni non dipendono da altro potere dello Stato", e nell'Art. 50: "Nominati dai consoli ed in consiglio de' ministri sono inamovibili, non possono essere promossi, né traslocati che con proprio consenso, né sospesi, degradati, o destituiti"; per concludere nell'Art. 53: "nelle cause criminali al popolo appartiene il giudizio del fatto, ai tribunali l'applicazione della legge". Il Titolo VII è intitolato "Della Forza pubblica" e se ne sancisce l'autonomia dalla magistratura e dall'esecutivo.

Non occorre proseguire; è noto quanto la costituzione repubblicana di Mazzini abbia costituito il principale termine di riferimento per la Costituente dell'attuale Repubblica Italiana.

3. Scene di processo penale nel melodramma degli anni Trenta

È il momento di passare all'esame di alcune delle più significative scene di giudizio nel melodramma; mi limiterò qui a una selezione di titoli donizettiani.

³² G. Ricciardi, *Conforti all'Italia, ovvero preparamenti all'insurrezione*, Paris, Courlet, 1846; ora in *Democratici premazziniani. Mazziniani e dissidenti*, a cura di Franco Della Peruta, Torino, Einaudi, 1979, pp. 171-196: 190-191. Ricciardi, che nel 1832 fu a Parigi affiliato alla Giovine Italia su presentazione di Carlo Pepoli, futuro librettista dei *Puritani*, scrisse nel 1833 alcuni *Discorsi intorno al teatro* assai prossimi alle idee di Mazzini: il teatro (di prosa come musicale) dev'essere "utile" alle "nazioni corrotte", "scuola di puro e alto sentire", secondo il modello di Alfieri.

3.1. *Anna Bolena* (Milano, Teatro Carcano, 26 dicembre 1830).

Anna Bolena è comunemente considerata la prima espressione della maturità artistica di Donizetti. Anche Philip Gossett,³³ il primo studioso che si sia seriamente e criticamente posto questo problema, pur stabilendo in modo indiscutibile gli stretti legami che la collegano alle opere precedenti, non mette sostanzialmente in dubbio quella considerazione della *Bolena* come opera “di svolta”, inizio della “grande” drammaturgia donizettiana. Ma se è vero che la *Bolena* è opera di svolta dal punto di vista musicale e drammaturgico, altrettanto ciò è vero dal punto di vista dei contenuti. Per la prima volta infatti Donizetti porta in scena quasi tutti quei temi sopra elencati. Il fatto che ciò accada nel 1830 a Milano è dalla massima importanza; e assolutamente non può essere trascurato cosa quell'anno significhi nel processo risorgimentale, sia sul piano della concreta azione, che sul piano discorsivo. Sia sufficiente un sintetico elenco di figure e situazioni tipologiche:

- 1) Giudizio e discussione teorica sulla legittimità del processo e della sentenza regia; assenza di divisione dei poteri: Enrico lascia formalmente il giudizio, ma rimane a lui la decisione della sentenza
- 2) Scene di carcere; addirittura due: quella di Percy e Rochefort (atto II sc. ix e x) e quella di Anna (atto II, sc. xi e xii)
- 3) Scena di pazzia femminile di Anna
- 4) Figura del traditore: Smeton, alla fine pentito e distrutto quasi fino alla demenza
- 5) Tema del perdono da parte della martire, davanti alla giustizia divina dopo aver regolato ogni cosa con quella terrena
- 6) Rapidità d'azione, tempi rapidi di svolgimento

La scena del processo ad Anna rappresenta un esercizio del potere giudiziario in cui il magistrato non è affatto indipendente dal monarca: Hervey è un “Ufficiale del Re”, suo portavoce negli interrogatori e nella consegna-comunicazione delle sentenze ai condannati. Il coro,

³³ P. Gossett, “*Anna Bolena*” and the artistic maturity of Gaetano Donizetti, New York, Clarendon, Oxford University Press, 1985; poco prima lo stesso autore aveva pubblicato sul medesimo argomento il saggio “*Anna Bolena*” e la maturità di Donizetti, in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi donizettiani*, Bergamo, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1983, pp. 247-310.

Antonio Rostagno

poi, nella scena introduttiva ripete più volte (anche a sigillo della breve scena) il verso “accusatore è il Re”, che sintetizza quell’errore anti-costituzionale della concentrazione dei poteri. Lo stesso organo politico, il monarca, esercita dunque il potere esecutivo, il processo, emette la sentenza e la mette in atto (“legittima forza”, anche in questo caso “illegittima”). Ecco un estratto delle scene sesta e ottava dal II Atto (parte del “Coro, scena e terzetto” n° 12):

Scena vi

ENRICO

Ambo morrete, o perfidi;
che può sottrarvi a morte?

PERCY

Giustizia il può ...

ANNA

Giustizia! È muta
D’Enrico in corte.

A queste parole di Anna il declamato continuo si spezza e emerge con una ampia scala discendente una vera e propria “parola scenica” (es. 2a).

Il terzetto, che non presenta forme problematiche o eccezionali, si conclude con la cabaletta, che sottolinea la decisione dispotica di Enrico:

[sc. vi, conclusione]

ENRICO

Salirà d’Inghilterra sul trono
Altra donna più degna d’affetto;
aborrito, infamato, reietto
il tuo nome da tutti sarà.

(es. 2b)

È il punto che Mazzini descrive nella *Filosofia della musica* (e del quale sembra essersi ricordato Verdi nella cabaletta dal terzetto del *Trovatore*):

chi non ha sentito nell’espressione musicale dell’Enrico VIII, il linguaggio severo, tirannico e artificioso ad un tempo che le storia gli da? E quando Lablache fulmina quelle parole: “Salirà d’Inghilterra sul trono [...]”, chi non ha sentito chiuderglisi l’anima – chi non ha concepito in quel momento tutto

il tiranno – chi non ha messo l'occhio nel raggio di quella corte, che ha giurato morte a Bolena?³⁴

Scena viii

[tempo di mezzo dell'aria di Giovanna]

Hervey con gli Sceriffi che portano la sentenza del consiglio, accorrono da tutte le parti Cortigiani e Dame.

HERVEY

I Pari unanimi
Sciolsero i regi nodi ...
Anna, infedel consorte,
è condannata a morte,
e seco ognun che complice
e istigator ne fu.

CORO

A voi, supremo giudice
Commessa è la sentenza.
Unica speme ai miseri
È la real clemenza:
i re pietosi, immagine
sono del ciel quaggiù.

ENRICO

Rifletterò: giustizia
Prima è dei re virtù.

Prende la sentenza dalle mani delli sceriffi. Giovanna s'avvicina ad Enrico con dignità.

Il Coro si arresta in lontananza.

[Cabaletta dell'aria di Giovanna]

GIOVANNA SEYMOUR

Ah! Pensate che rivolti
Terra e cielo han gli occhi in voi;
che ogni core ha i falli suoi
per dovere altrui mercè.
La pietade Enrico ascolti,
se al rigore è spinto il re.

ENRICO

³⁴ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, a cura di S. Ragni, Pisa, Domus Mazziniana, 1996, pp. 39-40.

Antonio Rostagno

Basta: uscite e ancor raccolti
Siano i pari innanzi a me.

CORO

La pietade Enrico ascolti,
se al rigore è spinto il re

Partono. Enrico entra nella sala del consiglio.

Nella conclusione di questa scena ricorre un altro tema, quello del perdono, che Enrico VIII nega, opponendosi dal punto di vista di un uso della giustizia per utile proprio della corona. E Donizetti ci mostra l'attesa dell'atto di clemenza da parte dei subalterni che, non tutelati da un atto costituzionale ugualitario, constatano amaramente che "unica speme ai miseri/ è la real clemenza:/ i re pietosi, immagine/ sono del ciel quaggiù" (es. 2c). Il personaggio che esercita questo sistema di giustizia non liberale-costituzionale (il giudizio penale emesso dal medesimo potere di governo; la negazione volontaria del perdono come negazione dell'idea di giustizia superiore) è il monarca assoluto che nella realtà storica ha creato uno scisma religioso per una causa individuale e molto utilitaristica.

Enrico
... chi può sot - trar-vi a mor - te? Chi può sot - trar - via mor - te? Chi? Per - - - fi - di? Giu-

Anna
si - zia il pao... Giu - si - - zia!... è mu - ta d'En-ri - co in cor-te.

mp
sciolto e leggero

Es. 2a: *Anna Bolena*, Atto II, scena vi, n° 12 (“Giustizia! È muta/ d’Enrico in corte”)

Temi del dibattito politico-costituzionale nell'opera risorgimentale

Enrico

Sa - li - rà d'in-gil - ter - ra sul tro - no al - tra don - na più de - gna d'af - fet - tur

Presto

Es. 2b: *Anna Bolena*, Atto II, scena vi, (n° 12) Cabaletta del Terzetto, [p. 213]

Soprani

re pi - e - to - si im - ma - gi - ne so - no del ciel quag - giù.

Tenori

i re pi - e - to - si im - ma - gi - ne so - no del ciel quag - giù.

Bassi

i re pi - e - to - si im - ma - gi - ne so - no del ciel quag - giù.

Moderato

p dolce

Es. 2c: *Anna Bolena*, Atto II, scena viii (n° 13), Scena e Aria di Giovanna (coro: “I re pietosi immagine sono del ciel quaggiù”, nel tempo di mezzo) [p. 230]

Circa l'estratto all'es. 2b (la cabaletta del terzetto del II Atto), ho sopra riportato il commento di Mazzini. Quelle poche parole indicano che il valore educativo attribuito al melodramma non doveva passare, secondo Mazzini, tanto per le parole e le situazioni in sé considerate. Se il melodramma aveva un potenziale di penetrazione sociale maggiore del dramma di parola, era evidentemente per l'impressione che veniva indotta dalla musica, motivo per cui l'appello al rinnovamento dell'opera in senso sociale era rivolto all'*ignoto numini* musicista, non al letterato-librettista. Questa cabaletta, per Mazzini, è del massimo rilievo non certo perché è una *barform*, o una *lyric-form* elaborata, o perché manca di una formale sezione intermedia ecc. Se il massimo pensatore italiano del momento indica questa “mossa” della melodia come memorabile, è perché in essa Donizetti ha esaltato il

carattere, la dinamica psicologica del monarca assoluto, comunicando in modo emozionale e non certo analitico il vero contenuto politico-sociale dell'opera, la denuncia dell'assolutismo, e suscitando l'istintiva repulsione per la violazione del diritto democratico con l'esercizio del giudizio penale per utile proprio da parte della corona. Siamo negli anni più violenti dell'azione eversiva mazziniana; si conta che i Giovani Italiani fossero allora circa 50.000-60.000, e Metternich arrivava a parlare di 100.000 affiliati; un numero altissimo se pensiamo che ben poche città italiane superavano i 100.000 abitanti.³⁵ E allora, è possibile che il commento di Mazzini su questo preciso punto non sollevi neppure un moto di curiosità allo storiografo odierno? Non sono vuote parole quelle che chiudono la sua *Filosofia della musica*:

i giovani artisti [...] santifichino l'anima loro coll'entusiasmo, col soffio di quella poesia eterna che il materialismo ha velata [...]. Adorino l'arte prefiggendole un alto intento sociale, ponendola a sacerdote di morale rigenerazione.³⁶

Entusiasmo, anti-materialismo, intento sociale, morale *rigenerazione* [ossia il termine che solo più tardi lascerà spazio al sinonimico "risorgimento"]; è chiaro che Mazzini chiede queste qualità al musicista, non al librettista come i pur impegnati Cammarano, Pepoli o Ruffini, i quali non avrebbero potuto raggiungere uguale profondità e universalità. È la prima volta, nel sistema culturale italiano, che alla musica in quanto musica, non in quanto appoggio ornamentale della parola, è affidato un tanto elevato compito etico-sociale; sta cambiando la gerarchia delle arti, sta cambiando la collocazione della musica nel sistema estetico vetero-classicista come nel sistema filosofico (la vicinanza di alcuni aspetti del pensiero di Mazzini all'hegelismo non è certo cosa nuova)³⁷; dato questo quadro, è chiaro che qualcosa *deve* cambiare anche nelle forme del melodramma; si

³⁵ Queste stime sono riportate da Roland Sarti, con l'avvertenza che si tratta di ipotesi; i documenti di polizia, che tenevano conto dell'attività delle spie e degli infiltrati, segnalano tuttavia cifre assai più cospicue: 70.000 Giovani Italiani nell'Italia meridionale, 40.000 nello Stato pontificio, 30.000 nel Piemonte (R. Sarti, *Giuseppe Mazzini*, op. cit., p. 81)

³⁶ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, op. cit., p. 42.

³⁷ Idea che circolava già Mazzini vivente; si veda per esempio F. De Sanctis, *Mazzini*, a cura di V. Gueglio, Genova, Frilli, 2005, p. 109. Sarti (*Mazzini*, op. cit., p. 54), torna brevemente sull'argomento.

può immaginare una “riforma” alla Mercadante dimenticandosi di questo terremoto?

Oltre alla temperatura emotiva che la musica può assegnare alla parola scenica, oltre alla rivoluzione filosofica sopra accennata, tuttavia, nelle parole di Mazzini c'è anche qualcos'altro, come testimonia una sua lettera del 1834 a Tommaseo:

Quanto al parlare al popolo, avete ragione – e parlerei; ma le vie mancano ed erriamo per entro a un cerchio senza inoltrare. Il popolo non può leggere, o non sa leggere – dove l'apostolato verbale trova la forza, non sono a sperare apostoli”³⁸.

Ed era proprio la pressione emozionale, la veemenza di parole musicalmente declamate ciò che Mazzini cercava per questo “apostolato”, per far passare le sue idee più semplici in quel “popolo” che egli intende in senso ecumenico, universalistico, diversamente dal concetto selettivo di ‘popolo’ comune alle generazioni precedenti³⁹. Simile veemenza di declamazione non si troverebbe in Rossini né in Bellini, e sarà il modello per il primo Verdi.

Rimane una curiosità: è nota e più volte indicata, a partire da un seminale saggio di Diego Carpitella⁴⁰, la circolarità fra opera e musica popolare fuor dei teatri, soprattutto nella prima metà dell'Ottocento, prima che nell'Italia borghese industrializzata di fine secolo si

³⁸ Banti, *Il Risorgimento* cit., p. 66.

³⁹ L'idea di “popolo” all'inizio dell'età mazziniana subisce un radicale mutamento; nel 1816 Giovanni Berchet scrive la sua celeberrima *Sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, dove delimita il “popolo” distinguendolo dall'ottentotto (“il popolo basso”; “lo stupido ottentotto [...] avvolto tra 'l fumo del suo tugurio e il fetore delle sue capre”), sia dal parigino (l'esteta che ha perso “ogni impronta nazionale”, o l'intellettuale classicista); “popolo” è insomma la classe borghese colta, allora nascente nelle città del settentrione italiano, da cui nasce il liberalismo moderato risorgimentale: “il popolo [...] comprende tutti gli individui leggenti e ascoltanti” (ora in *Opere*, vol. II, “Scritti critici e letterari”, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1912, pp. 15-17. Di utile consultazione anche Id., *Lettera semiseria. Poesie*, a cura di A. Cadioli, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 64-65. Foscolo esprime un'idea piuttosto simile di “popolo” nel discorso *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, prolusione al corso di Eloquenza italiana e latina all'Università di Pavia, 22 gennaio 1809.

⁴⁰ D. Carpitella, *Musici e popolo nell'Italia romantica e moderna*, in Id., *Conversazioni sulla musica*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, pp. 81-165.

sviluppi la separazione fra musica d'arte e musica di consumo. Ebbene proprio nella *Bohena* ne troviamo un esempio, e forse non per caso. Siamo all'inizio della scena del giudizio, atto II scena iv, "Coro, Scena e Terzetto" (n° 12); la didascalia recita "vestibolo che mette alla sala ov'è adunato il Consiglio. Le porte sono chiuse; e gl'ingressi sono custoditi dalle Guardie". Nel silenzio carico di tensione l'orchestra introduce uno dei temi che condurranno questa grande scena:



Es. 3a: G. Donizetti, *Anna Bolena*, Atto II, scena iv [introduzione orchestrale]

Tanto questo avvio ha colpito la fantasia popolare, che si ritrova esattamente identico nell'Inno di Jacopo Foroni, *Ai Lombardi. Canto di guerra a tre voci*, su poesia di Alessandro Zoncada (1848), di cui riproduco il frontespizio e l'inizio.

Es. 3b Jacopo Foroni, *Ai Lombardi. Canto di guerra a tre voci*, Milano, Lucca, n.e. 6992 [1848] (inizio)



Immagine n. 1: Jacopo Foroni, *Ai Lombardi* [frontespizio]

Su Foroni, compositore ingiustamente dimenticato, che Toscanini aveva in repertorio fino alla fine della vita e che dopo la sua precoce morte fu chiamato da Filippo Filippi “il Beethoven italiano” per le sue tre sinfonie, corrono diversi fraintendimenti. È vero che partecipò alle Cinque Giornate e che poi abbandonò l’Italia per i pochi anni che gli restarono da vivere, trascorsi a Stoccolma come maestro di cappella del Re. Ma non è vero che ciò avvenisse per disinteresse alla causa italiana; semplicemente fu costretto a questa scelta dalla condanna a morte che pendeva sulla sua testa e che non arrivò a vedere tolta dal nuovo governo, perché morì prima del 1859. La sua fede popolare e democratica, che non esiterei a definire proto-socialista, non fu mai nascosta, come dimostra una delle sue opere più fortunate, *I Gladiatori*, che è una delle prime riprese operistiche della figura di Spartaco, già ipotizzata senza esito da Manzoni, ma che arriverà a diffusione popolare solo nei decenni futuri.

Questa particolare convergenza musicale fra la prima opera di grande successo di Donizetti e l’inno popolare di un compositore attivista nel biennio rivoluzionario, convergenza che ovviamente ha un significato, ben chiaro, che va molto al di là della semplice constatazione di un’analogia di note, mi sembra degna almeno di una menzione.

3.2. *Belisario* (libr. S. Cammarano, Venezia, La Fenice, 4 febbraio 1836).

Il Finale primo (dalla scena ix alla xii) è occupato da una grandiosa e articolata scena di giudizio: Belisario, generale dell'imperatore Giustiniano, è accusato di tradimento dopo aver trionfato nella guerra ai Goti. L'imperatore stesso presiede il consiglio senatorio che intenta il processo e condanna Belisario all'esilio. Nelle didascalie sceniche, Cammarano identifica un sistema gerarchico monocratico, dove tutti i simboli dei poteri sottostanno all'alto seggio imperiale: "Aula senatoria. Da un lato molti seggi fra' quali uno più elevato per l'Imperatore. Vi è un tavolino, su cui alcuni papiri, il volume delle leggi, ed una spada" (inizio scena ix); "esce Giustiniano e sale in trono" (inizio scena x); "un Senatore siede presso il tavolino, Eutropio [che ha ruolo di accusatore, voce dell'Imperatore] va a collocarsi in piedi accanto ad esso" (inizio scena xi): ecco sintetizzata la perversa gerarchia costituita dall'organo giudiziario, dominato dal monarca, a sua volta plagiato dal traditore. Eutropio infatti, influenzando la moglie di Belisario, Antonina, rappresenta la figura tipologica del traditore, qui estremizzata dal fatto di rappresentare anche il potere giudiziario come magistrato.

Giustiniano
[sul trono] (un Senatore siede presso il tavolino, Eutropio va a collocarsi ai piedi accanto di esso)

scena XI. *f* Maestoso

Sa - pra, il giu - di - zio,

Eutropio Bel.

Be - li - sa - rio ac - cusato di fel - lo - nia. Che, in - ten - da!

Eutr.

Al de - cli - nar di questo gior - no i - stes - so del suo tri - on - fo le ri - bel - li squadre: da lui com - pre e se - ditte. do - ve - an - fran - ta ogni

Temi del dibattito politico-costituzionale nell'opera risorgimentale

Bel.
legge e spon-to il Giu-sto, co-ro-na re il suo erin del ser-to au-gu-sto. Cu-lun-nia in-fa-miel

Allegro

Es. 4: Belisario, Parte prima, scena xi

Più o meno con la stessa dinamica della *Stuarda*, il successivo atto secondo si apre con la scena di prigione; segue una delle pagine più note della partitura, l'aria di Alamiro che si chiude con la cabaletta “Trema, Bisanzio” (scorciata ad una sola quartina per rendere la foga del momento). È una invettiva contro la crudeltà del giudizio e l'iniqua sentenza, cui ben si adatta il tradizionale avvio in ritmo di polacca rapido e “con forza”

Alamiro
Tre-ma Bi-san-zio! ser-ri-na-ri-ce

Es. 5: Parte seconda “L'esilio”, Aria di Alamiro (cabaletta)

Anche il tema del perdono ha una funzione rilevante nel *Belisario*; alla fine dell'opera, il protagonista potrebbe riunire la famiglia in punto di morte (e non occorre ripetere la funzione simbolica della riunione di un nucleo familiare diviso da circostanze politico-belliche). Ma Belisario, alla richiesta di perdono da parte della moglie spira senza riuscire a proferir parola,

Antonio Rostagno

The image shows a musical score for the scene 'morte di Belisario'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line for Antonina and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Per-do - no...' and is followed by a section marked 'Allegro vivace' with the lyrics 'Belisario nell'udir la voce d'Antonina cerca di alzarsi, ma preso da un tremore convulsivo cade e spira.' The piano accompaniment includes dynamic markings like 'fp' and 'f'. The second system features a vocal line for Alaimiro, Irene, and the Coro, with the lyrics 'Oh Di - o! Spi - ra!' and a piano accompaniment marked 'Allegro'.

Es. 6: morte di Belisario

lasciando la moglie nella disperazione (“Egli è spento, e del perdono/ la parola a me non disse./ Di mia voce udendo il suono/ forse in cor me maledisse...”) e alla morte senza speranza (Alessi e Irene [i due figli]: “La sciagura è omai compita!/ Tutto il ciel rapisce a me!”). L’assenza del perdono, la mancanza della manzoniana ricomposizione di un ordine superiore, al di sopra della legge terrena, è uno degli elementi della visione tragica del mondo, che Donizetti tematizzerà in modo sempre più esplicito; una tragicità senza riscatto e senza redenzione, riscatto e redenzione che non sono negati mai alle eroine e agli eroi del dramma verdiano.

3.3. *Fausta* (libr. D. Gilardoni, Napoli, S. Carlo, 12 gennaio 1832).

L’impostazione generale del dramma presenta forti analogie con altre celeberrime opere del grande repertorio; dal rischio-tensione di *Fausta* all’incesto con il figliastro Crispo, allusione alla vicenda di Semiramide, al triangolo amoroso quasi identico sul quale si sviluppa la vicenda della verdiana *Aida*, composto da *Fausta-Amneris* (rispettivamente moglie e figlia di monarchi assoluti, Costantino e il faraone nell’ordine), *Crispo-Radames* (capi militari innamorati di una giovane schiava, figlia di ex-regnanti rispettivamente Massimiano, usurpato, e Amonasro, sconfitto e schiavizzato), *Beroe-Aida* (oggetto di amore ricambiato da parte dei giovani condottieri, figlie rispettivamente di Massimiano e Amonasro).

Anche qui ricorrono diversi dei temi sopra riassunti, imperniati ancora sulla scena madre del processo a Crispo: la situazione sarà ricalcata, per quanto riguarda il *plot* e la distribuzione delle forze in antagonismo, dalla scena del processo nel IV atto di *Aida*. Ma Verdi spostando l'interrogatorio fuori scena e facendolo vivere all'uditorio attraverso le reazioni emotive di Amneris, realizza uno dei momenti più alti del suo teatro, facendo emergere al tempo stesso la denuncia di un errore politico (la mancata divisione del potere politico e religioso, complicata dalla mancata divisione del potere esecutivo e giudiziario), ma anche il dramma individuale di un'anima lacerata da un insostenibile scontro con la ragione di stato. Tutto questo è già nella scena della *Fausta*, sia pur con una diversa forza drammatica.

Il processo nella *Fausta* inizia con la scena quinta del secondo atto; la didascalia indica: “*Si veggono già radunati i Senatori. Arriva Costantino seguito da' littori*”. Già qui qualcosa attira la nostra attenzione: il senato, ossia il potere legislativo, detiene anche la facoltà di giudizio penale e di quello militare (Crispo è pur sempre un alto graduato delle forze armate imperiali). E poi, come nelle opere precedentemente accennate, il senato-magistratura è a sua volta presieduto dallo stesso monarca, ossia l'autorità suprema che in sé tutto assomma “per volontà di dio”. Certo, questo era ancora nel 1832 l'ordinamento statuale della maggior parte dei regni italiani restaurati; ma il dibattito sul liberalismo proprio in questi anni, dopo quella Costituzione delle Province Unite del 1831 che ho sopra ricordato e che rappresenta un momento così influente, giunge a chiarire forse per la prima volta in modo tanto perspicuo che la necessità di una costituzione deve garantire la intera nazione, il popolo intero. E questa garanzia può derivare soltanto dalla separazione coerente dei poteri, la cui riunione assolutista viene vista come responsabile di tante ingiustizie (anche nella storia reale, non solo nel melodramma), e come specchio di una mentalità ormai da superare.

Non dovremmo meravigliarci quindi che Donizetti porti in scena così spesso una situazione simile, che sembra avere alla sua radice simbolica il medesimo “nuovo concetto di costituzionalismo” di cui parla Mannori (vedi qui sopra), in opposizione con i governi anti-liberali restaurati. La scena di processo non è altro che una manifestazione teatralizzata, come diverse altre possibili, di questo problema che è al tempo stesso politico, etico e generalmente culturale. È insomma manifestazione della mentalità della “giovane generazione”. L'accusa della ragione di stato eccessivamente rigida, che ritroviamo nei *Due Foscari*, è tuttavia un elemento di distinzione

fra *Fausta* e *Aida*, realmente uno dei titoli verdiani in cui anche il pensiero politico tocca una complessità non comune. Segue nelle scene dalla settima in poi del medesimo atto secondo un'altra situazione tipologica, quella del carcere, dove Fausta come Amneris propone la salvezza *in extremis* a Crispo, che come Radames rifiuta sdegnosamente.

Fausta, come il *Belisario*, è una tragedia senza riscatto, senza perdono; una delle più nere fra le molte del melanconico Donizetti; manca anche la grande irruzione di luce (musicalmente parlando) che nel finale di *Aida* innalza i due amanti dal loro oscuro sotterraneo di morte e trasfigurazione. Ma qui interessano altri rilevati: la tragedia è innescata da un tradimento (e abbiamo visto come il traditore sia una delle figure tipologiche a partire da questa fase risorgimentale) di Massimiano che per ambizione non esita a usare la figlia. Ed è ben diverso da quanto farà Amonasro, che agisce per una precisa ragion di stato, per salvare il suo popolo e non affatto per ambizione personale, come Massimiano. In secondo luogo Costantino offre il manzoniano perdono, altro elemento di quella configurazione etico-ideologica che ho sopra riassunto⁴¹. Che poi Crispo lo rifiuti, rientra in quell'ambito di tragedia senza luce di redenzione, di fatalità contro cui nessun individuo può combattere, che era stata individuata già da Mazzini, sempre molto interessato agli effetti emozionali, alla potenzialità di persuasione anche in modo antifrastico, che il teatro poteva e doveva esercitare sulla collettività⁴².

Il tema più importante qui, come sarà in *Aida*, è quello della ragion di stato tanto rigida da non permettere neppure una giustizia equa, una ragion di stato in cui fra il bene individuale e quello dell'organismo statale si apre una pericolosa discontinuità; una ragion di stato tanto

⁴¹ Per una più ampia trattazione del tema del perdono rimando al mio *Mazzini e Donizetti. Due espressioni della mentalità primo-risorgimentale*, in *Prima e dopo Cavour. La musica tra Stato sabaudo e Italia unita (1848-1870)*, Convegno internazionale, Napoli, 11-12 novembre 2011 (di prossima pubblicazione).

⁴² G. Mazzini, *Della fatalità come elemento drammatico*; il saggio, scritto nel 1830 viene pubblicato a Parigi su *L'Italiano* di Michele Accursi (il procuratore-agente in Francia di Donizetti) il 31 luglio 1836 (pp. 143-160), con un titolo lievemente variato: *Della fatalità considerata come elemento drammatico*. Attraverso il dramma di Eschilo, Shakespeare e Schiller, Mazzini indica nella fatalità la più grande sciagura per l'eroe tragico, poiché essa rende "inevitabile [...] l'inutilità del sacrificio, l'inutilità della vita che dove non è sacrificio, è nulla o peggio che nulla" (p. 188).

autoreferenziale, espressione di un potere che alimenta solo se stesso e non tiene conto dell'individuo, tanto da non poter più distinguere la verità e l'etica positiva dal tradimento o dalla debolezza. Il senato giudica non secondo leggi, ma secondo una delazione; e neppure la corona può garantire tutela a questa grave deviazione dell'ordinamento statale. Certo, il monarca qui è uno sconfitto, non è il responsabile della catastrofe; questo permette all'opera infatti una facile circolazione attraverso le censure. Ma rimane la chiarissima rappresentazione di un giudizio non equo, di una magistratura non efficace a comprendere e giudicare, di un processo infine basato su un interrogatorio superficiale e viziato dal tradimento di un individuo per un utile proprio e non collettivo-sociale, per personale ambizione di potere. In sintesi, è la denuncia di un ordinamento legalistico-statale incapace di proteggere sia la propria equità sia il bene dei componenti della nazione che esso dovrebbe rappresentare: in sintesi, un potere anti-costituzionale e per questo inadeguato al nuovo concetto di nazionalità (o meglio direi "connazionalità").

3.4. *Maria Stuarda* (libr. G. Bardari, Milano, La Scala, 30 dicembre 1835)

Qui s'impone, per una migliore comprensione delle intenzioni di Cammarano e Donzetti, un confronto con l'omonima tragedia di Schiller da cui l'opera è derivata.

Anzitutto in Schiller i temi della giustizia, della compatibilità del tribunale con la causa da discutere e con l'imputato, dell'esercizio del processo secondo procedure legittime sono temi chiaramente esposti e discussi nella scena settima del primo atto:

MARIA

Io non mi sottraggo all'obbligo di sottopormi ad un giudizio; sono i giudici, quelli che ricuso

BURLEIGH

Come, signora? I giudici? Sono essi forse degli indegni, della gente volgare, dei chiacchieroni impudenti che si lasciano assoldare per essere strumenti dell'oppressione? [...]

MARIA

Certo, questi Lords [...] questi nomi che voi pronunciate [i giudici protestanti di Elisabetta] con sì alte lodi e che dovrebbero schiacciarmi sotto il peso della loro potenza, io li vedo svolgere ben altri ruoli nella storia di questo paese. Vedo [...] il maestoso Senato adulare come schiavi un sultano i

Antonio Rostagno

capricci di Enrico VIII ... Vedo la Camera dei Pari e i Comuni, venali entrambi, fare e disfare leggi, sciogliere matrimoni e riconoscerne di nuovi dietro il comando di un potente [...].

BURLEIGH

[...] La cosa è ormai giudicata e non ha più bisogno di discussioni. Quaranta voci contro due hanno riconosciuto che avete infranto il patto firmato l'anno scorso, e dovete cadere sotto la legge [...]

MARIA

Lord Burleigh! Non dubito affatto che una legge, fatta per me, redatta con la precisa intenzione di perseguitarmi, si lasci anche adoperare contro di me con la massima facilità ... Guai alla povera vittima, quando la stessa bocca che ha dettato la legge è anche quella che pronuncia la sentenza!

[...]

E nella scena quinta dell'atto quarto è la stessa Elisabetta che allude al suo modo di concepire la giustizia, il potere giudiziario interamente di nomina governativa:

ELISABETTA

Essa deve morire, ed egli [Leicester] deve vederla cadere e cadere dopo di lei. [...] Voglio nominare in tribunale di Pari che lo giudichi. Deve sentire tutto il rigore della legge.

Di tutto ciò Bardari non conserva nulla, vuoi per il timore di una censura napoletana che si era fatta estremamente oppressiva, in questi anni caldi di crescente mazzinianesimo, vuoi perché il fuoco cade sul problema dello scontro fra regine e non sul problema di ordinamento costituzionale, vuoi perché Bardari stesso era uomo di legge e farà poi il giudice nella vita, quindi avrebbe commesso qualcosa di simile a un "cannibalismo professionale" tenendo quella violentissima invettiva contro i giudici di nomina regia, proni verso un esecutivo prepotente. Ma la *Stuarda* schilleriana in quegli anni girava per i teatri italiani nella traduzione di Andrea Maffei, e non è difficile pensare che buona parte del pubblico la conoscesse. In ogni modo, tanto violento era il

soggetto, che la censura napoletana, dopo la prova generale, ne vietò la rappresentazione⁴³.

In Schiller poi (Atto IV, scena x) la sentenza di morte per Maria è scritta da lord Burleigh e sottoposta alla firma della regina Elisabetta, che sottoscrive in un attimo di rabbia, sola, dopo il suo monologo; quindi con arbitrio libero e incondizionato. Ma la stessa Elisabetta, consegnando la sentenza firmata, impone di attendere suoi ulteriori ordini; il foglio firmato, la legge del monarca assoluto, le sfugge però di mano e la sentenza capitale per Maria Stuarda viene compiuta senza ordine della regina e a sua insaputa. Quindi lo stesso potere arbitrario della corona, lo stesso intreccio di esecutivo e giudiziario, sfugge poi dalle mani del governante, mostra la rischiosa fragilità di un simile sistema di antico regime. Tanta finezza non trova riscontro nel libretto di Bardari (Atto III, scena ii, Duetto n° 12 e Terzetto n° 13; una grande sequenza drammatica, senza soluzione di continuità). Dopo il duetto di incertezza se firmare la condanna, ancora Elisabetta è indecisa; ma vedendo entrare Leicester, segna rapidamente il foglio e lo consegna direttamente a Cecil [lord Burleigh]. In questo caso Bardari ha voluto eccessivamente scorciare la indecisione della regina, in Schiller molto più contraddittoria e sofferta; certo il cantabile di Elisabetta nel Duetto dell'atto terzo, scena prima (n° 12: "Quella vita a me funesta") rallenta sensibilmente il suo travaglio interiore e la ritrae nella sua impaurita debolezza, ma l'entrata di Leicester basta per farle prendere una decisione irrevocabile.

La *Stuarda*, con il *Faliero*, sono le due opere in cui il tema del perdono ha maggiore rilievo, assai più che nella *Fausta* e nella *Boleña*; esso viene tematizzato nel cantabile dell'aria finale di Maria, in un inesorabile Fa minore:

Atto II, scena ix

D'un cor che muore reca il perdono
A chi m'offese, mi condannò.
Dille che lieta resti sul trono,
Che i suoi bei giorni non turberò.

⁴³ È argomento noto e già più volte affrontato: J. Commons, *Un contributo ad uno studio su Donizetti e la censura napoletana*, in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi donizettiani*, op. cit., pp. 65-102.

3.5. *Marin Faliero* (libr. G. E. Bidera – A. Ruffini, Parigi, Th. Italien, 12 marzo 1835).

È forse l'opera che più chiaramente espone alcuni elementi del liberalismo democratico di Mazzini. Già la derivazione da Byron (sia pur con la mediazione francese di Delavigne), uno dei miti della formazione culturale italiana ottocentesca sin da Foscolo e gli intellettuali del *Conciliatore*, è un segnale mai abbastanza sottolineato. È pur vero che Byron tratta i numerosi temi politici con molta più profondità e dialettica, com'è inevitabile nel confronto fra teatro di parola e in musica: il tradimento di Beltrame (appena accennato in Donizetti) è esplicitamente collocato al centro di tutta la vicenda (addirittura uno dei congiurati traditi e perciò condannato a morte, Filippo Calendaro, che Donizetti elimina, andando incontro alla condanna capitale dice al traditore Beltrame: “Io muoio, e ti disprezzo”, mentre la didascalia indica “*sputandogli in faccia*”). Poi il personaggio di Israele in Byron concede addirittura il perdono al traditore Beltrame; mentre in Donizetti va al patibolo orgoglioso di dare esempio ai figli, sottolineando così due tropi mazziniani, quello del martirio e quello della famiglia, assenti nell'originale. E nella successiva autodifesa di Faliero Byron espone per voce del suo protagonista una riflessione sull'intera vicenda biografica, sulla contraddittoria e tragica posizione di Faliero verso la Repubblica. Tutto ciò avviene nella scena del processo, che in Byron apre il quinto atto, ed è molto estesa e articolata. La figura storica di Marin Faliero è molto contraddittoria, con tratti eroici e aspetti oscuri, tanto che la scelta di un soggetto simile non può essere minimizzata e giustificata solo con la moda byroniana o genericamente inglese; è una scelta molto forte e non casuale per presentarsi nella città dove più numerosi erano i circoli di patrioti esuli italiani. Anche in questo caso il libretto di Bidera accoglie e scolpisce per la musica numerosi elementi d'ispirazione mazziniana, che ora vedremo; e Donizetti li trasferisce nel suo linguaggio, ma non sminuisce affatto la portata simbolica che già in Byron raggiunge tanta efficacia.

Il processo viene intentato dal consiglio dei Dieci nei confronti di Israele Bertucci per cospirazione ai danni della Repubblica e di Marin Faliero per alto tradimento della patria; l'accusa si basa sulla testimonianza di un traditore, un falso congiurato. A chi volesse farne un'analisi musicale, formale, armonica, o a chi intendesse rilevarne i pregi drammaturgici non presenterebbe straordinari elementi di interesse. Ma se ci spostiamo al piano del dibattito politico, allora ogni parola pronunciata dal doge-congiurato acquista un peso specifico

davvero raro nel melodramma precedente; mai come in questo caso vale per queste frasi la definizione di “parola scenica” che Verdi conierà solo molti decenni più tardi.

Alla fine dell'opera Faliero è convocato dal consiglio dei Dieci che, per voce del patrizio Leoni, intentano il processo. Lo stesso consiglio, quindi riunisce in sé tutti i poteri: Leoni è magistrato dell'istruttoria, avvocato dell'accusa, giudice ed esecutore della condanna; e sono i Dieci stessi che, per esclusivo rispetto formale dell'ordinamento repubblicano, chiedono a Faliero di discolarsi; l'autodifesa è di una chiarezza esemplare:

Atto III, scene ix-x

LEONI

Ecco il Doge

I DIECI

silenzio

[entra Faliero nella sala del Consiglio, dove si svolge il processo ai congiurati]

FALIERO

Si arresta intrepidamente innanzi al tribunale bravando

Chi siete voi? Qual legge? ...

A voi chi diede il dritto [nella part. “chi vi diè questo dritto”]

Un Doge a giudicar [nella part. “di giudicare il Doge”]

LEONI

Il tuo delitto

Or ti discolpa.

FALIERO

Ogni difesa è vana

ove forza tiranna

fa leggi, accusa, giudica e condanna.

ISRAELE

Viva Faliero!

CORO DEI CONVINTI [congiurati]

Viva!

FALIERO (*volgendosi*)

Oh chi vegg'io

LEONI

Vedi i complici tuoi.

Antonio Rostagno

FALIERO (*con dolore*)

Voi fra ritorte?

Ahi miseri!

ISRAELE

O mio prence.

LEONI (*ordinando con forza alle guardie*)

I vili a morte!

Leo. Coro de' Dieci Fal.

le-co il Do - ge. Si - len - zio. chi sie-te vo? Qual

Maestro *pp*

leg-ge? chi vi diè questo drit-to di giu-dica-re il Do - ge? il tuo de - fa - to.

Fal. Isr.

Or ti di - scol-pa. Ogni di-de-sa è va-na o-ve for-za ti - ran-na fa leg-gi. ac - cusa. giu-di-ca e con - dan-na. *Allegro*

Coro [singturali] Fal. Leo. Fal.

Vi - va l'al - lie - ro. Vi - - - va. Oh, chi veg - g'ia? Ve-di i com - pli-ci tuo-i. Voi fra' ri-

tor-te... ahi mi - se-ri! Oh mio Pren - ce. I vi - li a mor - te!

Maestro

Es. 7: *Marin Faliero*, finale terzo

Poche parole; ma sono un vero trattato di teoria dello stato in quel momento storico, un proclama politico che il musicista esalta; la costruzione paratattica dal testo verbale viene con una declamazione continuamente interrotta da pause, che isolano le singole locuzioni, attribuendo ad ognuna di esse peso e chiarezza necessari a un argomento tanto rilevante (“fa leggi, accusa, giudica e condanna”).

Immaginiamo la voce stentorea del basso Lablache che urla dal palcoscenico i principi liberali-repubblicani della divisione dei poteri: l'individuo davanti al potere costituito perde anche il più elementare diritto di parola, laddove un solo organo, sia pur repubblicano, ma uno solo, detiene il potere legislativo (“fa leggi”), le pone in essere (“accusa”), esercita il potere giudiziario (“giudica”) e gestisce direttamente la “legittima forza” (“condanna”).

Il fatto poi che queste frasi del basso siano collocate nella scena che precede l'aria di Israele, dopo un primo momento melodico di quest'ultimo (sullo statuario decasillabo “Odo il suon di chi sprezza i perigli”), rafforza il senso di solidarietà fra il Doge e il capo della congiura popolare Israele. Questa stretta coesione al di là di distinzioni cetuali è una chiarissima, e deliberata, trasposizione di uno dei principi fondativi del mazzinianesimo: la non separabilità in classi sociali dell'organismo repubblicano, la necessità di unire e armonizzare le differenze, l'opposizione alla lotta di classe, che Mazzini condanna come elemento di disgregazione del “popolo” inteso come universale “umanità”.

Se non collochiamo l'opera in questo vivacissimo momento della discussione politica dei patrioti italiani, con tutti i dubbi e le contraddizioni di cui ho parlato in inizio; se non la collochiamo poi nella situazione parigina nel momento del dibattito fra *Giovine Italia* di Mazzini, che voleva la repubblica a poteri divisi, *Veri Italiani* di Buonarroti, che voleva invece una dittatura giacobina di ispirazione robespierriana, neoguelfi come Tommaseo e Gioberti, che rivendicavano all'autorità papale il diritto di soprastare a ogni altro potere temporale; se non collochiamo insomma il *Faliero* in questo clima, ben difficilmente se ne potrà comprendere la potente portata storica e la concreta intenzione.

Dato quindi lo scopo principale di far arrivare efficacemente al pubblico italiano e francese del Théâtre Italien questi contenuti di calda attualità politica, l'approfondimento delle sperimentazioni formali sarebbe stato il peggior ostacolo, sarebbe stato un elemento controproducente, disturbante. È difficile quindi dare una valutazione, crearsi un giudizio sul *Faliero* basandosi solo sul rilevamento di lyric-

forms, bar-forms, cabalette spezzate, tempi di mezzo sperimentali o convenzionali, considerandoli in astratto, come forme determinate da una loro vita autonoma e una storia indipendente.

Per dirla in una sentenza: come potrebbe darsi una “vita delle forme” in un’arte che ha l’ambizione di divenire “profeta di morale rigenerazione”?

Nel *Faliero*, poi, Donizetti realizza una delle più potenti scene di perdono, forse la più vicina al modello del *Carmagnola*, quando nell’ultima scena, il duetto Elena-Faliero, la donna chiede e ottiene il perdono con una brevissima ma memorabile melodia (ancora il tempo breve della “giovane generazione”, l’evento repentino dopo il quale nulla è più come prima)⁴⁴. Tanto divenne celebre quest’estratto, che Robert Schumann lo citò letteralmente nella *Chiarina* del *Carnaval* op. 9, un ritratto ideale di Clara, la quale era appunto una grande estimatrice di Donizetti.

Per concludere, tralasciando quindi altre scene che possono ricondursi al processo giudiziario, spostiamoci molto brevemente al teatro di prosa coevo. Grazie soprattutto ad attori come Gustavo Modena, anch’esso stava riacquistando una funzione sociale e una diffusione maggiori che in passato, reagendo alla stasi classicista dei decenni precedenti e riportando l’attenzione al “teatro teatrale”, da recitare piuttosto che da leggere meditando come il “teatro letterario” di inizio secolo. Guido Nicastro ha notato che solo dopo quest’azione di Modena è nato un teatro popolare italiano, mediato dal cosiddetto teatro patriottico⁴⁵. D’altronde le compagnie che negli anni Venti-Trenta nascono in diverse città d’Italia sono finanziate dalle corone e non ci potremmo attendere da esse una funzione sociale che a quel

⁴⁴ Interessa forse sapere che la prima melodia di Faliero (“Santa voce al cor mi suona”), che è molto semplice e quasi banale proviene dal quartetto finale del precedente *Il paria* (1828). William Ashbrook (*Donizetti, Le opere*, Torino, Edt, 1987, p. 144) nota questo prestito e nota che “la melodia si sviluppa diversamente e in modo più eloquente particolarmente dopo l’entrata di Elena”. Il fatto che l’entrata di Elena si stacchi dalla prima frase non per sviluppo consequenziale, ma per diversione oppositiva, non è pura scelta formale, anzi non la è affatto. L’improvvisa campata della nuova melodia di Elena aumenta a dismisura il coinvolgimento e enfatizza il tema del perdono con mezzi puramente emozionali, anti-razionali, quali appunto quello della sezione melodica. E l’effetto arriva in pieno al suo obiettivo.

⁴⁵ N. Mineo - G. Nicastro, *Giusti e il teatro del Primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1978, pp. 57-59.

momento solo Modena era in grado di svolgere. L'esempio viene da un titolo assai celebre e di aperto impegno: il già ricordato *Antonello capobrigante calabrese* di Vincenzo Padula, del 1864, ambientato nel 1844 nei giorni successivi alla fucilazione dei fratelli Bandiera. I tre briganti subiscono una carcerazione dura senza interrogatorio e istruttoria preventiva, un tradimento per estorcere loro confessioni, e infine un ingiusto processo che porta a una ingiusta condanna capitale. E con questo siamo agli anni conclusivi del processo risorgimentale; Donizetti è morto da tempo, Mazzini è quasi silenzioso a Londra; il melodramma di Verdi affronta altri problemi politici, che lasciano poco spazio all'entusiasmo ideale e alle certezze "poetiche" della fase precedente. Eppure la quantità di temi che negli anni trenta si affollano nella produzione di Donizetti (soprattutto nelle collaborazioni con Cammarano) mi sembra non affatto trascurabile. E ciò che ancor più sorprende è l'intreccio di temi di ispirazione mazziniana, almeno fino al 1839; è vero che poco dopo inizia un'altra storia, ma questo vale non solo per Donizetti, bensì per tutto il processo nazionale italiano.

“PER ESSER VIEPIÙ UTILI ALLA SOCIETÀ”.
PATTI E CONDIZIONI PER LO STABILIMENTO DELLE
BANDE POPOLARI NEL SALENTO PREUNITARIO
(1825-1848) ¹.

Luisa Cosi

Onnipotente la musica s'è rivelata sugli individui e sulle moltitudini²

Calzolai, sarti, barbieri, falegnami, caffettieri, muratori, ottonari, tagliamonti, campagnoli, ‘bracciali’ ... riposti gli attrezzi della ‘industria’ praticata per l’ordinario, si può immaginare con quale cura certi volitivi artigiani e lavoratori giornalieri del primo Ottocento salentino maneggiassero ottavini, clarinetti, oficleidi, corni, tromboni, grancasse ..., strumenti a fiato e percussioni da loro faticosamente procacciati per una sorta di galvanizzante ‘dopolavoro’ e però coll’intento di promuovere l’incivilimento non solo personale, ma anche del duro contesto d’appartenenza. Strumenti musicali di cui quegli ‘industriosi’ per lo più nemmeno erano proprietari e che, tra le more di mestieri spesso gravosi, praticati dall’alba al tramonto, essi tiravano fuori appunto persuasi che, studiando e producendo musica tutt’insieme e per la gratuita fruizione dell’intera comunità, potessero «riuscire viepiù utili al progresso generale della società, di cui fanno parte» e «simultaneamente avere maggiori mezzi ai loro bisogni e sussistenza»³. Un impegno in cui motivazioni artistiche, economiche e morali si intrecciano vivamente, rendendo il microcosmo bandistico laboratorio di innovative pratiche sociali.

¹ Si ringraziano per la generosa collaborazione le dott.sse Annalisa Bianco, Francesca Casamassima e Ornella Sapio, direttrici degli Archivi Storici di Lecce (ASLe), Brindisi (ASBr), Taranto (ASTa).

² Giuseppe Mazzini, *Filosofia della musica* (1836), in *Scritti editi e inediti di Mazzini. Edizione diretta dall’Autore*, Milano, Daelli, 1862, vol. IV, p. 87.

³ ASTa, sez. prot., not. Vincenzo Colucci, 16 gennaio 1845, *Convenzione che riflette la formazione di una banda musicale per Taranto*, c. 54. Per ‘società in generale’ s’intende non solo l’accordo fra i bandisti convenuti, ma proprio l’intera collettività, per un riferimento etico-sociale che torna costantemente in altri analoghi protocolli.

In effetti, assai prima che comincino a circolare le filosofiche riflessioni del Mazzini sul ruolo della musica nell'auspicata ricostruzione politica e sociale d'Italia, anche in Terra d'Otranto figurano ampiamente riconosciute (o temute, dipende dai punti di vista) le potenzialità innovative se non proprio rivoluzionarie di tutto questo studiar musica insieme per diletto o impegno semiprofessionale ma sempre appellandosi a principi di equità e di responsabilità condivise; per poi suonare tutti insieme legni e ottoni in piazza e per le strade cittadine (all'occasione anche in chiese, teatri e per mare), a cornice di manifestazioni tanto civili, quanto religiose. Peraltro, imparando a usare, con sforzo pienamente consapevole e in cerimonie largamente condivise (dunque, non più solo per folklorici riti, di fatto tenuti al margine della vita pubblica) un 'linguaggio' ritenuto particolarmente consono ad esprimere le umane passioni, artigiani e 'bracciali' salentini di fatto verificavano la straordinaria incidenza pedagogica e formativa della musica, e più precisamente della musica 'italiana' (come è noto, l'Italia, musicalmente, era già da tempo sentita come realtà peculiare e unitaria). Un 'linguaggio' nazionale, trionfante nei teatri d'opera, tecnicamente evoluto eppure capace per sua natura squisitamente cantante di imporsi all'ascolto più ampio e trasversale: un idioma popolare, vivido e peculiare delle genti nostre, capace per antonomasia di affratellare per via di pregnanza melodica e di compassione (nella valenza rousseauiana dei termini) uomini della più diversa estrazione sociale, e magari sospingerli al bene comune.

Alla fortuna delle prime bande musicali (non solo salentine, evidentemente) contribuì dunque tutto un inedito concerto di circostanze sociali, politiche e culturali. *In primis*, è facile osservare che nel primo Risorgimento certi retaggi giacobini con relativi ideali di libertà e di fraternità (se non pure di eguaglianza), in tutta Italia furono alimentati e vivificati anche grazie ad un'accresciuta sensibilità e attenzione verso il *medium* sonoro – a partire dagli ultimi anni del Settecento, ideali e *gesta* rivoluzionari non a caso figurano costantemente e fragorosamente 'reclamizzati' nelle piazze (come in ogni altro contesto ove fossero possibili pubbliche adunanze), per parte delle bande delle armate francesi d'occupazione⁴, e quindi di

⁴ Per la Terra d'Otranto, vivida descrizione ne dà N. Bernardini, *Lecce nel 1799*, Lecce, 2000 (anastatica). Degli innumerevoli interventi bandistici segnalati, si vedano almeno quelli del 1799 per l'erezione dell'albero della Libertà (pp. 233-34), 1801 per l'anniversario della Repubblica Francese (p. 821), 1803-04 per l'arrivo delle truppe Cisalpine (pp. 834, 839). Memorie da

quelle delle Guardie civiche, provinciali e municipali, organizzate a seguire: bande urbane in cui appunto si formano i primi musicisti semiprofessionisti e d'estrazione 'industriale'. E se le stesse armate 'reazionarie' si adeguano per tempo a tale megafonia bandistica, cercando a loro volta di sollecitare l'obbedienza e il rispetto (se non il plauso) delle popolazioni ricondotte all'antico regime al suono di pifferi, trombe, corni e tamburi⁵, tuttavia dopo il 1814 restò incancellabile il ricordo della parentesi giacobina e bonapartista, in cui direttamente ai cittadini era stata affidata la difesa delle libertà e dell'ordine pubblico nuovamente conseguiti: e di questa inedita responsabilità civile proprio le bande urbane erano state chiamate a fornire memorabile colonna sonora.

Guardando allo specifico pugliese, dopo la Restaurazione per il regime borbonico fu dunque impossibile ignorare o sopprimere certe tensioni libertarie e certe spinte aggregatrici, spesso rinnovatesi all'insegna, solo apparentemente neutrale, dell'amore per la musica bandistica. In effetti, 'linguaggio' di passioni per antonomasia, era prevedibile che tale *medium* (per di più modulato nella sua forma più squillante e penetrante) venisse ritenuto capace di attrarre o rendere vieppiù 'riscaldati' ed 'effervescenti' individui restii a dimenticare progetti democratici e rivoluzionari. Non a caso, agli inizi degli anni '20, chiusa la parentesi costituzionale del *Nonimestre*, in tutta la regione prese avvio l'attività di schedatura e sorveglianza delle bande locali per parte della polizia borbonica, che considerava tali organici, spontaneamente rifioriti un po' ovunque, quale punto d'incontro ideale per filadelfi, carbonari e anarchici (*sic*) della più varia estrazione sociale⁶. Perché se a suonare legni e ottoni erano per lo più

integrare con fonti archivistiche relative alla presenza a Lecce nel 1804 della 'banda italiana' e ad una spettacolare esibizione di fiati nel 1809 per la festa della Bandiera: cfr. *Un'altra musica. Le bande in Terra d'Otranto nel XIX secolo*, catalogo a cura di L. Così, D. Ragusa, F. Tondo, Lecce, Argo, 2010, pp. 11-12.

⁵ N. Bernardini, *Lecce nel 1799*, op. cit., *passim*. Basti ricordare la banda della compagnia leccese dei Cacciatori che nel 1799 festeggia in successione: il sacco di Martina Franca, l'arrivo degli alleati Turchi, varie sconfitte dei Giacobini e il patrono S. Oronzo (pp. 456, 465, 471, 484-86, 763-64) e nel 1801 l'anniversario dello spiantamento dell'albero della Libertà (p. 789).

⁶ D. Fabris, *Le origini delle bande musicali in Terra di Bari*, in *La musica a Bari. Dalle cantorie medievali al Conservatorio Piccinni*, a cura di D. Fabris e M. Renzi, Bari, Levante, 1993, pp. 169-186; C. Trara Genoino, *I suonatori*

artigiani e ‘bracciali’, comunque al loro fianco operò da subito una più vasta genia di musicofili: sacerdoti e galantuomini, avvocati e pubblici amministratori, tutti indefessi promotori, garanti o finanziatori delle nuove bande, nonché ispiratori di statuti societari sempre più ‘moderni’. E per lo più si tratta, come vedremo, di personaggi noti alla polizia borbonica per le loro tendenze liberali.

Volendo poi considerare repertori e modalità d’espressione che facilitarono il progressivo allargamento del ‘consumo’ e dell’educazione musicali (consumo ed educazione ovviamente realizzantesi attraverso diverse istituzioni private, anche fuori dell’*engagement* politico-sociale proprio delle bande popolari⁷), sono evidenti le continue ibridazioni di generi e di forme che si determinano nella letteratura musicale del primo Ottocento italiano, non a caso sempre meno condizionata, per quel che concerne lo stile, dai luoghi di esecuzione e di ascolto tradizionali (le bande, per rimanere agli organici che qui interessano, potevano suonare marce funebri in chiesa e a teatro, e passi lirici e danzanti in piazza).

In effetti, se è probabile che i bandisti salentini poco e nulla sapessero del riaffiorare nella letteratura critica del tempo di un’antica *querelle* estetica (quella che vedeva contrapposto melodismo italiano ed armonismo francese - ma già attorno al 1830 la disputa trovava bersaglio più moderno nell’armonismo tedesco, e la gara fra le ‘scuole’ nazionali europee appare agli esegeti del tempo sempre più funzionale alle rivendicazioni patriottiche⁸), è comunque vero che, diatribe o meno, restava largamente condivisa l’idea che la musica ‘italiana’ trovasse forza nella sua peculiare vocazione lirica. Il canto ‘italiano’ nei primi decenni dell’Ottocento finisce insomma per cementare aspirazioni e tendenze, omologare gusti e creatività, risultando efficace anche all’impegno progressista e civilizzatore che la banda si è data, una volta appurata la piena capacità ‘lirica’ di quest’organico tutto strumentale.

popolari nelle pandette della polizia del Regno Borbonico, in «Musica/Realtà», n. 28 (apr. 1989), pp. 89-108.

⁷ L. Cosi, *Fanciulli virtuosi nella tradizione musicale di Terra d’Otranto*, in *Archivi d’infanzia. Per una storiografia della prima età*, a cura di E. Becchi e A. Semeraro, Milano-Firenze, La Nuova Italia, pp. 334-353 (I. Educazione musicale di signorini e signorine; II. Bande di artigiani e scuole d’eccellenza)

⁸ Cfr. L. Cosi, *Il linguaggio del sentimento. Musica, società e nazione nell’opera di un mazziniano salentino (Beniamino Rossi 1822-1881)*, in *Mezzogiorno e costruzione dello Stato unitario. I linguaggi risorgimentali per la Nazione*, a cura di M. Rizzo, Roma, Viella, in stampa.

“Per esser vieppiù utili alla società”

Incoraggiare *l'incivilimento*⁹ attraverso la formazione musicale del popolo e la più ampia divulgazione del repertorio 'italiano' specifico, è in effetti *Leitmotiv* ricorrente (benché modulato in toni diversamente espliciti) in molti atti fondativi delle bande del Risorgimento salentino, atti di cui di seguito si offrono alcuni regesti, selezionati al fine di apprezzare con maggiore gusto, completezza e perché no, rimpianto, una stagione in cui musica, società e nazione potevano ancora esser ritenuti valori beneficamente relati.

*Perché v'arretrate davanti all'idea d'una musica sociale?*¹⁰

Dunque, risalgono al decennio francese le prime notizie sui bandisti salentini: solo per Lecce, capitale di Terra d'Otranto, l'anagrafe murattiana restituisce una ventina di suonatori (che a volte sono anche caffettieri, barbieri e orefici) aggregati alla Guardia Civica ovvero alle legioni di stanza in città¹¹. Molti mettono a frutto la competenza

⁹ Cfr. L. Così, *Il progresso dell'incivilimento ovvero la banda della Guardia Urbana di Lecce (1835-1860) nella tradizione bandistica di Terra d'Otranto*, in «L'Idomeneo», I/1998, pp. 351 e sgg.

¹⁰ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, op. cit., p.119.

¹¹ L'Anagrafe storica del Comune di Lecce (*Libri dei Matrimoni, Libri dei Nati*, aa. 1809-13, *passim*) restituisce il nome di numerosi bandisti, attori o testimoni di nozze e nascite: se ne deducono peraltro parentele e amicizie strette in un circuito tutto musicale. Eccone un elenco alfabetico (in parentesi anno di nascita e, se non leccesi, anche luogo):

Bruno Nicola (1763) e Domenico Oronzo (1796), padre e figlio, trombettieri
Cajulo Luigi (1787) bandista e venaio

Capone Leonardo e Tommaso (fr.lli, 1771, 1775 S. Cesario) bandisti di passaggio (*sic*)

Castrignanò Nicola (1773) bandista della Legione

Conte Luigi (1780) tamburista

Costantino Costantini (1780 Francavilla) bifaro bandista

Guerrieri Onofrio (1780) bandista

Pranzo Nicola (1749) e figli Oronzo, Gaetano, Giuseppe (1772, 1785, 1786) trombettieri

Renzo Vincenzo (1887) tamburo maggiore

Rollo Antonio, Angelo e Salepio (fr.lli, 1785, 1790, 1793 S. Cesario) bandisti, Salepio anche caffettiere

Santo Salvatore (1770), bandista

Scognamillo Angelo (1773 Pulsano), bandista

Spacciante Lorenzo (1792), barbiere salassatore - bandista fino al 1832.

acquisita anche col ritorno dei Borboni: è il caso dei trombettieri Bruno (ancora attivi negli anni '30) e, soprattutto, dei fratelli Rollo di San Cesario (Angelo, già direttore nel 1807 della prima banda civica leccese, ancora suona nel 1819; Salepio è attivo fino al 1833) e Vincenti di Monteroni (Raffaele, capobanda dal 1809 al 1826, è ancora in forze nel 1832), grazie all'impegno didattico dei quali una seconda generazione di bandisti si affaccia sulla piazza¹², sollecitando l'apertura a Lecce dei primi *atelier* specializzati nella riparazione e costruzione di strumenti a fiato¹³.

Negli anni '20, per conseguenza, nuove forme di consociativismo musicale cominciano anche ad essere registrate in atti notarili: a Lecce, tra i primi a promuovere patti e condizioni intesi a meglio gestire un fenomeno in tumultuosa espansione è il citato Raffaele Vincenti, di cui si dirà diffusamente nel successivo paragrafo. Tuttavia, le maestranze musical-artigiane del capoluogo sembrano restare ancora per qualche decennio relativamente disorganizzate,

Vincenti Raffaele, Pasquale e Michele (fr.lli, 1779,1780,1788 Monteroni) rispettiv. capobanda e bandisti - Pasquale anche orefice. Per tutti cfr. anche *Il progresso*, op. cit., p. 358.

¹² Sempre l'Anagrafe Storica del Comune di Lecce per il 1817-35 restituisce i nomi di:

Allegro Silvestro (1808) bandista fuochista gendarme della Compagnia di Lecce nel 1830-1835

Buneschovity Martino (1781 Varsavia) istrumentista dei Cacciatori esteri nel 1817 (ripara strumenti)

Cajulo Ferdinando (1800, f.llo di Luigi cit.) sarto bandista attivo nel 1822-35

Castrignanò Giuseppe (1772 f.llo di Nicola cit.) bandista nel 1822-24

Estrafallaces Cristofalo jr. (1784-1854), musico attivo dal 1810 al 1850, a volte si qualifica come bandista: esponente di un'importante famiglia di strumentisti salentini del Sette-Ottocento, comprendente ben 5 generazioni di maestri a partire da Giovanni (cfr. oltre)

Giannetta Vincenzo (Otranto 1795) calzolaio bandista 1818-20

Greco Michele (1800) tromba della Guardia dal 1837

Losi Camillo (1785) tamburo maestro dei Cacciatori esteri nel 1819

Manfrocì Francesco (1799 Palma di Mileto) musicante bandista dal 1820

Spacciante Giuseppe (1814) barbiere salassatore come il padre Lorenzo (cfr. sopra), entrato in banda appena decenne, negli anni 40 si specializzerà come trombettista della Guardia d'onore.

Ventura Giuseppe (1795) bandista nel 1817.

¹³ L. Così, *Giuseppe Oronzo e G. Battista Leone costruttori di strumenti a fiato nella Lecce preunitaria*, in «Liuteria Musica e Cultura», 1998, pp. 33-41.

forse schiacciate dalla presenza in loco delle bande militari, cui all’occorrenza il Comune deve elargire contribuzioni¹⁴. In effetti, se a partire dal 1828 il governo borbonico sollecita gli strumentisti a fiato che, dilettanti o semiprofessionisti, vogliono continuare ad esibirsi pubblicamente, ad aggregarsi alla Guardia Urbana (in Terra d’Otranto apripista della normalizzazione è il comune di Grottaglie, seguito a ruota da quello di Montemesola)¹⁵, tale soluzione fino al 1833 è preclusa a capoluoghi di Province e Distretti, a sedi di Tribunali e piazzeforti militari. Non a caso solo nel 1835 il giovane capobanda Luigi Camassa può chiedere al Decurionato di Lecce un prestito di 300 ducati «per l’acquisto di vari strumenti necessari allo stabilimento d’una banda musicale nel Comune [...] utile specialmente nelle ricorrenze religiose e civili per tenere utilmente occupati i parecchi individui che la compongono»¹⁶. Egli vorrebbe così rilanciare su basi più solide il progetto cautamente avviato dieci anni prima dal Vincenti, ma l’iniziativa, malgrado le dichiarate motivazioni sociali, fallisce: e ancora una volta sono i musicanti della provincia a dimostrare più pronte capacità organizzative, grazie al sostegno di preti, civili e gentiluomini disposti a rischiare capitali in proprio, e grazie alla passione di nuovi capobanda, probabilmente capaci di meglio motivare l’opportunità pedagogica e professionale che attraverso la musica si offriva ai giovani artigiani e lavoratori giornalieri.

In altra sede si è parlato del ruolo assunto in tal senso dall’ex legionario, filadelfo carbonaro e capomusico Michele Panico, a partire dagli anni ’20 organizzatore e direttore di fanfare e bande fra Gallipoli e Neviano, con l’avallo di sindaci, cancellieri e altri civili ben noti alla polizia borbonica per i propositi eversivi coltivati (dopo il 1848 il Panico ne condividerà per breve tratto il destino di prigioniero politico)¹⁷. E tracce documentarie emergono sull’attività di Nicola Tarallo, capobanda di Campi Salentina che, pure distintosi per ‘effervescenze’ durante il *Nonimestre*, risulta ancora sorvegliato dalla

¹⁴ *Conclusioni decurionali* cit., vol. 37, conto morale, 1815 (feste per la Restaurazione) e 1821 (partenza dei militi), cc. 35 e sgg.

¹⁵ L. Così, *Il progresso...*, op. cit., p. 352.

¹⁶ *Ivi*, pp. 360-61. Come garante del prestito si offrì Raffaele Danese, dilettante di musica.

¹⁷ L. Così, *Un torbido capobanda e altri musicisti “effervescenti” del Risorgimento salentino*, in *Risorgimento oscurato. Il contributo del Salento all’Unità nazionale*, a cura di M. Spedicato, Galatina, Edipan, 2011, pp. 182-202.

Polizia borbonica nel 1830¹⁸. Noto è poi l'impegno musical-carbonaro profuso negli anni '40 ad Alessano e a Martano dai capobanda dei rispettivi comuni: Paolo Falcicchio (originario di Giovinazzo) e Giuseppe Visconti (originario di Gifuni nel salernitano), come anche quello manifesto a Vernole dal bollentissimo capomusico Matteo Barletti; tutti maestri che, spalleggiati dalla borghesia locale più illuminata, evidentemente educano i loro sottoposti non solo ai valori musicali¹⁹.

Ma la certezza che Terra d'Otranto pulluli di liberali (peraltro, come vedremo, non tutti necessariamente antiborbonici) intesi a non arretrare affatto dinanzi all'idea di una musica sociale, ci viene dalla lettura di una quindicina di *strumenti di convenzione*, relativi alla fondazione di altre bande ancora, lungo il ventennio che precede il '48: ovvero nel pieno della problematica normalizzazione sollecitata dalle Intendenze borboniche nel tentativo di controllare un fenomeno consociativo in tumultuosa espansione²⁰.

*Pochi senton il ministero dell'Arte e l'immensa influenza che per essa s'esercita nella società*²¹

È certo una coincidenza significativa che nel primo Ottocento salentino, tra le comunità più attrezzate a formalizzare davanti a un notaio l'intento musical-consociativo, dopo Lecce, figurino San Cesario e Monteroni, ovvero i paesi di origine rispettivamente dei fratelli Capone, Rollo e Vincenti, bandisti già attivi durante il decennio francese: ma nel caso di San Cesario si è autorizzati a fare un passo anche più indietro, dal momento che è in questo comune che nel 1764 viene stipulato da cinque musicisti del circondario un rogito inteso a regolamentare impegni, ruoli e profitti (nonché indennizzi per malattia) nella loro professione di suonatori di corno da caccia e tromba (altro genere di strumenti essi li suonano fuor di convenzione).

¹⁸ M. Doria, *Settari in Terra d'Otranto*, Lecce, Centro Studi Salentini, 1967, p. 106.

¹⁹ L. Cosi, *Un torbido capobanda...*, op.cit., pp. 191-92.

²⁰ Nell'estate del 1841 ben quattordici organici salentini risultano inquadrati nelle amministrazioni dei rispettivi Comuni: S. Cesario, Alessano, Martano (già attiva nel 1834), due ad Oria, Vernole, Campi, S. Vito, Novoli (attiva dal 1827), Castellaneta, Maglie, Torre S. Susanna: L. Casi, *Il progresso...* op. cit., p. 352.

²¹ G. Mazzini, *Filosofia...*, op. cit., p.104.

Società, questa, che viene rinnovata per ben due volte (a Lecce, 1766 e 1771) con l’aggiunta di norme intese a fronteggiare varie difficoltà esperite sul campo²². Simili convenzioni musicali (non eccezionali in sé, ma interessanti perché vi si parla elettivamente di ottoni) sono, per dire così, del tutto mercantili: la società civile resta sullo sfondo, come luogo (teatro, chiesa, camera) ove si realizzerà il profitto del tutto *particolare* dei professionisti consociati. Costoro non dichiarano infatti interessi pedagogici, né all’epoca possono averne di tipo specificamente repertoriale - infatti essi non costituiscono *ensemble* di per sé, ma vanno a inserirsi individualmente in orchestre eterogenee. Si tratta insomma di tecnici già in carriera, preoccupati di non farsi guerra per i ruoli peculiari di trombe e corni, piuttosto che di allearsi per ottenere prestazioni migliori o fare ‘scuola’.

Al di là del persistere degli strumenti a fiato (suggestiva continuità di vocazione nel passar delle generazioni e nell’ampliarsi semiprofessionistico della ‘manovalanza’), quasi nulla accomuna dunque i rogiti di fine Settecento con quelli che sempre a Lecce e a San Cesario, oltre che nelle vicine Monteroni e Novoli, affiorano nei primi decenni dell’Ottocento: quando cioè i tempi sollecitano una nuova valutazione del ruolo della musica strumentale, in una società che, Restaurazione o meno, sta comunque definitivamente liquidando l’*Ancien Régime*, i suoi privilegi, i suoi modi di praticare le arti e di fruire d’esse.

Nei nuovi contratti è ora prevalente l’impegno pedagogico, inteso a formare un corpo musicale coeso, organico e autosufficiente, inteso cioè a creare comunità attraverso lo *specimen* degli strumenti a fiato. Tale pedagogismo, le cui implicazioni morali, civiche e comportamentali sono fortissime e ben esplicitate, è poi rivolto per lo più a giovani e giovanissimi artigiani, già avviati ad altra attività ‘industriale’ (spesso per retaggio familiare): e poiché si tratta di individui di scarse o nulle risorse economiche, col passare del tempo (e l’affinarsi dell’esperienza) diventa sempre più determinante il ruolo di uno o più garanti che tutelino maestro e apprendisti di turno da un rapido naufragio della rischiosa iniziativa. Non stupisce che tali garanti siano spesso gentiluomini o sacerdoti d’orientamento progressista – essere semplicemente musicofili non basterebbe a

²² L. Così, *Settecento musicale inedito tra Napoli e Terra d’Otranto: professioni e società di musica attraverso nuove fonti d’archivio*, in «Fonti Musicali Italiane», 3(1998), pp. 131-154.

motivare un investimento di dubbio ritorno economico, nemmeno quando ci si attende la più ampia e trasversale fruizione del prodotto messo in cantiere (il ‘consumo’ popolare è gratuito ed amministrazioni civiche, parrocchie, conventi non è detto possano sempre pagare le musiche delle feste celebrate). Si aggiunga che l’analfabetismo è di norma sia fra gli apprendisti bandisti, sia fra i genitori o tutori che, in caso di indennizzare ogni giovane con 40 ducati, essendo anche perseguibile con l’arresto, se moroso; nel secondo caso ogni giovane dovrebbe darne 15 al maestro: art. 4, 12). Infine, alcune cautele, in caso di malattia o minore età, agiscono in loro nome. Imparare a leggere le note, a misurare il tempo d’intesa coi compagni, a intuire le relazioni stilistiche e formali dei brani nel rispetto delle dialettiche d’insieme; insomma, imparare a comunicare tutti insieme per il tramite di suoni ben organizzati, ha di per sé qualcosa di eversivo, laddove non si abbia diritto non dico di parlare pubblicamente, ma proprio di formulare un’idea sociale, un pensiero politico. Senza dire dell’esperienza del condividere equamente oneri e retribuzioni, del rispettare regole concretamente votate a determinare il bene di una piccola comunità, che vuole operare *armoniosamente*, è il caso di dire, nella società e per il bene d’essa.

Una delle prime convenzioni elaborate con l’intento di addestrare una quindicina di «giovani apprendenti al suono di strumenti musicali per uso di banda», risale al febbraio del 1825: a Lecce, in casa del notaio Giuseppe De Rinaldis²³ il monteronese Raffaele Vincenti, già in forza come capobanda sotto i Francesi, raduna quattro calzolai, due bottegai, un domestico, un muratore e soprattutto un barbiere salassatore, Lorenzo Spacciante, che, accompagnato dal figlio decenne Giuseppe (garzone di bottega pure avviato agli studi musicali), risulta più degli altri in confidenza col maestro ed il suo *entourage* professionale²⁴. Gli ‘industriosi’ raccolti dal Vincenti, pur essendo in massima parte analfabeti (o meglio, inetti a scrivere), sono dunque pronti a far pratica di carte musicali: quasi tutti emancipati dall’autorità paterna, essi scelgono innanzitutto lo strumento da suonare, con cui forse hanno già qualche consuetudine e che quasi certamente è messo a loro disposizione dal Vincenti, forse retaggio di

²³ ASLe, sez. prot., 46/144, 7 febr. 1835, *Convenzione*, cc. 8-12v.

²⁴ Così c’informa l’ *Anagrafe storica* cit., in riferimento agli anni 1826-31, quando Spacciante Vincenti, Rollo, Cajulo e Allegro intervengono congiuntamente come testi di matrimoni.

formazioni precedenti; si ricrea così un organico che ancora riflette, data la prevalenza dei legni sugli ottoni, il modello franco-cisalpino²⁵. Poche e semplici sono poi le condizioni che i convenuti s’impegnano a rispettare, a partire dalla durata della società musicale, che è di due anni per lo specifico didattico (ogni artigiano pagherà 6 carlini al mese per l’insegnamento giornaliero) e di sei anni per l’attività concertistica (articoli 2-3 e 13). Carte di musica e sinfonie sono procurate a spese collettive e conservate dal capobanda (art. 10); il quale, per ogni esibizione che l’ensemble farà a Lecce o nei paesi vicini, può ricevere una gratifica anteparte, ove l’ingaggio superi i 10 ducati, altrimenti il Vincenti si accontenta della usuale doppia porzione (art. 10). D’altra parte, sono stabilite multe tanto per coloro che ricusino suonare nella istituita compagnia, quanto per coloro che suonino in feste e festini a titolo personale senza permesso del maestro (nel primo caso i soldi vanno in cassa comune, nel secondo direttamente in tasca al Vincenti: art. 8-9). E ancora più pesanti sono le penali se il maestro ovvero qualche apprendista si sottrarrà dalla convenzione anzitempo e senza giusta causa: il maestro ha diritto ad esser pagato per i primi due mesi di indisposizione, ma l’allievo ha diritto di non pagare se l’indisposto è lui, ché anzi a tutti i giovani è garantito 1 tari dall’introito dei concerti mancati per infermità (art. 6-7, 11). Da ultimo, gli apprendisti si dicono favorevoli ad accogliere in organico anche Michele Vincenti, il fratello del maestro, che potrà scegliere di suonare lo strumento che più gli aggrada.

²⁵ Questo l’elenco degli ‘apprendisti’ - strumentisti, ricostruito in ordine alfabetico - se in parentesi, l’industria’ o lo stato civile sono quelli dichiarati dal genitore, che agisce per conto del figlio minore:

Alessandro Agrimi	[calzolaio]	clarino
Oronzo Alessandrini		clarino
Oronzo Bardi	bottegaio	corno
Vincenzo Bolognini		trombino
Raffaele Bruno	calzolaio	trombino
Antonio Gallucci	[?]	clarino
Luigi Lione	bottegaio	trombone
Carmine Malecore		clarino
Vincenzo Maffredi	domestico	ottavino
Francesco Marta	calzolaio	clarino
Salvatore Pepe	muratore	corno
Pascale Scorrano	calzolaio	trombone
Lorenzo e Giuseppe Spacciante, padre e figlio, barbieri, clarino e ottavino		
Non sono indicati i suonatori della così detta bassa musica (tamburo, grancassa e piattini).		

L'assenza di garanti e la stessa brevità degli articoli sembrano confermare che l'impegno bandistico sarà affrontato essenzialmente per «divertirsi a sonare» - nella fiducia che ciò basti a tenere utilmente e armoniosamente occupati i volenterosi giovani. Non sarà proprio così, s'è detto, e forse i trascorsi giacobini del Vincenti non favoriscono una più attenta udienza delle amministrazioni locali; che del resto, anche quando avranno pieni mezzi giuridici per dotare il capoluogo di una banda municipale (1833), tarderanno altri 15 anni prima di accollarsene l'onere.

Più produttiva sembra invece la musica che gli artigiani suonano in provincia.

Ci portiamo idealmente a Novoli, dove nell'ottobre del 1827, in casa del notaio Celestino Andrioli²⁶ convergono un proprietario, due falegnami, una guardia rurale ed un campagnolo, quattro calzolai e altrettanti sarti del luogo, intesi pure loro a «formare una così detta banda di musica» alla stregua di quanto tentato due anni prima dai colleghi leccesi sotto l'egida del Vincenti. A loro volta, gli intraprendenti paesani, per l'educazione musicale propria (ovvero dei propri figli), si affidano a Salvatore Castorini, musicante (*sic*) nativo di Messina ma da alcuni anni domiciliato in S. Pietro Vernotico; il quale Castorini all'epoca risulta ancora sorvegliato dalla polizia borbonica per certa 'effervescenza' manifesta durante il *Nonimestre* in combutta col fratello Matteo, pure lui musicante, attivo tra Mesagne e Lecce²⁷. E forse non è casuale che fra i promotori della banda

²⁶ ASLe, sez. prot., 69/5, 21 ott. 1827, *Convenzione trà l'infrascritti*, cc. 129-137v. Ecco l'elenco degli apprendisti, ricostruito in ordine alfabetico - se in parentesi, l'industria' o lo stato civile sono quelli dichiarati dal genitore:

Angelo Andrioli	calzolaio
Oronzo Cesareo	sarto
Gioacchino Cosma	[proprietario]
Gioacchino Cosma	calzolaio, cugino del prec.
Pascale Grasso	calzolaio
Francesco Greco	[falegname]
Raffaele Metrangolo	[guardia rurale]
Raffaele Miglietta	sarto
Raffaele Pezzuto	sarto domic. in Squinzano
Vincenzo Pisanò	falegname
Donato Spagna	[campagnolo]
Gioacchino Spagnolo	sarto
Santo Valzano	calzolaio

²⁷ M.Doria, *Settari...op. cit.*, p. 60, da integrare con l'Anagrafe Storica del Comune di Lecce, *Libro dei Matrimoni* a. 1839, p 79.

novolese figuri un altro sorvegliato speciale, ovvero il filadelfo e proprietario Giovanni Cosma,²⁸ che interviene in nome del figlio minore Gioacchino.

Il Castorini forse ha già pure lui, come il Vincenti, qualche esperienza di fondazioni bandistiche, come sembra dimostrare la solida articolazione della *convenzione* novolese in 15 punti, utili a definire durata (sei anni) e natura dell’impegno assunto dal maestro, cioè render pratici tredici discepoli nell’uso di strumenti a fiato, oltre che di grancassa, tamburo e piattini (la così detta bassa musica): strumenti acquistati a spese comuni e di cui ciascun assegnatario risponderà personalmente, salvo accertate ‘disgrazie’ ammortizzabili per fondo sociale (articoli 1-2 e 5). Obbligato a risiedere stabilmente a Novoli, il Castorini darà lezione tutti i giorni (tranne sabato e domenica) dalle 21 alle 24 (cioè nel pomeriggio fino al tramonto), in un locale affittato *ad hoc* dagli allievi, che in caso di assenze saranno debitamente multati (grana 5 la volta: art. 9). Il sarto Raffaele Miglietta, nominato cassiere, raccoglierà le contribuzioni di ogni apprendista: 10 carlini mensili per il primo anno (che sono 12 ducati dall’intero gruppo, restando escluso dalla raccolta Pezzuto, il sarto di Squinzano, forse perché già competente bandista: cfr. oltre); carlini che col passar del tempo si riducono a 7 e poi a 5, man mano la pratica progredisce; ogni mensile è peraltro comodamente diviso in due rate e solo in caso di manifesta insolvibilità ci si può rivalere sul moroso, fino ad espellerlo dalla banda, sequestrando lo strumento assegnato e ammortizzando il danno fra i consociati (art. 3-4 e 11). D’altra parte, agli allievi in convenzione entro tre mesi se ne potranno aggiungere altri tre, con riduzione della rata individuale ma senza che il maestro possa pretendere nulla in più, anche qualora gli aggiunti volessero esser istruiti giusto ‘per proprio piacere’ senza far parte della banda; superati detti mesi, ogni aggiunta o sostituzione dovrà esser invece pattuita col maestro e con aumento del salario mensile; comunque, previo consenso di tutti, il Castorini potrà tenere lezioni particolari, ovvero *extra*, ritenendosi sciolto da ogni obbligo se restasse non retribuito per due mesi continui (art. 13-15, con codicillo finale al 13). In quanto agli introiti per le auspiccate esibizioni pubbliche, essi saranno equamente ripartiti fra tutti, salvo 5 grana che ogni allievo lascerà *antiparte* al maestro, anche quando costui mancasse per suonare in qualche orchestra (ma non in altra banda): nel qual caso l’*ensemble* novolese sarebbe eccezionalmente guidato dal primo

²⁸ Ivi., p. 90.

clarinetto (art. 6, 8), forse quel Pezzuto che in effetti non paga per la sua istruzione. Gli ingaggi d'altra parte sono procurati dal Castorini col supporto di uno o due allievi e con il rimborso sociale di eventuali viaggi condotti allo scopo – avendone l'opportunità il maestro però decide da solo «per non sfuggirgli l'occasione» (art. 7).

Approssimandosi lo scadere della convenzione il Castorini tuttavia esce da Novoli in cerca di nuovi apprendisti: vero *nomade del pentagramma*²⁹, egli ci instrada sui complicati percorsi affrontati dai bandisti professionisti dell'epoca, soggetti all'alea di un sistema didattico e produttivo che si fonda essenzialmente sul volontariato e l'abnegazione di semplici 'industriosi', restando l'inquadramento nella Guardia Urbana un traguardo ancora difficile da ottenere. Certo è che il Castorini, approdando a Monteroni agli inizi del 1833, si porta dietro non solo il figlio minore Andrea (come d'uso avviato per tempo al mestiere di famiglia), ma anche sei bandisti novolesi (fra cui i due figli del succitato carbonaro Cosma), essendo evidentemente inteso a non disperdere il capitale artistico fin lì raccolto.

Monteroni doveva essere allora una buona 'piazza' musicale: da qui s'erano partiti trent'anni prima i fratelli Vincenti, che, veri pionieri del sistema bandistico salentino, risultano ormai in disarmo (le loro ultime tracce archivistiche risalgono appunto al 1833). Certo è che in paese ad attendere il Castorini ci sono tredici nuovi soci, in massima parte campagnoli e calzolai (ma con diffusa capacità di scrittura), con un paio di proprietari di supporto: i quali a titolo personale, ovvero in nome di figli o conoscenti minorenni, aspirano a formare una banda per la durata di un anno – un arco temporale breve, che fa pensare ad una prudente messa in prova. Notato che fra i convenuti in casa del notaio Benedetto Quarta³⁰ figurano alcuni individui ritenuti 'settori

²⁹ Così s'intitola la monografia di Bianca Tragni sulle bande pugliesi, Giovinazzo, Ed. Libreria Peucetia, 1985.

³⁰ ASLe, sez. prot., 40/48, 13 febbraio 1833, *Strumento di convenzione ed obbligo*, cc. 47-50v. Di seguito, l'elenco degli apprendisti (*legenda ut supra*: 'industria' o stato civile in parentesi sono quelli del genitore o altro garante del bandista minorenne):

Vito Antonio Colazzo	[calzolaio]
Pietro Colonna	calzolaio
Gaetano Del Coco	calzolaio [proprietario]
Luciano Guido	[campagnolo]
Luigi Imbriani	calzolaio
Francesco Invidia	campagnolo
Giuseppe Maglio	[calzolaio]

faziosi’ dalla polizia borbonica (il calzolaio Vincenzo Quarta e il proprietario Raffaele Pati, cui si può aggiungere Giuseppe Sabato, assente alla stipula, ma il cui figlio è assistito dal sindaco Raimondo Politi)³¹, si osserva che sistema didattico e relativo onere per gli allievi non sono particolarmente gravosi. Per le lezioni (articoli 1-4, 8-9, 14) gli apprendisti ‘nuovi’ pagano 6 carlini mensili, quelli ‘vecchi’ (i novolesi) 5, quelli adibiti alla ‘bassa musica’ 3, con obbligo per tutti di continuare la retribuzione anche in caso di uscita anzitempo dalla banda: gli incontri non sono giornalieri (oltre che sabato, domenica e lunedì, si può far ‘vacanza’ anche un quarto giorno, concordabile individualmente) e durano solo due ore, dalle 21 alle 23 (dalle 21,30 per i campagnoli Invidia e Tornese). Gli strumenti sono assegnati seguendo le inclinazioni degli allievi, che devono procurarsi le carte di musica su cui il Castorini scriverà le parti (art. 6). Poiché le assenze ingiustificate sono multate, sia quelle degli apprendisti (grana 5) sia del maestro (grana 10: ma costui può mancare anche due giorni contigui, purché recuperi eventuali lezioni perse), si forma cassa comune, di cui sono responsabili il calzolaio Bartolomeo Mogavero per la raccolta e Pietro Antonio Quarta per il notamento; con tale fondo si provvederà all’affitto della casa per il maestro, salvo integrare la cifra dagli introiti delle feste (art. 3cit. e 7). In proposito, si conferma l’equa ripartizione dei guadagni fra tutti i bandisti, garantendo l’*antiparte* di 15 carlini per il capobanda. Gli ingaggi per le pubbliche ‘sonate’ sono del resto gestiti dal maestro d’intesa con un rappresentante dei bandisti ed anzi, durante i giri di procacciamento, ad entrambi vanno garantiti vitto e trasporto con l’asina (articoli 11-12, 19) - ma la presenza di un’asina è d’obbligo anche quando

fr.lli Bartolomeo e Francesco Mogavero calzolaio e falegname [il 2° garantito dal padre]

Giuseppe Quarta	calzolaio
Pietro Antonio Quarta	[calzolaio]
Salvatore Sabato	[proprietario]
Raffaele Tornese	proprietario

A costoro si aggiungono Andrea Castorini, garantito dal padre capobanda, e i sei apprendisti novolesi che, non dichiarando professione, si potrebbero anche intendere bandisti a tempo pieno:

fr.lli Gioacchino e Domenico Oronzo Cosma

fr.lli Francesco e Teodoro Perrone

Giovanni Miglietta

Salvatore Miglietta

³¹ M. Doria, *Settari...*, op. cit., pp. 93-4.

«l'intera banda si mette in marcia alle feste per più di 4 miglia», così che si possano agevolmente portare grancassa e robe comuni (art. 16). Peraltro, eventuali rimpiazzati per le 'sonate' festive (art. 15), sono a carico degli assenti, ma in caso di certificata malattia (tanto del maestro quanto degli allievi) oneri e guadagni restano attribuiti in modo invariato per un mese, dopodiché si considerano soppressi gli uni e gli altri. L'articolo 11 è poi dedicato al decoro personale, cosicché dovendosi uscire per suonare alle feste «con abiti propri, non si faccia cattiva figura» – quella dell'uniforme delle bande popolari è del resto preoccupazione particolarmente sentita anche dalle Intendenze provinciali, che di lì a qualche anno, come vedremo, divulgheranno una *ministeriale* a ciò dedicata.

Intanto, prima che scada l'anno di prova del Castorini (di cui a questo punto si perdono le tracce), a Monteroni, in casa dell'avvocato Alessandro Pino (precisamente nel suo studio ma con autorizzazione del padre Giovanni, essendo egli poco più che uno studente di legge, appena rientrato da Napoli), convengono Fortunato Angelelli, maestro di musica galatinese con significative parentele carbonare³², e diciassette compaesani, in massima parte calzolai e proprietari, nove dei quali già coinvolti nella convenzione del 1833 (i 'settari forzosi' Quarta e Sabato *in primis*). Si vuol in effetti rilanciare la fondazione bandistica, offrendo una diversa *chance* formativa e professionale ai giovani del posto (solo due artigiani intervengono a titolo personale): così, sempre dinanzi al notaio Benedetto Quarta³³, prende forma un

³² *Ivi*, p. 83.

³³ ASLe, sez. prot., 40/48, 1 nov. 1834, *Istrumento di convenzione*, cc. 199-205. Elenco degli apprendisti (*legenda ut supra*, con asterisco i bandisti già allievi del Castorini):

Fr. Saverio Centonze	[proprietaria]
*Vito Antonio Colazzo	[calzolaio]
*Pietro Colonna	[calzolaio]
Angelo Ferramosca	[calzolaio]
*Luciano Guido	[proprietario]
Pietro Madaro	[sarto]
*Giuseppe Maglio	[calzolaio]
fr.lli Antonio, Giuseppe e Raffaele Manfredi	[calzolaio]
*fr.lli Bartolomeo e Francesco Mogavero	[falegname]
Filippo Mogavero	proprietario
Pasquale Pagliara	[zoccaro]
Fr. Saverio Pati	[proprietario]
Bartolomeo Podo	[proprietario]
Pantaleo Podo	[calzolaio]

ensemble di venti ‘apprendisti’, che per quattro anni prenderanno lezioni di musica tre volte a settimana e ‘concerto generale’ (cioè prove d’insieme) due volte a settimana, secondo preavviso del maestro. Ancora modesto il traguardo prefissato, con l’assegnarsi due soli, generici pezzi di musica il primo anno e quattro il secondo, ma la banda potrà allargarsi fino a ventiquattro elementi (inclusa la ‘bassa musica’). Ovviamene, altri impegni del maestro non dovranno compromettere in alcun modo didattica e attività concertistica del giovane organico.

Gli apprendisti si divideranno equamente l’onere del mensile (10 ducati complessivi, ridotti a 9 l’ultimo anno) e dell’affitto della casa per l’Angelelli, che saranno pagati anche in caso di malattia. Equamente ripartiti saranno pure gli introiti derivabili dalle esibizioni pubbliche della banda (ottimisticamente si conviene di non superare i 100 ducati l’anno), fatto salvo il piccolo di più per il capobanda. Si conferma la penale in caso di assenze ingiustificate degli allievi (grana 5 la volta) ovvero di loro uscita anticipata dalla banda: in caso, oltre che versare ugualmente le mensilità per tutta la durata della convenzione, si dovranno sborsare 10 ducati di multa – ma se a rescindere il contratto è il maestro, la penale raddoppia. Il giovane avvocato Pino si offre garante della solvibilità di tutti gli artigiani, manifestando così nel concreto la sua passione musicale e civica insieme.

Il contratto in effetti ancora una volta non arrivò a termine – all’impresa musicale certo non mancavano alee, quelle che le asciutte convenzioni sopra riportate probabilmente erano riuscite a prevedere solo in parte. Tuttavia, per gli apprendisti salentini si aprivano allora nuove prospettive di formazione e di lavoro, essendosi intanto trasferito a Lecce Michele Spinelli, maestro di musica nativo di San Marco la Catola in Terra di Lavoro e formatosi a Napoli, il cui primogenito Vincenzo già nel 1836 risulta attivo a Monteroni come capobanda³⁴, presumibilmente in sostituzione dell’Angelelli. Che l’ingaggio fosse da sfruttare al meglio è opinione del solito avvocato Pino, il quale peraltro, sembra condividere con gli Spinelli interessi

*Pietro Antonio Quarta [calzolaio]

*Salvatore Sabato [proprietario]

*Raffaele Tornese [proprietario]

Rispetto all’elenco del 1833 alcuni campagnoli ora si dichiarano proprietari e Pietro Colonna e torna sotto tutela.

³⁴ Informazioni desunte dall’Archivio Parrocchiale di S. Maria della Porta di Lecce, *Stato delle Anime*, 1836, p. 21.

non solo musicali - tutti, come vedremo, saranno pesantemente coinvolti nei moti del '48.

Dunque, nel novembre del 1837, ormai emancipato dalla patria potestà, don Alessandro Pino accoglie in sua casa (precisamente nella camera di conversazione) quindici artigiani disposti a impegnarsi davanti al solito notaio Quarta³⁵ perché ai propri figli, ovvero a se stessi, sia garantita una solida esperienza musicale. Molti ci sono noti dai rogiti degli anni precedenti: fra loro, spiccano i fratelli Mogavero e Tornese, i quali, unici ad esser convenuti a titolo personale, sembrano proprio intesi a far della banda loro mestiere elettivo – la scommessa professionale si rivelerà alla lunga sostenibile anche per il minorene Bartolomeo Podo, restando però l'approdo musicale scontato quasi solo per i figli dei capobanda. In quanto ai nuovi convenuti di quel 1837, non mancano altri 'settari forzosi' sorvegliati dalla polizia borbonica, cioè i sarti Salvatore Miglietta, Antonio Notaro e Donato

³⁵ ASLe, sez. prot., cit., 8 novembre 1837, *Istrumento di convenzione musicale o sia banda*, cc. 273-281v. Elenco alfabetico dei bandisti (** quelli presenti dal 1833, * quelli aggregatisi nel 1834):

**Vito Antonio Colazzo [calzolaio]
**Pietro Colonna [calzolaio]
fr.lli Raffaele e Saverio Gerardi [calzolaio]
Pasquale Giancane [industrioso]
**Luciano Guido [proprietario]
Pietro Madaro [sarto]
fr.lli *Giuseppe e Pietro Maglio [calzolaio]
fr.lli *Antonio, *Giuseppe, *Raffaele e Sebastiano Manfreda [calzolaio]
Pietro Antonio Miglietta [sarto]
fr.lli **Bartolomeo e **Francesco Mogavero calzolaio e falegname, apprendenti
Battista Notaro [sarto]
*Pasquale Pagliara [zoccaro]
Ippazio Polignano [proprietario]
*Bartolomeo Podo [proprietario]
*Pantaleo Podo [calzolaio]
Pietro Podo [sarto]
**Pietro Antonio Quarta [calzolaio]
**Salvatore Sabato [proprietario]
Delfino e Raffaele Spinelli apprendenti [musicista]
**Raffaele Tornese apprendente
Giuseppe Tornesi [calzolaio]

Podo³⁶, evidentemente legati al Polo e agli Spinelli non solo per interessi filarmonici.

Maestro della rinascete banda di Monteroni è confermato il poco più che ventenne Vincenzo Spinelli, essendo presente alla stipula della convenzione il padre Michele, che con l’occasione inserisce in banda anche gli altri figli minori: Raffaele e Delfino. Rispetto al rogito precedente, la convenzione risulta più precisamente articolata in 13 capitoli: all’esperienza conseguita sul campo da garante e bandisti locali si aggiunge probabilmente quella maturata dagli Spinelli fuor di Terra d’Otranto; soprattutto emerge maggiore attenzione per la didattica e per il repertorio. Infatti, non solo viene ampliato il numero degli incontri settimanali (tre di lezione e tre di ‘concerto generale’, articolo 1), ma soprattutto si amplia il numero dei pezzi da mettere in cantiere: nei due anni di esercizio saranno infatti assegnati trenta passi doppi (cioè marce dal passo veloce), dieci pezzi di armonia (brani con cui la banda si emancipa dal repertorio di tradizione militare, attingendo soprattutto dalla coeva letteratura lirica) e un competente numero di valzer e contraddanze (art. 2). Una specifica repertoriale, questa, che ben riflette la variegata richiesta di un mercato in espansione, testimoniando nel contempo la fiducia riposta in tale specifico sistema pedagogico, rivolto al popolo. Tant’è che la banda di Monteroni è pronta ad accogliere ancora altri giovani, esigendo giusto una piccola tassa d’ammissione (grana 60) per l’uso dei materiali disponibili (carte di musica e strumenti della ‘bassa musica’, per tradizione assegnati agli esordienti). Tuttavia, tale tassa sarà scomputata dalle prime dodici esibizioni a pagamento che gli aggiunti sapranno meritarsi e andrà ad impinguare la cassa comune, consentendo l’acquisto di nuove carte e strumenti, appunto intesi beni di tutti: e questo, finché resteranno attivi almeno dodici elementi (art. 3, 8).

Stabilito poi che il giovane Spinelli potrà insegnare anche fuori dalla banda monteronese, purché non leda gli interessi della stessa (art. 5), ci si sofferma a lungo sul comportamento richiesto agli apprendisti convenzionati (art. 12), così che l’esercizio musicale appare sempre più palestra di responsabilizzazione personale e di formazione civica. Infatti sono previste multe non solo per le assenze a lezioni, prove generali (soprattutto nella fase iniziale, quando si assegnano parti e ruoli) e ‘sonate’ pubbliche; ma anche per eventuali distrazioni esperite

³⁶ M. Doria, *Settari...*, op. cit., p. 83.

dagli apprendisti durante le feste, in botteghe di caffè o altri luoghi pubblici: e tutte le multe andranno nella cassa comune.

In quanto al mensile del maestro (art. 6, 7, 9-10), esso è ridotto a 40 grana per allievo, ulteriormente ridotti a 20 per l'insegnamento di grancassa tamburo e piattini, per un totale di circa 8 ducati al mese; allo Spinelli restano garantiti affitto annuale della casa, un piccolo di più dalla distribuzione dell'introito delle feste (ma solo quando superi i 10 ducati) e la copertura economica per un mese di malattia.

Per ultimo si stabilisce la multa (30 ducati) dovuta dagli Spinelli qualora vogliano lasciare la banda, ovvero dovuto agli Spinelli qualora la banda voglia disfarsi d'essi; così come saranno multati (15 ducati) i giovani che per 'mero capriccio' volessero dismettere l'impegno musicale.

Ma infine, nello sciorinarsi dei capitoli appare determinante il ruolo assunto dall'avvocato Pino e dal sacerdote e filosofo Salvatore Politi (figlio del sindaco Raffaele, garante nella prima convenzione col Castorini)³⁷: evidentemente esperti di musica, sono loro che scelgono i 40 e passa brani musicali da assegnarsi agli apprendisti, che decidono i giorni di lezione, sorvegliano l'attività del maestro (specifica dell'art. 4), assegnano con giudizio insindacabile strumenti e ruoli, riservandosi anche il diritto di cambiarli (ciò vale anche per lo strumento suonato dal capobanda). Avranno anche sovrinteso all'educazione politica dei giovani loro affidati? Verrebbe di rispondere affermativamente, anche considerando l'intensa attività di propaganda liberale che almeno per il Pino è documentata, culminando nel '48 e determinando a carico dell'effervescente avvocato numerosi processi e un giudizio 'contumaciale' per cospirazione, eccitamento a guerra civile, organizzazione di bande armate con arruolamento di 'artieri' – il che egli avrebbe fatto tra Lecce, Poggiardo e Monteroni, in combutta con rivoluzionari del calibro di Sigismondo Castromediano, Oronzo De Donno, Giuseppe Libertini e Beniamino Rossi³⁸.

³⁷ Per un breve profilo biografico di questi 'monteronesi insigni', cfr. A. Putignano, *Monteroni. Vicende feudali e comunali*, Cavallino, Capone, 1988, pp. 578 e sgg.

³⁸ ASLe, Gran corte criminale, *Processi* nn. 33-34, 38, 58, 88.

*Usate costanza sovraumana per combattere i pregiudizi e il gelo dei tempi*³⁹

Ma intanto, la repressione ancora lontana, l'*ensemble* di Monteroni non risulta fra quelli man mano approvati dall'Intendenza di Terra d'Otranto come organici 'urbani': e questo, malgrado l'impegno profuso dal Pino, che nel '48 arriva ad esser sindaco del suo paese (responsabilità riassunta nel 1860, a ideale risarcimento delle persecuzioni subite). L'approvazione dell'Intendenza borbonica fu invece rapidamente ottenuta dalla banda di Novoli, evidentemente risorta, e da quella della vicina San Cesario, appena appena istituita.

Artefici di quest'ultima fondazione sono ancora una volta i maestri Spinelli, d'intesa con gli ennesimi liberali musicofili, cioè il proprietario Cesario Romano, già segnalatosi per 'spietata effervescenza' durante il *Nonimestre*,⁴⁰ e don Pietro Vergallo, ancora un sacerdote, che dopo il '48 sarà condannato in contumacia per cospirazione e riunioni politiche illecite (condotte 'sotto forma di giuoco'), avendo per coimputati i celebri settari Vincenzo Cipolla e Salvatore Pontari.⁴¹ Dunque, nel febbraio del 1840, Romano e Vergallo, assieme a quattordici compaesani, si recano in casa del maestro Michele Spinelli, che già si è trasferito a San Cesario, evidentemente attratto dalla prospettiva di aprirvi ennesima scuola di musica. Infatti, alla presenza del notaio M. Antonio Laudisa⁴², detti

³⁹ G. Mazzini, *Filosofia...*, op. cit., p. 116.

⁴⁰ M. Doria, *Settari...*, op. cit., pp. 13 e 21.

⁴¹ ASLe, *Processi*, cit., nn. 219, 230.

⁴² Ivi, sez. prot., 93/6, 17 febbraio 1840, *Convenzione*, cc. 50-59v. Elenco degli apprendisti (*legenda ut supra*):

Beniamino Amoroso	[proprietario]
Alfonso Calò	[proprietaria]
Gaetano De Bonis	calzolaio
Ippazio De Bonis	calzolaio
Domenico De Giorgi	[muratore]
Cesare De Pascalis	[falegname]
fr.lli Florestano e Francesco Elia	[proprietaria]
Pasquale Giusto calzolaio	[proprietaria]
Antonio Manno	[sarto]
Antonio Pedio	muratore
Oronzo Raho	falegname
Alfonso Rollo	[proprietario]
Giuseppe Rollo	[proprietario]
fr.lli Achille e Federico Romano	[proprietario]

signori si impegnano a mettere in atto tutte le condizioni (elencate in 19 capitoli più varie ‘soggiunte’) necessarie a ch  si formi una banda di diciannove elementi ben istruiti nella scienza musicale. Quattro attori intervengono a titolo personale (due calzolai, un muratore, un falegname: i primi tre non sanno scrivere); gli altri lo fanno a nome di quindici minori, tra figli e pupilli - oltre al Vergallo, che garantisce per due giovani, e al Romano che garantisce per i propri figli, spiccano tre vedove analfabete, bench  ‘proprietarie’; e per  tale estrazione ‘civile’   ben rappresentata, con altri tre garanti (due non sanno scrivere): per il resto, compaiono un sarto e un muratore (alfabetizzati), un falegname e un biscazziere, tutti intesi a fornire ai ragazzi rappresentati un’ulteriore opportunit  formativa e professionale.

La didattica (art. 1-2, 12, 18), con tre lezioni ed almeno un ‘concerto generale’ la settimana, sar  gestita per sei anni da Michele Spinelli e da suo figlio Raffaele, gi  apprendista nella banda di Monteroni: banda ancora guidata da Vincenzo (l’altro figlio di Michele), che infatti si offre come garante in solido dei familiari. Centrale   sempre il problema della disciplina degli apprendisti (art. 3-6, 11, 15), le cui possibili mancanze sono multate con graduata e puntigliosa precisione (assenze a lezioni, concertazioni e pubbliche esibizioni; incapacit  di far silenzio, sciupio delle carte di musica distribuite dai maestri; pi  grave ancora   ritenuto il suonare in altra compagnia senza permesso: le multe vanno nella cassa comune e ci si pagano eventuali sostituti o altre necessit ; con l’accordo di tutti, si pu  anche scacciare l’impertinente). In quanto a compensi, affitto di casa e rimborso spese dei maestri (art. 7-10, 14), emerge un’importante novit : ogni apprendista verser  la sua quota mensile (6 carlini, dimezzati col crescere dell’abilit : e i quattro apprendisti maggiorenni contribuiscono da subito in minor quota, per aver gi , evidentemente, qualche competenza musicale), cavandola dall’introito delle feste, che   appunto equamente ripartito fra tutti, fatto salvo il solito piccolo di pi  al capobanda. Saranno in comune anche le spese di trasferta e per

Donato Vergallo [biscazziere]

Gioacchino Vergallo [sacerdote]

Cesario Zilli [sacerdore]

Prima della firma si ritirano Gaetano De Bonis e Achille Romano, cui subentrano Vitantonio Zilli (garantito dal proprietario Ignazio Albanese) e Luigi De Blasi (garantito dal calzolaio Ippazio De Bonis cit.).

la ricerca di ingaggi: si ha insomma fiducia in un sistema virtuoso, che calibra con spiccato senso comunitario il dare e l’ avere.

Fatto cenno alla necessità di tenersi aggiornati col repertorio (si comprenderanno per cassa comune ‘buoni pezzi di musica’ in uscita sul mercato: art. 15 cit.), la parte più estesa del rogito riguarda dotazione e proprietà degli strumenti (art. 13, 16-17, 19), aspetto che restava nebuloso nei contratti prima esaminati. Intanto, l’assegnazione degli strumenti, decisa dagli Spinelli, prevede una forma di compensazione, così che nell’ultimo anno di lavoro l’allievo dotato di strumento ‘di maggior valuta’ (probabilmente nella duplice accezione di ruolo tecnico e di qualità di fabbrica) cede parte di sua paga all’allievo dotato di strumento ‘di minor valuta’. Soprattutto si incoraggiano gli apprendisti a portar in banda, precisamente a mettere in comune, strumenti di cui siano già proprietari, garantendone valutazione e rimborso dalla cassa comune, ipotecando cioè a tal fine le prime entrate delle feste (lo strumento rimane però a beneficio dei direttori, qualora l’apprendista esca d’organico anzitempo). Il conto è presto fatto: fra indennizzi e nuovi acquisti, occorrono 150 ducati per completare la dotazione organologica e se ne chiede prestito per due anni a don Ippazio Scardino, altro prete che evidentemente don Vergallo si è portato di rincalzo. Il quale Scardino con ‘garbatezza’ viene incontro ai ‘desiderati risultamenti dei suoi compaesani giovani’, chiedendo solo il due per cento annuo d’interesse (ed ovviamente la restituzione dell’intera somma più congrua penale in caso di anticipato scioglimento della banda, come da codicillo). La consegna del danaro avviene seduta stante e i bandisti, grati, non solo nominano il sacerdote loro cassiere, ma gli offrono anche fuor di rimborso l’introito di due feste direttamente procacciate dallo Scardino (ai bandisti saranno garantiti pasti e trasporto), ovvero che egli sceglierà fra quelle procacciate dal capobanda. Procrastinandosi il saldo, si procrastinerà anno per anno la regalia.

In definitiva, in nome della musica, si chiede ai bandisti di assumere e condividere importanti responsabilità etiche e finanziarie: forse per questo due apprendisti, prima della firma del contratto, si tirano fuori – essendo subito rimpiazzati, come si è visto in nota, con altrettanti minori garantiti dai convenuti, così che si possano ratificare patti e condizioni calibrati su un numero preciso di strumentisti.

In coda al rogito trovano comunque posto ulteriori cautele, intese a includere bandisti di rincalzo (dovranno portarsi il proprio strumento e accettare l’equa ripartizione di entrate-uscite) e a garantire l’impegno

in esclusiva degli Spinelli, cui è fatto veto di formare o di far parte di altra banda, a meno di impegni pregressi.

A distanza di un anno, il 2 giugno 1841, a seguito delle ordinanze ministeriali sulle bande musicali diffuse pochi mesi prima in tutto il Regno⁴³, l'*ensemble* di San Cesario viene inquadrato nella Guardia Urbana, passa sotto la direzione di Basilio Sarno e diventa fra le più qualificate del circondario – nel rapido ricambio tipico di queste società semi-dilettantistiche, giungono per ricalzo professionale i già citati Luigi Camassa da Lecce e Bartolomeo Polo da Monteroni, mentre la continuità con il gruppo originario è garantita da Antonio Manno e Alfonso Rollo⁴⁴.

La stessa estate, anche la banda di Novoli riesce ad aggregarsi alla Guardia Urbana⁴⁵: fautore dell'iniziativa è con ogni evidenza Pasquale Plantera, procuratore dei duchi di Carignano e a più riprese sindaco del paese, il quale da qualche anno ha rifondato l'organico novolese, assumendone la direzione (s'intende, amministrativa), a conferma di quanto sia determinante, per la riuscita di certe imprese, il ruolo di musicofili illuminati e non necessariamente 'ultraliberali'⁴⁶. Questo Plantera in effetti, lui che è «sempre stato intento a proteggere e promuovere siffatta compagnia musicale», una volta ottenutone l'inquadramento, ordina per tempo a Napoli «gli ornati necessari all'uniforme prescritta per disposizione sovrana», impegnando nel maggio 1842 davanti al notaio Antonio Andrioli (questo sì, mazziniano di ferro)⁴⁷ i suoi ventuno protetti a rimborsarlo con tutto

⁴³ Pubblicate integralmente in L. Così, *Il progresso...*, op. cit., pp. 353-4.

⁴⁴ Ivi, p. 352: la nuova formazione è desunta dallo *Stato nominativo delle bande musicali di Terra d'Otranto* aggiornato al 1853 (si conserva in ASLe). Il Sarno resterà capobanda a San Cesario anche dopo il 1860, istruendo al ruolo di ottavino il figlio Giuseppe, a sua volta compositore per banda: cfr. V. Raeli, *Giuseppe Sarno nel centenario della nascita e nei ricordi di un discepolo*, in «Archivio Storico Pugliese», n. 5 (1952), pp. 375-85.

⁴⁵ *Stato nominativo*, cit.

⁴⁶ Basti citare il colto marchese Michele Arditì, borbonico illuminato, che nel 1832 fonda nella sua Presicce una banda «per occupare utilmente i giovani artigiani e che visse famosa e ricercata nella provincia e fuori fino al 1853»: G. Arditì, *La Corografia fisica e storica della Provincia di Terra d'Otranto*, Lecce, tip. Cisaria, 1879, p. 491.

⁴⁷ ASLe, sez. prot., 69/8, 20 maggio 1842, *Istrumento di debito*, cc. 85-90. Ecco i bandisti interessati – in parentesi lo stato dichiarato dai garanti dei minorenni:

Vincenzo Abate calzolaio
fr.lli Gioacchino e Domenico Oronzo Cosma proprietari

“Per esser vieppiù utili alla società”

comodo, in più rate e potendo prelevare dall'introito di ogni festa 10 ducati, fino ad estinzione del debito (anche i bandisti assenti per malattia avrebbero usufruito dello scomputo). Come è noto, scadeva proprio allora l'*ultimatum* delle Intendenze a ché in tutto il Regno le bande civiche indossassero la stessa divisa, fatta salva l'insegna della Provincia d'appartenenza, posta sul cappello. Gli ornati commissionati dal Plantera⁴⁸ avrebbero dunque consentito di riavviare l'attività concertistica in compiuto assetto e si può immaginare l'orgoglio dei bandisti novolesi nel mostrare anche sotto questo aspetto il *progresso dell'incivilimento* conseguito. Tuttavia, per consolidare gli sforzi compiuti, il direttore riconvoca a distanza di un anno i bandisti,

Bonaventura De Matteis	sarto	[sacerdote]
Ignazio D'Agostino	sarto	
Vito Oronzo De Luca	falegname	
fr.lli Antonio, Cataldo, Salvatore Greco	falegnami	[proprietaria]
Salvatore Greco	calzolaio	
Pietro Mazzotta	proprietario	
Francesco Napolitano di S. Pietro in Lama		[sacerdote]
Santo Quarta	proprietario	
Gaetano Scardia	sarto	[proprietaria]
fr.lli Vito Or. e Salvatore e Spada	tagliamonti e sarto	[tagliamonti]
Donato Toscano		[proprietario]
Vincenzo Valzano		[tagliamonti]
Tommaso e figlio Salvatore Vergari	calzolai	
Liberato Zecca	contadino	

Per l'impegno mazziniano dell'Andrioli (figlio del notaio estensore del rogito del 1827) cfr. O. Mazzotta, *Novoli (1806-1931)*, Novoli, Bibliotheca minima, 1990, p. 19.

⁴⁸ Per 201 ducati e 91 grana si acquisteranno: cappelli con penna, spalline e brik con cinturino, 9 palmi di castoro, bottoni e trenetta inargentati. Nove bandisti (Abate, G. Cosma, D'Agostino, De Luca, Mazzotta, Quarta, S. Spada, Toscano, Zecca) concordano di versare tutti insieme le quote dovute al Plantera, evidentemente aggiustando fra loro il più e il meno che riusciranno a raccogliere; inoltre i Vergari verseranno un *extra* per avere il prodotto sartoriale finito. La *ministeriale* citata alla nota 40 descrive con precisione questa uniforme borbonica «di panno bleu con collaro e paramani rossi, bottoni lisci di metallo bianco e mezze spalline di cotone bianco con tre occhietti rossi in punta. Pantalone bianco o di panno bleu secondo le stagioni. Cappello nero tondo con falda lunga alzata sin fuori l'estremità dove viene collocato un pennacchio bianco a salice piangente. Un *brich* è con cinturino al di sotto dell'uniforme».

sempre in casa del notaio Andrioli⁴⁹, ridefinendo nei minimi particolari diritti e doveri dell'*ensemble* di cui egli appunto ha «con solerzia continuamente promosso l'incoraggiamento, procurando gratuitamente dei vantaggi considerevoli, con ripetute somministrazioni di carte musicali, dal che non desisterà [per i prossimi 8 anni di convenzione] se vedrassi con gratitudine corrisposto».

L'elenco dei convenuti è quasi invariato: vi spiccano Bartolomeo Cosma, in banda fin dal 1827 (il primo maestro Castorini se l'era pure portato a Monteroni nel 1833) e, per citare un apprendista con analoghe ascendenze carbonare, Bonaventura De Matteis, figlio e nipote di settari.⁵⁰ Ma soprattutto compare un *musicale* (sic) lucano, fondamentale rinalzo in un organico dove prevalgono sarti, calzolai e tagliamonti.

La convenzione si articola in ben 33 punti intesi ad evitare 'scissioni capricciose': confermato al Plantera per 8 anni il ruolo di direttore, al giovanissimo Pietro Mazzotta quello di capobanda⁵¹ (gli allievi dovranno portarsi in sua casa rispettosi e decenti), al nuovo entrato Palumbo quello di quartino(clarinetto)-sottocapobanda (articoli 1-3), si passa a definire i rispettivi compiti. Il direttore veramente ha funzioni abbastanza defilate: assegna gli strumenti, ha voce principale negli ingaggi (in sintonia col capobanda e un rappresentante della compagnia), nomina il cassiere (nel caso, il bottegaio Toscano), si riserva di riprendersi le carte di musica date alla banda e però vende a buon prezzo il proprio oficleide nuovo, facendoci immaginare un suo suonare per diletto (art. 4, 14-15, 23, 26, 31). Sembra che il Plantera

⁴⁹ ASLe, sez. prot., 69/8, 7 settembre 1843, *Istrumento di convenzione*, cc. 158-69. Gli apprendisti sono pressoché gli stessi (i fr.lli Greco si dichiarano sarti e Toscano bottegaio): manca però all'appello Napolitano e si aggiungono i sarti Giuseppe Greco e Vito Carrozzo (garantiti rispettivamente dal padre e dallo zio, pure sarti), il proprietario Pompeo Tarantino e, soprattutto, il *musicale* Donato Palumbo dalla Provincia di Basilicata e il calzolaio Vincenzo Carone, che, figlio di un altro *musicale* residente a S. Vito, forse è a Novoli per una sorta di tirocinio bandistico.

⁵⁰ M. Doria, *Settari...*, op. cit., pp. 90-91; in questa convenzione compare il padre Donato, nella precedente, lo zio prete Salvatore, entrambi moderatamente 'effervescenti' nel *Nonimestre*. Per il giovane Bartolomeo (forse studente) l'esperienza bandistica durerà 5 anni, come attesta l'articolo 28 della convenzione a ciò dedicato.

⁵¹ Nel 1853, ancora capobanda a Novoli, Pietro dichiara 34 anni: *Stato nominativo*, cit.

voglia varare un’istituzione il più possibile autosufficiente. Così, malgrado la giovane età, tocca al capobanda garantire l’alloggio ai forestieri Palumbo e Carone e stabilire insindacabilmente tempi e luoghi di concerti e di ‘suonate’: egli farà dunque lezione ogni giorno (tranne il sabato), dalle 21 alle 23 *d’Italia* (sic) nei giorni festivi, dalle 22,30 alle 24 in quelli lavorativi; la grancassa chiamerà all’adunata mezz’ora prima e all’occorrenza non solo si potrà sfiorare l’orario ma si chiameranno individualmente gli allievi per assegni mirati (art. 5-9). Il maestro comminerà le solite multe per ritardi o renitenze, tanto più se cadessero durante le ‘uscite’ per le feste. Infatti, gli allontanamenti dal gruppo, che si vuole compatto, devono essere autorizzati, le malattie certificate, anche quelle del capobanda, nel caso sostituito dal Palumbo; e se entrambi risultassero indisponibili alle ‘suonate’, faranno personalmente fronte alle rimostranze degli appaltatori (art. 10-13). Per corrispettivo di tante cure, il Mazzotta prenderà solo 26 carlini *antipaga* a festa e il sottocapobanda nulla più degli altri bandisti; che però, grati, decidono di assegnargli 1 carlino *die* per tutta la durata della convenzione e 7 per ogni sabato impegnato; ma qualche merito deve averlo anche Gioacchino Cosma, il veterano dell’*ensemble* novolese, che infatti riceverà 20 grana *antipaga* a festa, metà dalla compagnia, metà dal Palumbo e ove questo manchi, la compagnia provvederà da sola, fino a nomina di nuovo sottocapobanda (art. 20-21, 30).

Infine, assicurate le penali per dismissione tanto dei bandisti quanto del capobanda (chi ‘rompe’ paga 24 ducati, cosicché, se la compagnia tutta si sciogliesse, Mazzotta sarebbe indennizzato da ogni bandista: viceversa, se fosse Mazzotta a spezzare l’impegno, dovrebbe sborsare lui 24 ducati per ogni bandista: art. 16-19), si arriva alla parte più originale del rogito, riguardante la dotazione organologica (art. 22-27, 29, 33). Forse gli strumenti a disposizione son pochi (il capobanda potrà cooptare suonatori *extra* secondo necessità di repertorio), certamente complesso è il problema della proprietà. Grancassa, tamburo e piattini ad esempio sono intesi di tutti, tranne che di otto bandisti, probabilmente inseritisi in compagnia per ultimi:⁵² ma gli assegnatari della ‘bassa musica’ (il sarto D’Agostino, il calzolaio Abate, il falegname Salvatore Greco) non solo si impegnano a riparare questi vecchi strumenti, vogliono entrarne in possesso, rimborsandone i colleghi a rate entro 4 anni, secondo la valutazione concordata

⁵² Si tratta di Palumbo, Carone, Quarta, S. Vergari, G. Greco, Carrozzo, Scardia, Tarantino: ma Quarta e Carone hanno parte solo per il tamburo.

(rispettivamente 5.50, 3.50 e 8 ducati). Poiché però la ‘bassa musica’ è considerata indispensabile alla banda, in caso gli assegnatari dovessero lasciare la compagnia, tali strumenti sarebbero subito riacquistati per cassa comune. Anche due oficleidi vogliono essere comprati in comode rate dai rispettivi assegnatari: per l’ottone più vecchio, proprietà di sedici bandisti evidentemente da più tempo in società, il falegname De Luca verserà 14 ducati; per l’acquisto del nuovo, cedibile a prezzo di favore (16 ducati) dal direttore Plantera, si impegna il calzolaio Carone. Dopo tutta questa faticosa pianificazione quasi commuove leggere l’articolo finale (33) in cui «si dichiara per la realtà delle cose, li strumenti musicali non essere per essi costituiti oggetti di mestiere, stante le rispettive di loro qualità e professioni, sono perciò di loro natura sequestrabili come oggetti di puro diletto».

La convenzione predisposta dal Plantera probabilmente funzionò bene e il Mazzotta, come si è detto in nota, a distanza di dieci anni era ancora a capo della banda di Novoli, ormai completamente rinnovata tranne che per i fratelli Cosma, capaci di insistere oltre ogni previsione in tale pratica diletto.

Decisamente errabonda risulta invece la storia bandistica degli ‘effervescenti’ maestri Spinelli, che avendo inopinatamente abbandonato, come s’è visto, Monteroni e San Cesario, cercarono nel corso degli anni ’40 di accreditarsi in nuovi contesti, ovvero di mettere a frutto contatti pregressi. La prima loro scelta cadde su Brindisi, ove pure certe aspirazioni liberali sembrano catalizzate, per dire così, dai fiati artigiani (e viceversa). In effetti, la lista⁵³ di ventitré industriosi

⁵³ Pubblicata in *Un'altra musica*, cit., p. 135.

Questo l’elenco in ordine alfabetico (n.b.: il documento segnala età e ‘industrie’ praticate anche dai minori)

Pietro Blasi	pittore	20 anni
Arcangelo Calabrese	calzolaio	9
Teodoro Camassa	falegname	23
fr.lli Giacinto e Luca Cristofaro	falegname	14 / calzolaio 16
Giovanni Cuormio	muratore	24
Abele D’Amico	calzolaio	34
Attilio De Pace	falegname	21
Gennaro Donato De Pace	sarto	21
Giuseppe De Virgiliis	ottonaro	11
Carmine Di Giulio	orefice	14
Giov. Antonio Fantasia	ottonaro	10
Antonio Fracasso	calzolaio	34
Annibale Francioso	calzolaio	21

“Per esser vieppiù utili alla società”

(soprattutto calzolai e falegnami, di cui sette d'età compresa fra i 9 e 16 anni) che Michele e Raffaele Spinelli presentano alla Sottointendenza di Brindisi perché se ne approvi l'organizzazione in banda, figurano almeno tre elementi di sicura estrazione carbonara, cioè i falegnami Giovanni Pierri e Teodoro Camassa e il sarto Gennaro De Pace – tutti e tre figli di noti legionari del *Nonimestre* e il Camassa lui stesso protagonista di qualche intemperanza nel '48⁵⁴. Ai giovani e giovanissimi artigiani brindisini si aggiungono poi Defino, Luigi e Gaetano Spinelli, cioè i figli minori di Michele, rispettivamente di 17, 13 e 11 anni.

Ed ecco che nel giro di un anno la banda brindisina non solo si forma (maggio 1842), ma è anche inquadrata nella Guardia Urbana (in ottobre), ottenendo il rilascio delle pantetiglie necessarie per poter suonare fuori città⁵⁵. Solo che dell'*ensemble* non sono più capi né facenti parte gli Spinelli, decisamente poco fortunati nelle loro imprese musicali. Non per incapacità didattica o artistica (da Lecce a Monteroni, da San Cesario a Brindisi e, di seguito, da Carovigno a Mesagne e ancora a Lecce, tutti contesti dove via via sono chiamati ad operare, non si sarebbe sparsa voce di certi fallimenti?). Né il mero gioco di concorrenze basterebbe a giustificare tanta mobilità, pur in un mercato in tumultuosa espansione (a ridosso del 1841, s'è detto, riceve approvazione 'prefettizia' il maggior numero delle bande salentine preunitarie). Che gli agitati Spinelli fossero in realtà degli agitatori fin troppo scoperti? Le carte non lo dicono, ma intanto, mentre il capobanda Antonio Virgilio (ecco però un altro spirito bollente) è assunto a Brindisi, Michele e Raffaele Spinelli fondano *ex novo* una banda e una filarmonica a Carovigno.

Gennaro Francioso	barbiere	16
Cristoforo Leva	calzolaio	16
Pasquale Manca	calzolaio	23
Francesco Minunni	falegname	21
Giovanni Pierri	falegname	23
Giovanni Ruggiero	falegname	22
Carmine Sindaco	calzolaio	21
Giovanni Spagnoletta	falegname	18
fr.lli Delfino, Gaetano e Luigi Spinelli	musicisti	17, 11 e 13

⁵⁴ M. Doria, *Settari...*, op. cit., pp. 22, 54-55 (per Pierri e De Pace) e *Processi*, cit., n. 81 (per Camassa, accusato di andarsene in giro con coccarda tricolore montata sul suo cappello di Guardia Nazionale).

⁵⁵ *Stato nominativo* pubblicato in *Un'altra musica*, cit., p. 137.

Assai interessanti i notarili che puntellano tutte e tre le iniziative, in un limando e ampliando di regole che testimoniano il significativo progredire dell'esperienza specifica. Soprattutto sembra rafforzarsi la convinzione che il tirocinio bandistico possa trasformarsi in occupazione elettiva, magari in un corpo militare. Comunque, in un contesto ove gli organici si moltiplicano ed entrano in competizione così velocemente, anche un impegno semiprofessionale deve contare sulle forti competenze di tutti. Ne sa qualcosa Antonio Virgilio, che nella natia Oria ha già fondato, poco più che ventenne, una fanfara (1836), trasformandola nel giro di pochi anni in una banda urbana (giugno 1841), da subito in gara con un altro ensemble popolare di fiati, pure inquadrato la stessa estate nella Guardia Urbana locale!⁵⁶ E dunque sono ben agguerriti i ventiquattro artigiani, i tre proprietari e l'immane sacerdote che nel maggio del 1842, a Brindisi, e precisamente nella sala di ricevimento del palazzo di Raffaele Monticelli Cuggiò (nobile musicofilo di lì a poco fondatore del primo teatro lirico cittadino⁵⁷) e alla presenza del notaio Gioacchino Giacomelli⁵⁸, garantiscono a titolo personale, ovvero per i loro figli o

⁵⁶ Cfr. C. Pomarico, *Il suono della festa. Oria, due secoli di musica bandistica*, Prefazione di L. Cosi, Lecce, Edizioni del Grifo, 2008, pp. 27-39.

⁵⁷ M. Ventricelli, *Dai teatri privati del periodo borbonico al teatro comunale Pacuvio*, in *La fabbrica del teatro. Cent'anni di spettacolo a Brindisi*, catalogo della mostra documentari a cura di E. Lenzi e M. Ventricelli, Brindisi, s. e., 1986, pp. 18 e sgg.

⁵⁸ ASBr, atti notarili, 30 maggio 1842, *Atto di locazione di opera strumentale*, cc. 259-266.

Si evidenziano con* gli apprendisti già reclutati da Spinelli nel 1841, in parentesi attività o stato professati da padri e garanti. 'Industrie' dei minori ed età sono invece ricavate dallo *Stato nominativo* redatto alcuni mesi dopo (cfr. sopra, nota), ove non compaiono Cormio e Iannotta e figura in più il calzolaio Vincenzo Damico di 28 anni.

*Arcangelo Calabrese	11	calzolaio	[muratore]
Francesco Calabrese	28	proprietario/scritturale	
Antonio Caramia	40	sarto	
fr.lli *Giacinto,*Luca, Giuseppe Cristofaro	14	falegname, 18 calzolaio, 22 sarto	[caffettiere]
*Giovanni Cormio		muratore	
*Attilio De Pace	20	falegname	[negoziante]
*Gennaro Donato De Pace	22	sarto	
*Giuseppe De Virgiliis	15	ottonaro	[negoziante]
*Carmine Di Giulio	15	falegname	[proprietario]
fr.lli Antonio e Giuseppe Di Giulio	17 e 12	bottari	[bottaro]

pupilli, il rispetto di ben 23 capitoli, redatti affinché si formi una banda ben perfezionata sotto la guida del Virgilio e del suo vice Antonio Oggiano. Peraltro, i venticinque giovani e giovanissimi apprendisti (diciassette dei quali già in elenco l’anno precedente) non sono tutti alle prime armi: forse il passaggio degli Spinelli è stato produttivo o forse il calzolaio Antonio Fracasso e il proprietario Francesco Calabrese, entrambi trentenni, erano da prima un poco attrezzati; comunque, fra i nuovi aggiunti figura il barbiere Vincenzo Iannotta, un passato, manco a dirlo, di carbonaro ‘effervescente’ e precisamente di tamburo maggiore nella Legione dei volontari nel *Nonimestre*⁵⁹ - infatti gli è ora affidato un ruolo per la ‘bassa musica’. Riguardo la didattica (articoli 1-3, 14-15, 17, 20-23), nell’abitazione allo scopo fornita ai maestri, per il corso di tre anni e in ogni stagione saranno impartite lezioni quotidiane (tranne la domenica), dall’alba a mezzodì e dalle 20 alle 23. Se ci sarà accordo della maggioranza, potranno essere presi nuovi apprendisti – un caso è già previsto: il giovane barbiere Gennaro Francioso, essendo in parola per entrare nella fanfara dei Cacciatori di Taranto, potrà esser sostituito dal fratello. Ciascun bandista, poi, copierà da sé la parte assegnatagli di passi doppi ed armonie scelti dal Virgilio e dal Monticelli – l’alfabetizzazione di padri e garanti è alta: forse anche figli e garantiti hanno dimestichezza con la penna; tuttavia, illetterati o meno, i banditi brindisini, come già quelli di San Cesario e di Monteroni, sapranno presto leggere e scrivere musica. È anche previsto lo studio di ‘sonate particolari’, duetti o altri pezzi difficili, che gli apprendisti vorranno procurarsi a loro spese. In effetti la didattica sarà svolta essenzialmente dal giovane Oggiano (o da ulteriore sostituto in caso costui fosse malato, o avesse impegni per le feste principali di Oria); così il Virgilio, che è capobanda anche in Oria, potrà recarsi a Brindisi

*Giov. Antonio Fantasia	12	ottonaro	[ottonaro]
*Antonio Fracasso	36	calzolaio	
Andrea Francioso	11	calzolaio	[proprietario]
*Gennaro Francioso	11	calzolaio	[proprietario]
Domenico Gatti	13	barbiere	[barbiere]
Iannotta Vincenzo		barbiere	
*Giovanni Pierri	23	falegname	
Tommaso Rubino	19	bardaro	
*Giovanni Ruggiero	26	falegname	[calzolaio]
*Carmine Sindaco	21	calzolaio	[sacerdote]
*Giovanni Spagnoletta	23	falegname	[pizzicagnolo]

⁵⁹ *Settari*, cit., p. 54

solo due volte al mese per due giorni consecutivi (salvo recuperi), per verificare l'apprendistato e guidare le concertazioni generali. Il tutto sarà sovrinteso dal nobile Monticelli e ogni assenza degli apprendisti a lezioni, concertazioni o prestazioni sarà multata in proporzione, fino alla dismissione del giovane inadempiente (art. 7-8). Un'importante novità riguarda le assenze per lunghe malattie degli apprendisti: dietro certificazione medica, per i primi tre mesi essi continueranno a pagare i maestri e, insieme, a percepire i dividendi delle feste (art. 11-12), dividendi che saranno gestiti su base annuale, al netto delle spese e dell'*anteparte* per il Virgilio.

In quanto al mensile dei maestri, ogni bandista verserà 6 carlini al cassiere (il gentiluomo Giuseppe de Laurentis si offre graziosamente allo scopo: articoli 9, 19), tranne Calabrese e Fracasso (già avviati alla musica, pagheranno la metà) e gli addetti alla 'bassa musica', cioè il sarto Antonio Caramia, il muratore Giovanni Cormio (fra i pochi a non saper scrivere) e Iannotta, che verseranno un quarto dei loro introiti direttamente al Virgilio (articoli 4, 13, 18: a tamburo e grancassa è peraltro affidato il compito di convocare sonoramente gli apprendisti per le prestazioni d'opera dentro e fuori città). Una salatissima penale (200 ducati) grava sul Virgilio in caso abbandoni l'organico, che si vorrebbe avviata ad un'attività sempre più professionale.

Alla fine del triennio tuttavia la banda è dismessa e il Virgilio torna a dedicarsi a tempo pieno al suo organico oritano. Evidentemente occorrono energie e costanza veramente sovraumane per rendere strutturale alla società un impegno che resta essenzialmente volontaristico. Quando nel maggio del 1847 nella caffetteria di don Francesco Manes (in piazza S. Paolo) si riunisce una ventina fra artigiani e proprietari «per esaudire il pubblico voto di una banda cittadina», la strategia concordata col notaio Ignazio Antonio Taliento⁶⁰ sembra frasi più prudente. Peraltro, promotore

⁶⁰ ASBr, atti notarili, 13 maggio 1847, *Contratto per banda musicale*, cc. 193-97. Tranne che per il Manes, il rogito non indica le professioni dei garanti dei minori (Summa, A. Calabrese, Chiarelli, L. e Gc. Cristofaro, Francioso, D. Damico, Errico, Gatti, Schiena) né quelle degli apprendisti maggiorenni: ecco l'elenco alfabetico dei bandisti (con ** quelli già cooptati da Spinelli e con * quelli 'ereditati' da Virgilio):

**Arcangelo Calabrese

*Francesco Calabrese

Giovanni Chiarelli

fr.lli **Giacinto, **Luca, *Giuseppe Cristofaro

dell’iniziativa non è più il nobile Raffaele Monticelli-Cuggiò, forse distratto dalla sua impresa teatrale, bensì il succitato caffettiere Manes, che appunto è nominato direttore della rinascente banda, tanto più che in essa concorrono tre figli e tre nipoti suoi, su un totale di ventitré apprendisti, fra vecchi e nuovi. Costoro per tre anni verranno istruiti da tale Giuseppe Greco⁶¹, in sua casa, ogni giorno tranne i festivi (l’orario si concorderà) ed essendo convocati tre volte a settimana a suon di grancassa per i ‘concerti generali’; ognuno erogherà mensilmente al maestro dai 50 ai 20 grana (a seconda sia nuovo o vecchio apprendista, e in caso di lunga e certificata malattia l’allievo è esentato dal pagare una sola mensilità), mentre gli addetti alla ‘bassa musica’ non versano alcun contributo, limitandosi a lasciare un quarto dei proventi delle feste per metà al capobanda e per metà agli altri bandisti, *brevi manu* (articoli 1-3, 6-8, 12). Infatti non c’è cassa comune e al netto delle spese i guadagni vanno subito ripartiti equamente, fatta salva la doppia parte per il maestro, ovvero la sua *antiparte* di 20 carlini, se l’introito supera i 16 ducati; per conseguenza, non ci sono multe da fa confluire in un fondo sociale, ma si stabilisce un’unica penale di 50 ducati «pei casi di qualunque mancanza»; ducati da ripartirsi direttamente fra i ‘non manchevoli’: il Manes, auspicando il buon senso di tutti e l’ampliamento dell’organico, si fa garante per tutti dinanzi al maestro dell’esatta esecuzione del contratto (art. 9-11). In verità, qualche artigiano si cautela con ulteriore prudenza (Fracasso e De Pace si ritengono in

**Giovanni Cormio

Domenico Damico

*Vincenzo Damico

**Attilio De Pace

Angelo Errico

**Antonio Fracasso

*Andrea Francioso

**Gennaro Francioso

*Domenico Gatti

fr.lli Giuseppe, Luigi e Pasquale Manes

*Tommaso Rubino

**Giovanni Ruggiero

Donato Schena

Vincenzo Suma

⁶¹ La firma di questo capobanda collima singolarmente con quella dell’omonimo sarto-apprendista della banda novolese rifondata nel 1843 (cfr. nota ...)

prova per un anno, Rubino e Gatti per sei mesi soltanto), ma infine, la domanda del mercato musicale fa ben sperare, come si evince dal riferimento a teatri, veglioni, accademie e società, tutti contesti ove, in alternativa alle feste di piazza, i bandisti potranno essere chiamati a suonare, anche individualmente o a gruppi, purché autorizzati dal direttore; il quale a sua volta, può organizzare trasferte fuori Brindisi solo col consenso generale della compagnia (art. 4-5).

Negli anni '50, tuttavia, la banda brindisina cambia pelle ancora una volta e a guidare l'organico su un percorso che si fa sempre più impervio e faticoso (malgrado il re-inquadramento nella Guardia Urbana), arriva il maestro Camillo Sarti⁶², rodato da una lunga esperienza nel tarantino.

*S'agita tale un fermento di vita che prenunzia nuovi destini*⁶³

In effetti, nel mobilissimo scacchiere che a metà Ottocento è divenuto il sistema bandistico salentino, risulta utile seguire un poco anche le mosse del Sarti, che contende agli Spinelli la palma dell'attivismo fondativo. Intanto, nel luglio del 1838, poco più ventenne, egli ha già portato la banda di Montemesola all'inquadramento nella Guardia Urbana locale⁶⁴, subito suscitando un desiderio emulativo fra gli artigiani della vicina Taranto. Così che, attorno all'ancora giovanissimo Sarti 'professore di musica strumentale', si riuniscono per tempo dodici volenterosi apprendisti tarantini: si tratta di due calzolai, due caffettieri, uno statuario, un sarto, un muratore, un armiere e tre 'industriosi' non meglio qualificati (la metà di essi non sa scrivere, cinque agiscono in nome dei figli minori). L'unico 'proprietario' presente, don Vito Spinelli, non imparentato con gli 'effervescenti' Spinelli soprannominati, d'altra parte sembra esser proprio figlio di quel don Francesco che, *Terribile Maestro* dei

⁶² Nell'*elenco de* [28] *industriosi componenti la banda di Brindisi* redatto nel maggio 1854 per il rilascio delle patentiglie, figurano solo 6 degli apprendisti cooptati nel '47: il muratore Cormio, i *manovali* (sic) G. Francioso e P. Manes, i calzolai A. Francioso e V. Damico, il barbiere Summa - cfr. *Un'altra musica...*, op. cit., p. 138, cui si rimanda per ulteriori notizie sull'organico brindisino nel secondo Ottocento..

⁶³ G. Mazzini, *Filosofia...*, op. cit., p. 90.

⁶⁴ Cfr. oltre, nota 67.

carbonari tarantini noti sotto il titolo di *Agricoltori del Galeso*, è ancora sorvegliato dalla Polizia negli anni '30⁶⁵.

Dunque, nel gennaio del 1839, detti apprendisti e professore si trovano in casa del notaio Vincenzo Colucci⁶⁶, per formare una banda musicale, ovvero «riuscire vieppiù utili alla società in generale di cui fanno parte» e ottenere «simultaneamente maggiori mezzi ai loro bisogni». I numerosi patti, *spieghe* e condizioni che ne derivano (ben 39 articoli, in una sequela che a tratti pare estemporaneamente ampliata, a conferma della relativa novità e aleatorietà dell'impresa), testimoniano vivamente le motivazioni in campo. Stabilito il numero dei bandisti (altri dieci si aggiungeranno presto al nucleo fondante) e distribuiti l'ottavino, i due clarinetti (uno quartino), la tromba a chiave, i tre tromboni, due oficleidi e due corni da caccia e la grancassa già procurati a spese degli apprendisti (articoli 1-3, 5-6), si passa a definire orari (dalle 23 alle 2, in sostanza, da un'ora prima del tramonto a due ore dopo), data d'inizio e cadenza settimanale delle lezioni (mercoledì e venerdì nei primi due anni; martedì, giovedì e venerdì nei successivi due), salvo ulteriori prestazioni che il maestro vorrà fornire gratuitamente «per sua maggior gloria» (art. 4, 12-15). D'altra parte sono a carico del Sarti reperimento, fitto e illuminazione della sala di studio (art. 7, 9, 36) e in onere dei discepoli l'acquisto dei lettori (leggi), delle sedie e delle carte da musica 'in bianco', che saranno riempite di note dal maestro (art. 8, 10). Le solite penali piovono su apprendisti svogliati e indisciplinati, che, se espulsi, devono lasciare lo strumento in banda (lascito obbligato anche per chi

⁶⁵ M. Doria, *Settari...*, op. cit., pp. 24, 39.

⁶⁶ ASTa, sez. prot., *Convenzione* cit. Ecco l'elenco degli artigiani-apprendisti, con gli strumenti attribuiti (in parentesi la condizione dichiarata dai padri dei minori):

Francesco Albano	muratore	trombone
Catapano Nicola	sarto	oficleide
Giovanni Giagnotti	caffettiere	oficleide
Giuseppe Giangiotti	calzolaio	clarinetto
Raffaele Iurlaro	[industrioso]	trombone
Domenico Laghezza	[calzolaio]	corno da caccia
Raffaele Leggieri	industrioso	grancassa
Raffaele Montemurri	statuario	tromba a chiave
Pasquale Pepe	[armiere]	ottavino
Fr. Domenico Pugliese	[industrioso]	trombone
Vito Spinelli	proprietario	quartino
Angelo Stripoli	[caffettiere]	corno da caccia

abbandoni *sua sponte* la società prima del naturale scioglimento: articoli 19-20). Il Sarti riceverà mensilmente 65 grana da ciascun allievo - tranne da quelli della 'piccola banda' o 'bassa musica', istruiti gratuitamente - e si impegna a non fare assenze, abbandonare prima del tempo la banda tarantina o lavorare per altri organici: la penale, negli ultimi due casi, arriva a 200 ducati, considerati equo indennizzo per artigiani che si sono non poco esposti acquistando gli strumenti a fiato (art. 11, 27-29, 35). Il Sarti però continuerà a dirigere la banda di Montemesola fino alla scadenza (aprile 1840) di tale pregresso ingaggio (art. 30).

Appena conseguita l'abilità necessaria, i bandisti tarantini potranno esibirsi in chiesa, teatro, città, mare (evidentemente imbarcati), sempre e solo per guida e consenso del maestro, affrontando le trasferte tutti uniti e restando sempre raggiungibili dal suono d'adunata della grancassa (art. 16-17, 22, 25-26). Resta però vietata l'esecuzione di serenate notturne (ruolo bandistico assai in voga al tempo, come dimostra la gustosissima scena iniziale del *Barbiere* rossiniano) - tali serenate infatti degraderebbero (*sic*) il contegno musicale producendo 'inconvenienti funesti' (art. 24: veto e relativa penale s'intendono estesi oltre i 4 anni di convenzione). Alle multe per altre esecuzioni inopinate (con organici esterni) o assenze ai concerti, fa però da contrappeso l'equa distribuzione dei lucri, che non esclude i malati e raddoppia solo per il capobanda (art. 18, 21, 24); del resto tutte le multe di qualsiasi provenienza andranno nella cassa comune custodita dal maestro (art. 32).

In quanto al comportamento dei bandisti, si insiste che non frequentino caffè, bettole, lupanari (*sic*) assolutamente incompatibili con lo studio musicale; e comunque, nell'auspicare «quell' armonia, buona fede, intelligenza che in fatto di società sono indispensabili», si eleggono per sorveglianti generali lo statuario-trombettista Montemurri e il muratore-trombonista Albano e come direttore responsabile della sala prove, il proprietario-clarinetista quartino Spinelli (articoli 31, 33-34, 39). L'impresa è ambiziosa: si spera nell'autorizzazione della Polizia, anche per indossare una divisa «approssimativa di quella decorosa e onorevole della Guardia d'Onore creata dal Re» (articolo 37), un'ambizione che in effetti le Intendenze provinciali proprio in quegli anni di esuberante crescita bandistica cominciano a prendere organicamente in esame, come s'è visto a proposito della banda di Novoli.

Infine, con un articolo tutto suo (n° 38), entra in campo Luigi Foti, «giovane di ottimi costumi» che aspetta da Bari l'autorizzazione

paterna per inserirsi nell’*ensemble* tarantino – cosa che in effetti farà e con tal frutto da soppiantare il Sarti quale direttore della banda, non appena inquadrata nella Guardia Urbana (aprile 1845)⁶⁷.

Intanto però, in quel 1839 l’*ensemble* tarantino comincia a verificare sul campo la tenuta dei numerosi patti, *spieghe* e condizioni elencati al momento della fondazione. Evidentemente c’è bisogno subito di qualche ricalzo normativo, se già in aprile discepoli e maestro tornano dal notaio Colucci⁶⁸ per eleggere come direttore (non musicale) don Giuseppe Carelli, volenteroso ‘proprietario’ che attraverso 11 articoli (di rifinitura ai 39 confermati) sovrintenda «uscite alle musiche, attenzione allo studio, pulizia della persona, registro di cassa». Perciò, ogni domenica una terna di bandisti dovrà presentarsi al Carelli per testimoniare quanti di loro siano effettivamente in città (lucri individuali evidentemente sono più probabili nei giorni festivi); e ogni giorno a mezzodì, dopo il lavoro, un altro bandista scelto settimanalmente raccoglierà dal Carelli ordini e disposizioni da riferire al resto del gruppo. Lo stesso Carelli si recherà senza preavviso nella sala prove per accertarsi dell’impegno e del comportamento degli apprendisti, verificando poi davanti a tutti il deposito in cassa di multe e penali (per le quali rilascia ricevuta), nonché il deposito di una quota *antiparte* di tutti i lucri, da utilizzare per migliorie collettive (art. 2-4, 6, 10). Ingaggi, contrattazioni e permessi saranno tutti gestiti dal direttore (tranne si creassero occasioni *extra* e contingenti durante le ‘uscite’), che pure controllerà che gli strumenti in dotazione si conservino in ordine presso la sala prove, almeno finché l’abilità dei bandisti non ne consenta l’uso a casa (art. 7-9, 11). Ma a proposito di strumenti, la disponibilità del direttore va ben oltre, giacché alla fine egli presta 57,8 ducati a nove degli artigiani convenuti, affinché possano riacquistare i loro strumenti⁶⁹.

⁶⁷ La data d’inquadramento è indicata nello *Stato nominativo* del 1853 (cit.): all’epoca, nessuno degli apprendisti cooptati dieci anni prima è più in servizio. D’altra parte a Taranto l’attività bandistica è così apprezzata che nel 1850 è inquadrata una seconda banda di 24 giovanissimi elementi. In quanto al Sarti, nel 1853 è ancora capobanda nell’ altrettanto vivace Montemesola, ove operano in contemporanea ben due altre bande urbane – per tutti questi organici cfr. L. Così, *Il progresso*, cit., p. 357.

⁶⁸ ASTa, sez. prot., 18 aprile 1839, *Convenzione con cui si elige direttore della banda musicale di Taranto*, cc. 239-245.

⁶⁹ Il denaro è distribuito fra Spinelli (carlini 31), Giangiotti e Catapano (ducati 12), Giagnotti (carlini 41), Montemurri, Albano e Iurlaro (ducati 5 ½),

Per tutti questi fastidi il Carelli si riserva di poter usufruire qualche volta della banda a casa sua, gratuitamente (art. 5).

Mentre le bande di Taranto e Brindisi sperimentano sonoramente (e con ampio dispiego di motivazioni etiche) la propria tenuta, gli 'effervescenti' capobanda Spinelli non stanno però in silenzio, ché anzi fino al 1846 almeno, risultano ben sistemati a Carovigno, non lontano dalla piazza brindisina strappata loro nel '41. Ma contesto sociale e livello d'istruzione dei paesi interni non necessariamente sono più modesti di quelli documentabili per le cittadine portuali.

A Carovigno protettore, cassiere e *sorvegliatore* della nascente banda di artigiani è l'architetto Giuseppe Cavallo, personaggio singolarmente in equilibrio fra aspirazioni progressiste e fedeltà al regime borbonico. Questo architetto, d'intesa con Raffaele Spinelli, nel novembre del 1842 raduna davanti al notaio Gennaro Carlucci⁷⁰ sedici fra calzolai e sarti (più un *beccaro* ed una vedova filatrice: la metà di essi non sa scrivere), tutti ben decisi ad «essere istruiti nella banda musicale» ovvero a far istruire in ciò i propri figli. Si profila così un organico di venti apprendisti (sette i minorenni), molti dei quali imparentati fra loro - notevole è la presenza dei Santoro: in casa del sarto Michele si stipula il rogito e della banda voglion far parte, oltre che lui stesso, due figli, due fratelli ed uno zio suoi, per una musicofilia che abbraccia tre generazioni; ma anche i Carlucci son ben rappresentati (due fratelli) e altri (Camassa, Cipriano, Cretì,)

Stripoli (ducati 8), Pepe (carlini 21): confrontando l'elenco alla nota ... si potrà intuire quali strumenti saranno acquistati.

⁷⁰ ASBr, atti notarili, 14 novembre 1842, [*Convenzione*], cc. 24-29. Questi gli apprendisti in ordine alfabetico:

Leopoldo Baccaro	calzolaio	
Gius. Nicola Camassa	beccaro	col figlio Francesco
fr.lli Giuseppe e Vincenzo Carlucci	sarto e calzolaio	
Angelo Cellino	calzolaio	
Salvatore Cipriano	calzolaio	col figlio Francesco
Nicola Cordella	calzolaio	
Cataldo Cretì	calzolaio	col figlio Pasquale
Vincenzo Iaia	calzolaio	
Giovanni Orlando	sarto	
fr.lli Fedele, Michele e Peppino Santoro	sarti	coi figli di Michele:
Ferdinando e Giuseppe		
Giuseppe Santoro	calzolaio	(zio dei preced.)
Francesco Saponaro	calzolaio	
Peppino Saponaro	[filatrice]	
Carmine Tamborrano	calzolaio	

intervengono a titolo sia personale che per conto dei figli. Una citazione a parte merita il calzolaio Vincenzo Iaia, che nel '48 sarà ricordato per aver «provveduto di stili e schioppi tanti vagabondi [... mentre] i suoi ‘fratelli’ superstiti seguivano anch’essi a provvedere di armi la gioventù»⁷¹.

I 21 capitoli del rogito (che s’intendono in vigore fino al 1844) ricalcano regole ormai collaudate dallo Spinelli. Soprattutto evidenziate sono le multe per assenze a lezioni e concerti generali (che cadono tre volte a settimana), ovvero a trasferte da compiersi assolutamente tutti insieme; figurano poi multe per prestazioni d’opera non autorizzate, per rescissioni prima dei termini e per insubordinazioni rispetto alle direttive che Spinelli e Cavallo impartiranno per l’educazione e il bene morale e fisico della banda (art. 1-4, 9-10, 12-13, 18-21). D’altro canto agli apprendisti si garantisce una sorta di mutuo soccorso (art. 5: in caso uno si ammali, tutti si tasseranno, prestando ogni assistenza possibile all’indisposto) e sono ben definite spese e oneri comuni (per carte, corrieri, trasporti: art. 7, 21 cit.). Lo Spinelli a sua volta, s’accontenta di casa franca e del solito mensile, oltre al piccolo di più dalle distribuzioni, ove il lucro lo consenta (art. 14-17): in repertorio si avranno però sei passi doppi e quattro pezzi d’armonia nuovi ogni anno (art. 8) e alle convocazioni fatte al suono della grancassa bisognerà presentarsi in ordine completo col proprio strumento (art. 6). In proposito, poiché il sopracitato Michele Santoro riceverà ad ogni festa una piccola regalia *antiparte* (lucro generale permettendo), è credibile che il dinamico sarto provveda in qualche modo alla dotazione organologica della banda. L’iniziativa sembra avere successo: nell’aprile del 1843, assai prima che scadano i termini, la *locazione d’opera* è rinnovata pari pari per altri tre anni, alla presenza di pressoché tutti i bandisti

⁷¹ ASLe, *Processi*, cit., n. 22, *Tentativo di guerra civile incitata da don Clemente Del Prete tra gli abitanti di Carovigno la sera dell’8 agosto 1848*, vol. 3, c. 15v: testimonianza del vetturale Alessio Di Latte, riferentesi a una pregressa rivolta, protagonista appunto Iaia; costui nell’estate del ’48 risulta già morto: infatti, malgrado i suoi trascorsi ‘ultraliberali’ le Guardie Nazionali (ex Urbane) di cui faceva parte «non si vergognarono di accompagnarlo al sepolcro». Per inciso noteremo che Carovigno è all’epoca dilaniata da faide familiari cui si sovrappongono le gesta risorgimentali: in questo processo l’architetto Cavallo, che è anche 1° tenente della Guardia, fa prevalere la sua anima borbonica, in odio al Del Prete.

precedentemente cooptati⁷². Ma con lo stesso rogitto, essendo accorso Michele Spinelli a dar manforte al figlio Raffaele, si fonda anche una *compagnia filarmonica strumentale e vocale*, un *ensemble* di 16 elementi⁷³ inteso a esibirsi in salotti e chiese piuttosto che piazze. Una formazione d'*élite*, dunque, in cui confluisce la gioventù locale più scelta, dotata anche di vistose ascendenze liberali. Promotore, sorvegliante e cassiere ne è sempre l'architetto Cavallo, che interviene a titolo personale, oltre che in nome del figlio Alessandro (destinato ad illustrare la vita cittadina per i poliedrici interessi culturali) e di tre figli del fratello Carmine, medico notoriamente settario ed 'effervescente' nel *Nonimestre*⁷⁴. Ma dalla polizia borbonica sono schedati come filadelfi e carbonari 'riscaldati' anche i fratelli Vincenzo e Basilio Andriani (l'uno medico-erudito-archeologo, l'altro farmacista) e i proprietari Luigi Trisolini e Giuseppe Scarano, i quali tutti instradano ora alla musica i rispettivi figli - persino il testimone Vincenzo Brandi è noto come pericoloso settario.⁷⁵ A completare l'armonioso cenacolo, ecco il possidente Luciano Saponaro, interessato in prima persona a far pratica di bande - non solo musicali, considerando l'accusa di «smodata eccedenza e insensato ultraliberalismo» mossagli nel '48⁷⁶. Sembra insomma di assistere ad

⁷² ASBr, atti notarili, 4 apr. 1843, *Locazione di opere*, cc. 77-81. Degli artigiani nominati per il 1842, mancano solo Angelo Cellino e Peppino Saponaro, ma si è aggiunto il calzolaio Leopoldo Baccaro.

⁷³ Ecco l'elenco alfabetico, cui vanno aggiunti i soliti Delfino, Gaetano e Luigi Spinelli, che i maestri Michele e Raffaele inseriscono costantemente nei gruppi da loro istruiti. In parentesi la professione paterna ovvero del garante:

Giacomo Andriani	[dottore]
Ciccillo Andriani	[farmacista]
Sabino Carlucci	[proprietario]
Giuseppe Cavallo	architetto col figlio Alessandrino
fr.lli Fedele, Francesco e Renato Cavallo	[medico]
Michelino Sacchi	[sacerdote]
Luciano Saponaro	proprietario
Angiolo Scarano	[proprietario]
Vincenzo Scarano	[sacerdote]
Pasqualino Trisolini	studente
Peppino Vacca	[barbatonsore]

⁷⁴ M. Doria, *Settari...*, op. cit., pp. 42-43.

⁷⁵ Ivi.

⁷⁶ ASLe, *Processi*, cit., n. 21, *passim*. Assieme al celebre rivoluzionario Salvatore Morelli e ad «altri sciagurati ed imprudenti giovani» della Guardia

una delle riunioni concertistico-patriottiche del *Piccolo mondo antico* del Fogazzaro, quando con l’occasione del suonare ed ascoltare belle melodie, il nobile Franco e i suoi amici borghesi si scambiano parole che di nota in nota si fanno più ‘alcoliche’.

Dunque, a signori e signorini di Carovigno gli Spinelli daranno lezione tre volte la settimana per quattro anni, ricevendo 80 grana da ogni apprendista (il doppio di quanto erogato dai bandisti artigiani): ai concerti di questa scelta gioventù non potranno prender parte dilettanti o professori estranei alla compagnia (fin qui i 6 articoli della fondazione filarmonica). Del resto, nuovi elementi si potranno accogliere per consenso generale e tutti gli apprendisti saranno spesati se, avendone capacità tecnica, saranno chiamati ad esibirsi in trasferta (postille). La composizione, negli stessi anni, di una *Messa* a 4 voci scritta dal sig. *Raffaele Spinelli per la filarmonica di Mesagne*⁷⁷ conferma l’emergere di analoghe pratiche dilettantistiche nel circondario sotto l’egida degli operosi maestri originari della Capitanata.

Intanto, a fronte di tutto questo sonante organizzarsi di artigiani e gentiluomini, poteva Lecce, capitale peraltro musicalissima di Terra d’Otranto, restare ancora sfornita di banda civica? La risposta arriva nell’estate del 1845, quando la Deputazione comunale formata dai signori Pasquale Romano, Realino Cimino, Donato Zaccaria, Gaspare Balsamo (musicisti e compositori dilettanti, Balsamo e Cimino anche con finalità liberal-patriottiche)⁷⁸ e presieduta dal sindaco barone Pasquale Personè (erede di un’illustre famiglia di musicofili), si attiva per garantire finalmente ai Leccesi una banda urbana, che sia però una delle migliori e più grandi del territorio⁷⁹. Contatti sono avviati cogli Spinelli (il che confermerebbe il valore dei maestri), per selezionare un congruo numero di ‘individui idonei ed efficaci’; ottenuto il consenso dell’Intendenza e lo storno di 650 ducati dalle casse comunali per la dotazione organologica, a distanza di un anno ecco la

Nazionale, nel giugno del 1848 Saponaro avrebbe preso a schioppettate i ritratti dei reali, fumandosi poi nella pipa pezzi degli stessi, fra mille contumelie. Per l’occasione l’architetto Cavallo si spende non poco per minimizzare l’accaduto.

⁷⁷ L’autografo si conserva nell’Archivio diocesano di Giovinazzo.

⁷⁸ L. Cosi, *Il linguaggio del sentimento...*, op. cit., in stampa.

⁷⁹ La relativa *Conclusionone decurionale* è pubblicata ne *Il progresso*, cit., p. 361.

fondazione vera e propria. Davanti al notaio Raffaele Bruni⁸⁰, nell'aprile del 1847 convergono quarantaquattro artigiani, quasi tutti

⁸⁰ ASLe, sez. prot., 99/5, 24 aprile 1847, *Istrumento di convenzione*, cc. 591-606v, pubblicato integralmente in appendice a L. Cosi, *Il progresso*, cit. Per l'elenco dei bandisti si lascia l'ordine originario, determinato dall'attribuzione degli strumenti; si evidenziano in corsivo i maggiorenni: età più precise e professioni (ammesso siano rimaste stabili nel tempo) sono cavate dallo *Stato nominativo* del 1852, ma solo in parte, in quanto molti bandisti risultano cambiati per insufficienza, insubordinazione, disposizioni superiori o varie cause, come si evince dallo *Stato nominativo* del 1851 (cfr. *Un'altra musica...*, op. cit., pp. 27 e 36).

ottavino a 4 chiavi	Antonio Orlando		
terzino	Angelo Petrachi		
quartino	Luigi De Filippi	matarazzaro	20
8 clarinetti a 10 chiavi	<i>Pasquale Capone</i>		
	Francesco Cappello	istrumentista	17 anni
	<i>Francesco Ciceriello</i>		
	<i>Oronzo Manzo</i>	ferraro	27
	<i>Raffaele Palmerino</i>		
	Achille Bianchi	calzolaio	14
	Domenico Centonze	calzolaio	16
	Raffaele Turco	calzolaio	17
2 corni a macchina	Gaetano Giurgola	sarto	16
	Gabriele Greco	sarto	18
2 corni lisci	<i>Fortunato Del Coco</i>		
	Vincenzo Guglielmo		
trombetta a macchina	Giovanni Greco		
cornetta a pistoni	Giuseppe Rizzo	salassatore	15
3 trombe in sol a macchina	Oronzo Agrimi		
	Fortunato Colaci	sarto	14
	Angelo Quarta		
tromba in fa a pistoni	Raffaele Monittola	calzolaio	15
tromba in fa a macchina	Francesco Castelluccio	calzolaio	16
tromba a macchina	Oronzo Vonghia	calzolaio	18
tromba bassa a macchina	Pietro De Carlo		
trombone a macchina	Matteo Braj	sarto	19
trombone basso a macchina	<i>Franco Corallo</i>	calzolaio	23
2 bombardoni	<i>Benedetto Rucco</i>	calzolaio	22
	<i>Carmine Scarambone</i>		
bombardone alla tedesca	<i>Alessandro Agrimi</i>		
serpente a pistoni	Gaetano Caputo		
2 <i>biucoli</i> [bugles] a macchina	<i>Federico Manfredi</i>		
	<i>Oronzo Papallo</i>		
3 <i>offlè</i> [oficleidi] a macchina	<i>Vincenzo Capone</i>	industrioso	23

calzolari e sarti, per buona metà minorenni accompagnati dai padri: gli uni e gli altri per lo più analfabeti (per inciso noteremo che in organico torna Alessandro Agrimi, unico fra gli artigiani cooptati dal capobanda Vincenti vent'anni prima, che sia riuscito a tener vivo nel tempo l'impegno musicale). Tutti sono affiancati da civili o gentiluomini che ne garantiscono la solvibilità. Praticamente l'intero *gotha* salentino è coinvolto nell'iniziativa e veramente di alcuni garanti son note le passioni risorgimentali, oltre che musicali: si tratta dei sopracitati Gaspare Balsamo, Beniamino Rossi e Alessandro Pino, cui si aggiungono Raffaele Martina, Salvatore Pepe e Giuseppe Fersini, tutti a breve coinvolti nei moti del '48⁸¹, ove non a caso anche la nuovissima banda leccese farà la sua parte.

Intanto, in quell'aprile del '47 a tutti gli artigiani-apprendisti sono assegnati gli strumenti appena acquistati nella Trieste asburgica, così che possiamo apprezzare l'innovativo 'colore', per l'appunto 'austriaco', dell'organico leccese – prevalgono infatti gli ottoni sui legni, con ribaltamento del *cliché* francese dominante nel Sud Italia ancora a metà degli anni '30.

Il rogito del Bruni comprende 26 articoli elaborati dalla Deputazione Romano-Zaccaria-Cimino-Balsamo-Personè al fine di garantire la massima tenuta di un impegno che si vuole almeno decennale. Precisati numero e modalità di aggiunte o rimpiazzi dei bandisti,

	<i>Salvatore Giustizieri</i>	proprietario	23
	<i>Giovanni Leuzzi</i>		
<i>offlè</i> a pistoni	<i>Francesco Fajulo</i>	sarto	21
triangolo	Giuseppe Suppressa	sarto	11
2 piattini	<i>Giuseppe Scardino</i>		
	Gaetano De Carlo	calzolaio	13
cappello cinese	Alessandro Rucco		
rollante	Pasquale Del Giudice		
tamburo	Girolamo Bruno	calzolaio	19
grancassa	<i>Salvatore Castrignanò</i>	calzolaio	35

n.b.: gli Agrimi, i Capone, i De Carlo, i Rucco sonofratelli. Per Agrimi cfr. anche sopra, nota

⁸¹ Per il Pino e il Rossi s'è già detto, per gli altri cfr. *Processi*, cit, nn. 23 (Fersini), 28 (Balsamo), Pepe (85, 89, 293), Martina (285, 293). Risultano ancora garanti nel 1851, come si evince dallo *Stato dei bandisti* edito in *Un'altra musica...*, op. cit., p. 36. Molti dei garantiti invece sono stati sostituiti, come anche il capobanda, sostituito da Carlo Cesi.

nonché la possibilità di creare sottogruppi funzionali ad ogni repertorio ed ambiente (art. 1-4), non solo si prevede la figura del cassiere, ma gli si fa obbligo di tenere registro di entrate e uscite soggetto ad ispezioni: soprattutto è prevista l'inedita rappresentanza di due bandisti (invero scelti dalla Deputazione) che saranno consultati riguardo la gestione e l'amministrazione dell'organico (art. 5). In quanto alle lezioni, dato l'impegno decennale, ogni bandista seguirà quelle strettamente utili alla sua formazione, con cadenza, pagamento e idoneità decisi dalla Deputazione (art. 6-7). Multe per assenze ingiustificate, sono comminate in base al ruolo dei bandisti (le prime parti pagano di più) e occorrendo rimpiazzi nei concerti, l'onere resta a carico dei bandisti assenti; tutte le multe sono comunque maggiorabili a discrezione della Deputazione, che può arrivare anche a congedare i manchevoli e che ad ogni modo gestisce ogni controversia, trasgressione, acquisto funzionale al buon esito della banda (art. 9, 12-15, 19-20, 23). Ma sono previste multe anche per chi non abbia cura dello strumento e, non appena sarà assegnata, dell'uniforme (eventuali riparazioni gravano sul bandista: art. 8) In effetti centrale è la questione organologica: ingaggi e compensi stabiliti dalla Deputazione (art. 10-11) serviranno *in primis* a rifondere entro tre anni il grosso prestito (650 ducati) che il Comune ha elargito senza interessi, «a protezione delle arti belle e per secondare i pubblici desideri»; scaduto il quale termine e restando ancora a rimborsare il prezzo di qualche strumento (con sua bella custodia in pelle verde e fattura di trasporto), il Comune si sarebbe rifatto sui garanti (art. 24-26: va dunque elogiata la disponibilità di alcuni gentiluomini, fra cui Rossi e Cimino, a farsi garanti per più artigiani e per strumenti fra i più costosi).

In definitiva per i primi tempi i bandisti lavoreranno *gratis*, benché premi siano previsti per i più obbedienti ed istruiti; inoltre, si vuole che gli introiti restino sempre virtualmente ripartiti fra tutti, anche quando l'organico suoni in formazione ridotta ovvero ci siano infermi accertati, i quali nel primo mese di malattia godono anche dell'assistenza a turno dei colleghi (art. 16-17, 21). Infine, volendo qualcuno uscire dalla banda, deve restituire lo strumento in dotazione, a meno che col suonare non lo abbia già riscattato: in qual caso ne potrà avere indennizzo ovvero proprietà, come anche si avrà diritto a tutte le quote eventualmente maturate (art. 20cit. -21).

Alla fine del 1847 l'*ensemble* era varato: nel rogito non si menziona il capobanda, se non come eleggendo (art. 18), ma pare certo che sia toccato a Raffaele Spinelli guidare gli apprendisti verso quell'anno

tempestoso in cui comizi, cortei e feste ‘costituzionali’, a Lecce come in tutta Terra d’Otranto, furono immancabilmente accompagnati dal suono delle bande civiche⁸²; e infatti, una volta avviata la repressione, oltre allo Spinelli anche i capobanda Panico, Barletti, Falcicchio sopraccitati ne pagano pegno, condividendo il destino dei vari gentiluomini ‘effervescenti’ e musicofili cui si erano accompagnati.

Ma in questo *palmares* musical-risorgimentale merita breve menzione pure Luigi Foti, già citato come emergente maestro della banda di Taranto. Il quale Foti, reduce da un ‘giro’ in Basilicata, una sera di maggio del 1848 (la Costituzione è stata appena revocata) guida estemporaneamente il suo *ensemble* per le strade di Palagianò, facendo da squillante cornice alle pubbliche intemperanze di alcuni liberali locali. Ritrovandosi per dipiù postino (inconsapevole?) di un plico compromettente, che il destinatario, cioè il carbonaro tarantino Nicola Galeota, pavidamente ricusa, inguaiando bandisti e capobanda⁸³. Il Foti e i suoi musicanti-artigiani se ne escono dal rotto della cuffia, perché, quando bisogna salvarsi il collo, la musica può ben tornare ad essere, per usare le amare osservazioni del Mazzini, anodino diletto come per secolare tradizione, se non proprio meccanismo servile che perisce coi suoni. Una dis-assunzione di responsabilità, questa manifesta dal Foti, che è immaginabile sia stata esperita da non pochi musicisti liberali, una volta incappati nella repressione borbonica⁸⁴.

D’altra parte, sul *limen* sottile ove impegno sociale e finalità genericamente ricreative fanno da bussola ambigua ai primi passi delle bande salentine, ci sembra utile citare un’ultima esemplare fondazione occorsa proprio nel 1848, nel pieno di un’estate quanto mai ‘riscaldata’.

Non meraviglierà che promotore ne sia Domenico Piccoli, proprietario e musicista dilettante di Martina Franca, nella cui famiglia si agitano non pochi carbonari; il quale Piccoli, d’intesa con il maestro Pietro Ippolito, suo vicino di casa, raccoglie davanti al notaio Scipione

⁸² L. Così, *Il linguaggio del sentimento...*, op. cit., § 2: “Tutti stretti a una bandiera”.

⁸³ M. Greco, *La fanfara di Taranto e il Quarantotto*, Taranto, tip. Pappacena, 1948: video regesto di un’istruttoria della Gran Corte Criminale di Terra d’Otranto.

⁸⁴ Illuminanti le carte dell’istruttoria relativa a certe intemperanze patriottiche manifeste a Otranto nell’agosto del ’48: la banda di Martano, guidata dal maestro salernitano Giuseppe Visconti, vi ebbe ruolo centrale e ambiguo al tempo stesso: *Processi*, cit., n° 63, *passim*.

Semeraro⁸⁵ un variegato gruppo di concittadini, con lo scopo di farne nucleo fondante della banda urbana. Nove degli apprendisti selezionati sono minorenni e perciò rappresentati da parenti o amici (oltre al maestro Ippolito, che interviene anche a nome del figlio, compaiono un sarto, un tintore, due sacerdoti e due proprietari, di cui una vedova); ma anche gli apprendisti maggiorenni (un altro tintore, un pittore, un calzolaio, un vaticale, uno zuccatore) sono accompagnati da padri o amici, che ne garantiscono la solvibilità a fronte delle somme subito messe a disposizione dal Piccoli. E in tale pittoresca adunata non passano inosservati: fra i garanti, il sarto Vitantonio Piccinni e il sacerdote Martino Lorenzo Cito; fra gli apprenditi, il pittore Nicola Caroli e lo zuccatore Giuseppe Santoro; i quali dalla Polizia borbonica «si ritengono tutti come esaltati» avendo «molta parte nelle turbolenze politiche» di quel 1848 (don Cito avrebbe persino rifiutato di consegnare il fucile). Ché anzi due anni dopo tutti costoro figurano ancora nell' «esorbitante numero de' disperati demagoghi» di Martina Franca, aventi per 'malvagio' capopopolo l'avvocato Domenico Piccoli, omonimo e cugino del promotore della banda locale - peraltro il Piccinni si fa pure quindici giorni di carcere perché non intende avallare certe accuse mosse al bollentissimo Piccoli⁸⁶.

La banda martinese è dunque tenuta a battesimo in una estate infuocata, per volontà di giovani forse intesi a soffiar vieppiù sul fuoco con i fiati che saranno a breve affidati loro. In proposito,

⁸⁵ ASTa, sez. prot., 17 luglio 1848, *Convenzione*, cc. 489-497v. Elenco degli apprendisti (in parentesi lo stato dichiarato da genitori o garanti dei minorenni):

Nicola Caroli	pittore	[pittore]
Salvatore Carriero	tintore	[tintore]
Francesco Chimenti	[tintore]	
Michele Dangelo	[proprietaria]	
Dom. Giuseppe Dilonardo	[calzolaio]	
Michele Fumarola	[sacerdote]	
Gius. Domenico Ippolito	[capobanda]	
Scipione Liuzzi	calzolaio	[contadino]
Pietro Lodeserto	zuccatore	[vaticale]
Santo Polito	[proprietario]	
Bonaventura Ricci	[sacerdote]	
Giuseppe Santoro	[sarto]	
Giuseppe Santoro	zuccatore	

⁸⁶ ASLe, *Processi*, cit., n. 141: citazioni tratte dalle cc. 130-131.

clarinetti, trombe, *offleide* (oficleide), tromboni, corni e ottavino (più la ‘bassa musica’ di prammatica) verranno acquistati, entro ottobre e a fondo quasi perduto, dal promotore Piccoli; il quale si impegna pure a cooptare un'altra decina di apprendisti (l'organico risulta altrimenti esiguo), a reperire sala per le prove ben illuminata ad olio, ad acquistare i metodi (scale, salti, solfeggi e lezioni progressive) e i brani di repertorio necessari (passi doppi, pezzi d'armonia, sinfonie, nonché duetti e cavatine di più esplicita derivazione lirica: gli apprendisti ne dovranno cavare le parti da soli) e ad impartire, lui proprio, lezioni di teoria e solfeggio: al primo clarino e capobanda Ippolito, invece, il compito di istruire gli allievi ‘per l'imboccatura’ dello strumento assegnato (art. 1-4, 6-7). Ancora, al Piccoli la responsabilità di assistere l'organico nelle trasferte, distribuire parti e ruoli bandistici, pattuire gli introiti delle attività concertistiche (art. 14, 16-17), mentre un direttore a suo tempo nominato sorveglierà l'andamento dello studio, il rispetto delle regole, la legittimità di assenze o ‘uscite’ individuali e l'equità delle penali, garantendo insomma la «dovuta armonia del corpo» (art. 10-13). In cambio di tutto ciò, ciascun apprendista verserà al Piccoli il modesto mensile di due carlini, compresavi la parte per il maestro Ippolito, e rinuncerà a metà incasso di ogni festa, quale indennizzo per il fitto della sala prove e l'acquisto di strumenti, carte di musiche e olio per l'illuminazione; introiti straordinari per «sonate nelle case dei deputati delle feste, confratelli o galantuomini» saranno invece distribuiti per intero ed in modo uguale fra tutti i bandisti (art. 5, 15). Qualora poi il Piccoli rescindesse il contratto prima dei 4 anni previsti, dovrà attribuire 6 ducati ad ogni apprendista, lasciandolo proprietario dello strumento in uso: analogamente faranno col Piccoli apprendisti e capobanda in caso di propria rescissione, toccando al promotore trovare eventualmente un nuovo maestro esperto di imboccature: ovviamente la penale non si applica in caso di malattia certificata o morte, bastando allora la restituzione dello strumento in buono stato; infine, rinnovandosi la società, la dotazione organologica resta in comune, altrimenti ognuno sarà proprietario dello strumento in uso, anche usufruendo di perizie compensative (art. 8-9, 18).

L'*ensemble* di Martina, a quel che sembra, non riuscì mai ad essere inquadrato nella Guardia Urbana: forse non solo per le intemperanze dei suoi garanti. Fatto è che negli ultimi anni del Regno borbonico la competizione fra le ormai numerose bande salentine ‘di giro’ (cioè autorizzate a muoversi dentro e fuori la Provincia) è altissima, con probabile abbattimento dei compensi a fronte di quel continuo

ricambio di apprendisti-artigiani e di strumenti, che obbliga tutti a sforzi tecnici ed economici enormi - esemplare proprio il caso della grande banda di Lecce, che passata sotto la direzione del pur ottimo Carlo Cesi, stenta a tenersi in vita, fra debiti crescenti, crediti non esigibili e rivalità mortificanti⁸⁷.

Così, mentre le Intendenze, dopo l'esperienza del '48, emanano direttive sempre più precise in merito a formazione ed attività degli organici in parola (arrivando a censurare i relativi *borderò* ovvero a orientarli al sistematico plauso di regime), diventa sempre più difficile immaginare che il *progresso dell'incivilimento* possa realizzarsi anche valorizzando la singolare predisposizione del 'popolo' a consociarsi per studiare musica e per offrire a tutto il 'popolo' il risultato di tale impegno. Né l'Unità nazionale, cioè il raggiungimento di un aspirazione cui pure, a loro modo, i fiati salentini avevano dato voce, vedrà realizzarsi la palingenesi della musica sociale, così fortemente auspicata dal Mazzini: ché anzi voci ministeriali subito avanzeranno dubbi sull'utilità di un'educazione ed una pratica musicali allargate, lì dove l'Italia era stretta da ben altre necessità di crescita e di sviluppo⁸⁸. Ottuso monito, questo, che riaffiorando ciclicamente lungo tutto il faticoso cammino affrontato nell'ultimo secolo dalle bande popolari e dalla pedagogia musicale in genere, pare oggi applicarsi con particolare solerzia, quando invece dovrebbero suonare attuali e incisivi come non mai certi appelli risorgimentali a ché la musica venga, infine, seriamente, largamente studiata e ben praticata, per «santo baluardo contro il traffico, le vanità e le sozzure del mondo»⁸⁹.

⁸⁷ L. Cosi, *Il progresso...*, op. cit., pp. 366-378. Al rinnovo della convenzione nel 1856, il numero dei bandisti è dimezzato, le divise logore, lo scoramento evidente. Né le cose migliorano dopo l'Unità, come lamenta Beniamino Rossi, sempre in prima linea nella battaglia che vede società, nazione e musica strettamente relate: L. Cosi, *Il linguaggio del sentimento...*, op. cit. § 3: "Dall'impeto giovanile alla virilità assennata".

⁸⁸ L. Cosi, *Fanciulli virtuosi...*, op. cit.

⁸⁹ G. Mazzini, *Filosofia...*, op. cit., p.

«SOAVE IN ARMONIA, BELLA IN ARNESE»: LA BANDA CIVICA DI ALEZIO ALL'ALBA DELL'UNITÀ D'ITALIA.

Elsa Martinelli

«Tutta la musica è musica popolare, nel senso che non può essere trasmessa o avere un significato al di fuori dei rapporti sociali». J. Blacking, *How Musical is Man?*, 1973.

Il complesso fenomeno bandistico manifestatosi e affermatosi nei secoli scorsi in Terra di Puglia, quale supremo vessillo dell'arte popolare, quale forma artistica, culturale e sociale di grande rilievo storico, è patrimonio saldamente acquisito alla coscienza e alle tradizioni del nostro territorio e della nostra Nazione, per un numero assai nutrito di occorrenze: dalla Banda di Squinzano alla Compagnia di Grottaglie, dai Corpi musicali di Conversano a quelli di Montemesola, Alessano, Francavilla Fontana, Manduria, Noci, dalla Banda degli Spiziotti dell'«Ospizio Garibaldi» di Lecce alle compagini di Gioia del Colle, Nardò, Presicce, Martina Franca, Acquaviva delle Fonti¹.

Nella seconda metà dell'Ottocento il «progresso dell'incivilimento» attraversò anche la contrada rurale di Alezio (nell'attuale provincia di

¹ Un rapido orientamento bibliografico sul tema, con contributi di vario spessore scientifico, dà conto solo in parte della multiforme realtà musicale che ha attraversato le contrade del territorio pugliese: cfr., almeno, Accogli 1997; Albano 2007; Anselmi - Berardi 2003; Basile 1989; Berardi 1966; Cappello - Carluccio - Passante 1987; Cardetta 1990; Catalano 1994-95; Catamo 1988; Ciccicarese - Ammassari 1985; Ciraci 1983; Così 1998; Così - Ragusa - Tondo (a cura di) 2010; D'Ambrosio 1984; D'Andrea 1985: 76-83 e 94-99; D'Arienzo 1981; De Ceglia 1990; De Matteis 2003; Del Medico 2011; Fabris 1993; Falco 1988; Filomena 1987; Finizio 2007; Gallo - Melillo 2007; Giannini 2004; Greco 1948; Iannuzzi 2009; La Salandra Bellucci 1962; La Sorsa 1914; Lentini 1957; Loreto 1957; Lorusso 2000; Masselli 2006; Merenda 1996-97; Pascali 2006; Pascali 2008; Pascali 2009; Petrerà - Cristalli 1977; Pomarico 2008; Rinaldi 1997; Rizzo 2005; Taranto - Zirioni, a cura di, 1988; Torsello 1999; Tragni 1985; Verna 1995-96.

Lecce), cittadina la cui economia principale è ancor oggi legata prevalentemente ad attività di tipo agricolo.

Qui si presenta un primo resoconto storico, tratto dalla compulsazione di documenti d'archivio, del tutto inediti, di avvenimenti che attestano come, all'alba dell'Unità d'Italia, una piccola realtà del Sud Salento volle dotarsi di un proprio organismo musicale del quale si dimostrò sempre assai orgogliosa².

Sono vicende che parlano degli enormi «sagrifici» compiuti, nel tempo, da tale comunità contadina, in agro di Gallipoli, allo scopo di tenere sempre attiva e con decoro la propria Banda civica, per un'iniziativa sostenuta sia da sottoscrizioni di privati cittadini sia da sussidi, garanzie e facilitazioni offerte dall'Amministrazione Comunale, quali per tutti la concessione gratuita della sala di concerto o il pagamento del fitto dell'alloggio del tamburo.

È una storia che si snoda lungo un arco temporale relativamente breve, che nasce e si esaurisce in appena undici anni di vita, per una vicenda, tuttavia, fitta di movimentati episodi.

Essa ha inizio nel 1868, anno in cui il Maestro Angelo Macchitella da Ostuni, commorante nella liminare Gallipoli, forte della sua esperienza nel campo, a suo tempo maturata in quel di Mirandola (nell'attuale provincia di Modena)³, presentò al sindaco *pro tempore* Francesco Imbriani un'istanza tesa alla costituzione in Alezio di «un Corpo, sia di Fanfara che di Banda musicale».

Previo accertamento della buona condotta e zelo dimostrati dal Macchitella nell'istruzione alla musica dei giovani, la Giunta concesse

² Tale resoconto è basato, per lo più, sullo spoglio delle delibere della Giunta conservate presso l'Archivio Storico del Comune di Alezio, già frazione di Gallipoli col nome di Villa Picciotti, d'ora in avanti nell'uso della sigla ASCA, che resterà spesso sottintesa nell'evidenza della collocazione archivistica. In particolare, si tratta di delibere raccolte nei seguenti volumi: vol. n. 1, *Deliberazioni del Consiglio dal 7 gennaio 1855 al 26 agosto 1861*; vol. n. 3, *Deliberazioni del Consiglio dal 10 marzo 1868 al 23 dicembre 1869*; vol. n. 4, *Deliberazioni del Consiglio dal 17 gennaio 1870 al 1° agosto 1875*; vol. n. 5, *Deliberazioni del Consiglio dal 23 settembre 1875 al 30 agosto 1879*; vol. n. 6, *Deliberazioni del Consiglio Comunale dal 23 settembre 1879 al 29 maggio 1885*. Si coglie l'occasione per ringraziare la dott.ssa Maria Rosaria Signorile per aver favorito in ogni modo la consultazione di tali documenti.

³ Per una storia della Banda civica di Mirandola, cfr. Gibertoni 1998. Per maggiori approfondimenti sulla vita musicale della città della Bassa modenese, tra Otto e Novecento, v. Id. 1999 e 2005.

l'appoggio morale alla costituzione della Banda, ma probabilmente l'iniziativa restò senza un seguito di rilievo se al riguardo non sono pervenute altre notizie⁴. Certo l'istanza pose le basi per la fondazione di un organismo musicale, con valore di precedente, che avrebbe dato a breve i suoi frutti.

Le vicende della Banda di Alezio, qui illustrate solo per alcuni loro aspetti ed episodi salienti, si svilupparono esattamente dal 1874 (anno della sua istituzione)⁵ al 1885 (data del suo definitivo declino). L'organismo iniziò la propria attività nel settembre del 1874, quando si dotò di un *Regolamento* che prevedeva la costituzione di una Compagnia di non meno di 25 musicanti (compresa la "bassa musica"), stabilendone i doveri, ovvero obbligo della ferma, cura dello strumento affidato, studio e condotta irreprensibile, onestà e probità: alla lettera, «non darsi in braccio all'ebrietà; evitare i litigi»⁶.

Per meglio comprendere il radicamento in loco di tale Compagnia musicale, si richiama l'attenzione su alcuni tratti fisici e storici del territorio che ne vide la nascita e su alcuni suoi personaggi rappresentativi dei fermenti risorgimentali ivi manifestatisi al tempo.

Alezio è ancor oggi una "ridente" realtà cittadina, un borgo dell'entroterra ionico dalle nobili origini messapiche. Già frazione di Gallipoli, denominata Casal d'Alezio o, meglio, Villa Picciotti, divenne Comune autonomo nel 1855, commutando il proprio nome con Regio Decreto⁷ del 1873, su istanza dell'abate gallipolino Nicola Maria Cataldi, cui si deve anche una storia illustrata del paese (Cataldi 1841).

⁴ ASCA, vol. n. 3, delib. n. 7, 12 maggio 1868, p. 7v: «Si dà l'appoggio morale per la formazione di un Corpo Musicale».

⁵ Nel maggio del 1874 il Maestro Vincenzo Carone presentò un'istanza con l'idea d'impiantare in Alezio una Banda musicale, richiedendo un sussidio quale incoraggiamento per l'insegnamento dell'educazione morale e civile ai giovani allievi. La Giunta gli accordò un sussidio mensile di £. 20 per dieci mesi, a partire dal mese in corso, per un totale di £. 200. Contestualmente si deliberò di approntare uno schema di contratto da sottoporre al Consiglio per la sua approvazione. ASCA, vol. n. 4, delib. n. 44, 7 maggio 1874, p. 99v «Stabilimento di una Banda Musicale».

⁶ Vol. n. 4, delib. n. 5, 21 settembre 1874, pp. 105r-106r «Regolamento per l'istituzione di una banda musicale».

⁷ ASCA, vol. n. 4, delib. n. 52, in data 27 maggio 1873 «Commutamento di nome a questo Comune di Villapicciotti in quello antico di Alezio», assemblea presieduta dal sindaco Diego Pagliano.

Al tempo, Alezio vantava un territorio ingioiellato di ville e casini deliziosi, aristocratiche dimore a uso villeggiatura della nobiltà di Gallipoli, quali il “Casino Passaby”, il “Prandico”, il “Senàpe”, il “Monte D’Elia”, lo “Stajani”, il “Carteny”, il “Garzia” e molti altri che le meritavano l’appellativo di «Tivoli di Gallipoli», come nella pittoresca definizione dello storico Giacomo Arditì (1979: 32). Alcune di tali dimore ebbero un ruolo fondamentale nelle vicende del Risorgimento pugliese, per essere state teatro di riunioni segrete di sette massoniche e di cospirazioni carbonare.

A poca distanza da Alezio/Villa Picciotti sorgeva il “Casino Stracca”, il cui proprietario Epaminonda Valentino (Napoli, 3 aprile 1810 - Lecce, 30 settembre 1849) (Duma 2010: 4-7), napoletano d’origine ma gallipolino d’adozione e cognato dell’eroina Antonietta De Pace (iscritta alla “Giovine Italia”), fu tra i più ferventi e determinati liberali del territorio, con il tarantino Nicola Mignogna, il leccese Giuseppe Libertini, i concittadini Bonaventura Mazzarella, Achille Dell’Antoglietta ed Emanuele Barba.

Il “Casino Stracca”, di sua proprietà, fu sede dell’“Utica del Salento”, rivendita carbonara tra le più famose esistenti nel territorio, guidata dai fratelli Antonio e Gregorio De Pace. Nel 1848 Epaminonda vi fu tratto in arresto dai gendarmi borbonici, per poi essere ristretto nelle carceri leccesi dell’Udienza, ove morì a soli trentotto anni.

Dimorò in Alezio, nella “Masseria La Lizza” e in “Contrada Camerelle” (o Capani), la stessa Antonietta De Pace (Gallipoli, 2 febbraio 1818 – Napoli, 4 aprile 1894)⁸. Tra i boschetti di tale contrada Stanislao De Pace (suo zio) adunava gli aderenti alla “Giovine Italia”, quali i citati Epaminonda e Antonietta, Leopoldo Rossi, Nicola Massa, Emanuele Barba, Carlo Rocci-Cerasuoli, Luigi Marzo, Giovanni e Luigi Laviano, Santo Barba, Vitantonio De Vita, Francesco Patitari ed altri, tutti fortemente impegnati nella lotta per il rovesciamento dei Borboni.

Nel gruppo spicca la figura del patriota gallipolino Francesco Patitari (Gallipoli, 29 gennaio 1787 - 9 gennaio 1856)⁹ che, sin da giovane, votò la sua vita alla Patria. Patitari si arruolò a diciannove anni nell’esercito napoleonico dei “Cacciatori d’Otranto”, rimanendovi anche in seguito alla restaurazione borbonica. Partecipò ai moti

⁸ Per la vita e le vicende di Antonietta De Pace, v. Marciano 1901; Natali 2007; Bernardini 2005 (qui in forma di romanzo).

⁹ Cfr. Castromediano 2010: 81 e n., Vernole 1952: 345-351, e Natali 2011: 123-138.

risorgimentali, ma fu arrestato e condannato a diciannove anni di ferri e alle spese del giudizio. In seguito alla grazia concessa dal Re rientrò in patria trascorrendovi il resto dei suoi giorni.

Lo spirito e gli accesi sommovimenti libertari che aleggiarono nel territorio di Gallipoli e nelle aree limitrofe, sull'onda degli entusiasmi patriottici di tali eroi ed eroine salentini¹⁰, ebbero certo un ruolo nella creazione in Alezio di una forma aggregativa e di progresso civile, quale fu la Banda civica, di cui la Giunta cittadina volle prontamente dotarsi all'indomani dell'Unità d'Italia.

I tratti distintivi e la fisionomia dello storico corpo bandistico aletino si manifestarono soprattutto nella cura dell'uniforme e dello strumentario. Restando imperiosa la «necessità di conservare organizzata, disciplinata e sempre più istruita e fornita la compagnia musicale», e standogli «a cuore lo impegno di una siffatta istituzione che torna sempre di lustro e decoro al paese», la Giunta di Alezio determinò di dotare il proprio corpo di pittoresche divise-uniformi e di strumenti sempre luccicanti.

«Onde render più sonora e concorde questa Banda musicale» e ove il numero dei musicanti andò aumentando nel tempo (accertate almeno fino a 28 presenze in organico), lo strumentale fu in più occasioni integrato con acquisto di strumenti sia nuovi sia di seconda mano¹¹. Si ha testimonianza, tra gli altri, delle procedure d'acquisto di un *Sestino* e di un *Quartino* (rispettivamente, clarinetto in lab e in mib), come di accessori, quali bocchini e numerose ance¹². Periodicamente, e ove necessario, gli strumenti erano sottoposti a opportuni interventi di accomodo. Nell'aprile del 1880 la Giunta di Alezio esaminò il figurino della propria divisa, presentato in triplice copia¹³. La dotazione dell'uniforme si rese necessaria affinché la Banda «col suo prestigio» potesse «prendere maggiori feste fuori paese». Nell'occasione, si propose di accorciare la «tunica», riducendola a una giubba «alla prussiana» con finiture «rosso scarlatto». Si determinò di presentare istanza presso l'Autorità superiore, affinché il figurino

¹⁰ Per i quali v., almeno, Vacca 1933 e Panareo 1937.

¹¹ Nel maggio del 1876 si deliberò circa l'acquisto di due nuovi strumenti, per una spesa £. 165, anticipata dal Comune e poi restituita grazie agli incassi della Compagnia: cfr. ASCA, vol. n. 5, delib. n. 77, 17 maggio 1876, p. 23r «Nuovi strumenti alla Banda musicale».

¹² Vol. n. 6, delib. n. 58, 15 maggio 1884, pp. 159r e v «Nuovi strumenti musicali per la Banda».

¹³ Vol. n. 6, delib. n. 101, 3 aprile 1880, p. 27r «Uniforme alla Banda Musicale».

potesse essere approvato con sollecitudine, onde compiere in tempi rapidi il riordino della Compagnia, visto che essa aveva i più grandi affari nei mesi estivi.

A seguito di apposita nota del Sottoprefetto di Gallipoli, i citati figurini furono soggetti a modifiche nel colore del calzone, che si volle di color blu scuro, come la giubba, anziché di color «cenerognolo»¹⁴. Pertanto, l'uniforme approvata ebbe la fisionomia di calzone e giubba, blu scuro con finimenti «rosso scarlatto», spalline con laccio, coppole con relativi «frisi e cetre indorate». Si ha anche contezza dell'acquisto di un cospicuo numero di bottoni (90) per le divise, si crede anche questi dorati con caratteristica cetra.

La vicenda dell'appalto delle uniformi fu assai travagliata e sottoposta a interminabili verifiche dei conti e delle spese sopportate. Nel luglio del 1880 si affidò l'incarico a due periti maestri sarti di Lecce, nelle persone di Matteo Bray e Francesco Santoro, di verificare con scrupolo e coscienza quantità e qualità della «roba» impiegata nella loro cucitura e confezionamento: che fosse tutta della stessa qualità, accertandone la quantità di tessuto, riferendo sulla quantità della fodera e sulla relativa spesa¹⁵.

I periti rilevarono la mancanza di quattro canne e tre palmi di castoro nero¹⁶, la fattura di tre uniformi con «roba» di qualità inferiore, il panno di tre abiti completi e di un pantalone di qualità inferiore alla generalità, e valutarono il conto d'ogni abito superiore (di £. 7) ad altro fatto a Lecce quale campione.

«Avendovi scorto del marcio» tra i conti presentati sia dall'appaltatore, Giambattista Franza, sia dall'assessore supplente, Francesco Minerva, cui era stata affidata la direzione di sorveglianza sui lavori di deposito della «roba» tutta, si determinò di presentare la pratica a un avvocato. Tra perizie, liti innanzi alla Pretura di Gallipoli, composizione delle stesse e risarcimento danni, la vicenda si protrasse lungamente fino al febbraio del 1881, come da varie delibere del periodo.

¹⁴ Vol. n. 6, delib. n. 108, 9 aprile 1880, p. 29v «Uniforme Banda», e n. 119, 22 aprile 1880, p. 31v «Uniforme della Banda».

¹⁵ Vol. n. 6, delib. n. 160, 9 luglio 1880, pp. 44r e v «Uniforme della Banda».

¹⁶ Il panno “castoro”, o “castorino” (in ingl., panno *beaver*) è un pregevole tessuto in lana a pelo corto, schiacciato e lucido, una stoffa cardata pesante, dall'aspetto morbido e leggermente vellutato al tatto, come il pelo del castoro. S'adopera specialmente per abiti, giacche o cappotti da uomo, ed è destinato anche ad uniformi.

«Soave in armonia, bella in arnese» (Arditi 1879: 32), in una sicura immagine estetica e sonora di decoro, come nella descrizione che ne fece il citato Arditi, la Banda aletina ebbe modo di sfoggiare le sue pittoresche uniformi, i suoi luccicanti strumenti e le proprie abilità esecutive nelle seguenti principali cerimonie civili e religiose del paese.

I musicanti della Banda di Alezio avevano l'obbligo di prestare il proprio servizio in occorrenza delle feste civili, della festa nazionale e delle quattro principali feste cittadine: festa della *Madonna del Buon Consiglio* (ultimo sabato e domenica di aprile), festa della *Lizza* (13, 14 e 15 di agosto), festa dell'*Addolorata*, titolare della chiesa parrocchiale eretta nel 1838, (sabato e domenica terza di settembre), festa del patrono del paese *S. Rocco* (terza domenica di ottobre)¹⁷.

La festa della patrona del luogo, ossia della *Madonna dell'Assunta* (*vulgariter* di *Santa Maria della Alizza*, o *della Lizza*, da "Alixias", l'antico toponimo di Alezio), si celebra ancor oggi fastosamente sul fondo Monte della Lizza, negli indicati giorni del mese di agosto, col corollario dell'annua fiera del bestiame che fu concessa da Gioacchino Murat in data 25 luglio 1810, con decreto del Re delle Due Sicilie emanato dal campo Reale di Piaie¹⁸.

Nei documenti è attestato un impegno della Banda aletina anche nelle feste fuori paese, di sicuro almeno nelle comunità limitrofe di Sannicola e di Tuglie, pure per servizio funebre¹⁹.

Benché non espressamente segnalata nelle carte a disposizione, la presenza della Banda è intuibile, e pressoché certa, nella serie di cerimonie legate alle documentate onoranze funebri alla memoria di Giuseppe Garibaldi.

La sera del tre giugno del 1882, corse voce per Alezio che il generale Garibaldi fosse morto in Caprera. Rendendosi interprete dei sentimenti del Consiglio e del Regio Governo, la Giunta dispose la sospensione della Festa Nazionale che doveva celebrarsi nella giornata appresso, ossia la domenica del 4 giugno²⁰. «E ben si regolò», la

¹⁷ Come si evince dalla lettura di varie delibere. Per tutte, cfr. vol. n. 6, delib. n. 76, 28 marzo 1881, pp. 68v-69r «Banda Musicale».

¹⁸ Cfr. *Bullettino* 1810: decreto n. 707, p. 59. Per una storia della fiera della Lizza v., anche, Ferrari 2010.

¹⁹ ASCA, vol. n. 6, delib. n. 72, 15 marzo 1881, pp. 67r-67v «Resoconto del Cassiere della Commissione della Banda».

²⁰ La Festa dell'Unità d'Italia e dello Statuto, istituita nel 1861, pochi mesi dopo l'Unità d'Italia, fu fissata in corrispondenza della prima domenica di giugno di ogni anno.

Nazione tutta sospese una tale solennità per compiangere la perdita del suo «Liberatore». La Giunta inviò alla famiglia dell'illustre estinto un telegramma, con il quale manifestò il cordoglio provato dalla popolazione e dai suoi rappresentanti «per l'avvenuta morte di quel Grande». Si deliberarono onoranze funebri da rendersi «al Was[h]ington Italiano»²¹, nell'espressione che fu della voce pubblica, a loro modo ripresa dalle carte d'archivio.

Volendo rendere omaggio alla memoria dell'eroe e radicarne maggiormente la figura tra la popolazione, si deliberò farsi, a spese del Comune, una commemorazione civile nel giorno undici del corrente mese di giugno, mercé la distribuzione di pane ai poveri, e s'istituì un annuale orfanaggio di lire ottantacinque, denominato “Garibaldi”.

Si deliberò, infine, di modificare l'intitolazione della via denominata “Piazza” assegnandole il nuovo nome di “Corso Garibaldi”, collocandovi una lapide commemorativa. In occasione di tali cerimonie crediamo d'obbligo il corredo musicale affidato alla Banda cittadina, essendo essa regolarmente attiva in quel periodo.

La storia generale della Compagnia di Alezio che i documenti d'archivio hanno restituito è alquanto complessa e burrascosa. È fatta di regolamenti, istanze, obblighi, contratti, patti, regole, controversie, scioglimenti, scioperi, riordini. Passa attraverso una serie infinita di riottosità, illegalità, abusi, arbitrii, sciupo di denaro, venalità, risarcimento danni, querele o citazioni in giudizio, minacciate o messe in atto.

La sua vicenda si muove continuamente tra perizie, resoconti, verifiche e controlli sulla contabilità, calcolo di percentuali sugli incassi, obblighi cambiari in scadenza, reclami, garanzie, provvedimenti. Fino ai clamorosi abbandoni ingiustificati della Compagnia da parte del Capomusico di turno, come nel marzo del 1881, quando il Maestro Vincenzo Carone, «senza ragione alcuna», si assentò dal Comune di Alezio «abbandonando (come già aveva fatto fin da più mesi dietro) questa Compagnia musicale» e tutti gli impegni derivanti dai diversi contratti con i quali «si trovava legato», con grave danno del Comune e dei bandisti.

«Conoscendosi pubblicamente che si sia vincolato altrove» e ritenendolo responsabile di tutti i danni di cui era stato causa, sia per il mancato regolare funzionamento della Compagnia che per le somme

²¹ Vol. n. 6, delib. 6 giugno 1882, pp. 107v-108r «Onoranze funebri a Garibaldi».

riscosse e non versate a chi e come avrebbe dovuto²², si notificò a Vincenzo Carone atto giudiziario col quale fu dichiarato decaduto e sciolto dai diversi contratti stipulati col Comune, per non aver ottemperato ai propri doveri.

In qualche caso fu necessario ricorrere all'intervento della forza pubblica, come in data 26 giugno del 1883, quando la Giunta fu costretta ad adottare i provvedimenti che in quel giorno si resero inevitabili, in linea di Pubblica Sicurezza, per prevenire conflitti tra la Commissione e la Compagnia musicale e lo scatenarsi di gravi disordini, in paese e fuori, mettendo in deposito sicuro le contrastate uniformi oggetto dei tumulti²³.

Negli anni, costante e vigile appare il lavoro di varie Commissioni di controllo e d'inchiesta (per solito costituite da rappresentanti della Giunta, consiglieri comunali, sacerdoti del luogo e persone di fiducia dell'Amministrazione), di volta in volta nominate, rinnovate o disciolte.

Tra le carte d'archivio si rilevano numerose situazioni critiche legate all'acquisto dello strumentale e delle uniformi, alla loro consegna o al loro ritiro coatto, ove furono riscontrate riottosità a sottostare agli obblighi pattuiti, con conseguente deposito nella sala di concerto degli strumenti, delle uniformi e di tutti gli oggetti affidati alla Commissione della Banda per l'insegnamento della musica, quali la panca, la pietra lavagna, le risme di carta da musica, gli spartiti e la cassa di petrolio²⁴.

Circa il repertorio musicale praticato dalla Banda di Alezio pare di un certo interesse un episodio registrato in data 2 dicembre 1881. Il Capomusico *pro tempore* Maestro Vincenzo Cerasi, il quale «mercé la cura di egreggi Cittadini di Gallipoli, ha avuto parecchi spartiti, ma gliene mancano quattro», presentò istanza all'Amministrazione per ottenere una risma di carta allo scopo di «tradurre», ossia trascrivere per banda, le quattro opere mancanti reputate «interessantissime», cosa a suo dire non facile²⁵.

²² Al riguardo, v. vol. n. 6, delib. n. 73, 15 marzo 1881, pp. 67v-68r «Decisione sù tutte le pendenze della Banda», e n. 75, 28 marzo 1881, p. 68v «Decisione sulle diverse pendenze per la Banda».

²³ Vol. n. 6, delib. n. 69, 17 agosto 1883, pp. 141v-143r «Per la Banda musicale».

²⁴ Per tutti i casi, cfr. vol. n. 6, delib. n. 43, 13 aprile 1885, pp. 174v-175r «Per la Banda musicale. Cessione degli strumenti ed altro».

²⁵ Vol. n. 6, delib. n. 47, 2 dicembre 1881, pp. 89v e 90r «Domanda del Capo Musico».

Le ricercate partiture cui faceva riferimento il Maestro Cerasi, sono quattro capisaldi della storia del teatro musicale italiano. Si tratta di alcuni lavori operistici usciti dalla penna e dal genio drammaturgico-musicale di Giuseppe Verdi, protagonista e cantore dell'epopea risorgimentale, vale a dire: "I due Foscari" (1844), "Un ballo in maschera" (1859) e "Aida" (1871). Nell'elenco figura anche il "Ruy Blas" (1869), opera lirica di Filippo Marchetti (dalla tragedia omonima di Victor Hugo), incentrata sulla critica politica e sociale, al tempo messa in scena con grande successo in più di cinquanta teatri italiani e stranieri nel volgere di pochi anni.

Lo spoglio dei documenti dell'Archivio Storico del Comune di Alezio ha consentito di registrare tutta una serie di rimandi a figure professionali del territorio (e non solo), prettamente musicali come extra-musicali, che testimoniano di un indotto assai interessante, ancora da ricostruire storicamente. *In primis*, nelle persone dei Capi Musicisti e loro vicari che tennero via via la direzione della Banda cittadina, quali le figure dei Maestri Vincenzo²⁶ e Nicola²⁷ Carone, padre e figlio, e del citato Maestro Vincenzo Cerasi.

Si sono rilevati anche i nomi di alcuni elementi della Compagnia che si posero in evidenza per abilità esecutive o per riottosità manifeste, come il prezioso tamburino Pasquale Garzia²⁸ segnalatosi per minacce d'abbandono del corpo musicale, che «non può fare a meno del

²⁶ Nell'ottobre del 1885 il Maestro Vincenzo Carone fu a capo della Banda Musicale di Mesagne e, in tale ruolo, fu attore di una causa intentatagli dal Sindaco di quella cittadina per «inadempienze agli obblighi assunti»: Archivio Storico Comunale di Mesagne, delib. del Consiglio n. 103 (2 ottobre 1885), busta 4, cat. I, cl. VII, fasc. 1, p. 57r.

²⁷ Per il quale v., almeno, vol. n. 6, delib. n. 72, 9 dicembre 1879, p. 17v «Per la banda musicale».

²⁸ Vol. n. 6, delib. n. 47, 2 dicembre 1881, pp. 89v e 90r «Domanda del Capo Musicista».

Tamburro», i bandisti Pantaleo Gatto, Michele De Benedetto²⁹ e Francesco Ortis³⁰, o tali [...] De Matteis e [...] Zizzi³¹.

Si affacciano alla ribalta della nostra storia anche le figure di Matteo Bray e Francesco Santoro di Lecce, ai quali spetta, nelle loro funzioni di periti sarti, il controllo di quantità e qualità dei materiali usati nelle uniformi della Banda d'Alezio: fodera, controfodera, fattura con uso di seta e cotone, laccio per le spalline, tessuto castoro³².

Emerge la figura del negoziante di stoffe Oronzo De Pace³³, attivo in Lecce, il quale nel giugno del 1880 somministrò a credito tutto il tessuto per le uniformi della Banda di Alezio. Appaltatori delle dette divise furono i due sarti leccesi Giambattista Franza e Giovanni Picicco, i quali cucirono materialmente «gli Uniformi»³⁴. Mentre, per chiamate in giudizio legate alle travagliate vicende della Compagnia risulta interpellato tale avvocato Nicola Massa³⁵.

²⁹ Nel mese di ottobre del 1883 la Giunta prese provvedimenti contro i bandisti Pantaleo Gatto e Michele De Benedetto mostratisi riottosi all'obbligo di suonare con la Compagnia. La Giunta Municipale fu costretta a notificare loro un atto giudiziario, benché il quale i due musicanti non si dettero per intesi. Invitati a restituire gli strumenti da loro posseduti e la relativa uniforme, si mostrarono ancora restii. Per l'appropriazione indebita, tanto dello strumento musicale che della relativa uniforme, si decise, allora, di produrre querela loro avversa. Cfr. vol. n. 6, delib. n. 21, 26 ottobre 1883, p. 149v «Querela ai Bandisti Gatto e De Benedetto».

³⁰ Nel mese di luglio del 1881 pervenne alla Giunta la domanda del bandista Francesco Ortis, uscito dalla Compagnia, circa l'abbuono del 10% lasciato alla cassa e di quanto aveva lasciato in scomputo dell'uniforme. Per evitare un giudizio, la Giunta d'urgenza accordò allo stesso la somma di £. 10. Cfr. vol. n. 6, delib. n. 102, 29 luglio 1881, pp. 77r e v «Per la Banda musicale».

³¹ Vol. n. 6, delib. n. 101, 29 maggio 1882, 106r-v «Per la Banda musicale».

³² Come da delibera già segnalata alla n. 18.

³³ Cfr. vol. n. 6, delib. n. 142, 4 giugno 1880, p. 36v «Uniformi per la Banda». Per inciso, a carico di Oronzo De Pace si registrano vari processi fallimentari presso il Tribunale Civile e Penale di Lecce, rispettivamente negli anni 1893, 1895, e 1898-99: Archivio di Stato di Lecce, *Serie processi fallimentari* (aa. 1864-1936), busta 14^{II}, proc. 153, a. 1893, fasc. 2; busta 22^{II}, proc. 21, a. 1895, fasc. 1; busta 31^{II}, proc. 283, a. 1898-99, fasc. 2.

³⁴ Per entrambi, v. vol. n. 6, delib. n. 37, 8 novembre 1880, pp. 59r e v «Per la Banda Musicale».

³⁵ Vol. 6, delib. n. 162, 12 luglio 1880, pp. 45r e v «Uniformi per la Banda».

Tra le Case Musicali coinvolte in questa storia musicale salentina spicca la figura del negoziante Gualtiero Ruspini³⁶ “da Napoli”, commerciante con stabilimento musicale in Lecce, via Porta Rusce (odierna Porta Rudiae), al civico 65, titolare di «Deposito di Pianoforti, Fisarmoniche, ed altri strumenti musicali/ a corda e a fiato, di Legno e d’ottone, per Bande, Fanfare/ ed Orchestre./ Discretissimi./ Si accettano facilitazioni nei pagamenti a rate», come da avviso pubblicitario apparso tra le colonne del domenicale foglio leccese «Il Risorgimento»³⁷, in data 10 giugno 1883.

Sono stati rilevati anche rapporti con il Maestro di strumenti musicali Carlo Candiani³⁸ di Lecce, figura professionale impegnata nella riparazione o «accomodo» degli stessi, e con Ambrogio Santucci³⁹ di Verona, titolare di una ditta di strumenti a fiato pluripremiata e medagliata, fornitrice del Regio Esercito e della Marina.

Nel febbraio del 1885, dopo anni di burrasche e travagli, la storia della Banda di Alezio si chiuse definitivamente, in maniera non proprio

³⁶ Nel maggio del 1882 si approvò l’acquisto di tre nuovi strumenti musicali per £. 333,25 da pagarsi a Gualtiero Ruspini di Lecce. Vol. n. 6, delib. n. 101, 29 maggio 1882, 106r-v «Per la Banda musicale». A carico di tale Ruspini è registrato, presso il Tribunale Civile e Penale di Lecce, un processo fallimentare per “bancarotta fraudolenta”, nel 1888-89. Cfr. Archivio di Stato di Lecce, *Serie processi fallimentari* (aa. 1864-1936), busta 7^{II}, processo n. 76, a. 1888-89, fasc. 1.

³⁷ «Il Risorgimento», 10 giugno 1883, a. VIII, Lecce, nn. 25-26, f. 6.

³⁸ «Per lo accomodo del Clarino bianco e dei due Tamburi» da parte di Carlo Candiani, cfr. vol. n. 6, delib. n. 60, 9 giugno 1883, pp. 133r-134r «Rettifica dell’art.° del Bilancio relativo alla Banda».

³⁹ Per la ditta di Ambrogio Santucci di Verona, privilegiata fabbrica di strumenti musicali con specialità in clarini, grancasse e tamburi, con attestato di privativa industriale, fornitore del Regio Esercito e della Marina, cfr. Carlomagno 2007: 237. La Ditta Ambrogio Santucci, fu Agostino, **Verona**. – Istrumenti musicali di metallo, a fiato, con macchina a cilindro-rotazione, colla tastiera a molla, invenzione **Santucci**, è segnalata in Grispigni - Trevellini - Denza - Celoria - Usigli - Righi 1864: 516. La Ditta Ambrogio Santucci, “Fabbrica Privilegiata d’Istrumenti Musicali”, pluripremiata con medaglie d’oro e d’argento, fornitrice della “Reale Marina” delle trombe segnali per l’esercito di terra, ebbe sede a Verona, in via Gran Czara (oggi, via Oberdan), al civico n. 11. Tra Otto e Novecento, la città di Verona vantò ben cinque titolari di fabbriche di strumenti a fiato: Ambrogio Santucci 1830 (poi Santucci-Roth, 1890 a Milano), Paolo Rondoni (successore di Santucci) 1898 ca., Walter Stowasser 1899, Leonildo Desidera 1930, G. Palmisano 1940 ca.

indolore. In quella data la Giunta aletina accettò, suo malgrado, la rinuncia del Maestro Vincenzo Cerasi a tenere la direzione della Compagnia musicale. In realtà, mentre la locale Amministrazione cercava un accordo per il riordino e la ricostituzione della Compagnia di Alezio, il maestro in questione teneva parallele trattative con la Banda di Alessano (nel Basso Salento)⁴⁰. Da fonti esterne ai nostri materiali d'archivio risulta che effettivamente Cerasi si legò alla Compagnia di Alessano, alla cui direzione attese per circa vent'anni, dal 1885 sino al 1904, quando fu costretto a lasciare per motivi di salute.

«Onde togliere una piaga cancrenosa che affligge l'Amministrazione di Alezio da più anni», nell'aprile del 1885 il Consiglio fu costretto ad affidare le sorti della Compagnia al Maestro Nicola Carone, già sottocapo della Banda cittadina, rinunciando a gestirne l'attività o farsi garante, né più pretendendo dagli esasperati musicanti il rilascio nella cassa di notevoli somme ricavate dall'esercizio della professione, dopo averli a lungo costretti a sottostare a obblighi-capestro di cessione delle somme lucrate nelle feste cittadine⁴¹.

La ricerca ancora in corso, sul piano dell'acquisizione di nuove notizie pertinenti l'attività sviluppata nella seconda metà dell'Ottocento dalla Banda di Alezio, presenta piste d'indagine di un certo interesse tese a restituire una visione d'insieme più compiuta di un organismo musicale qui portato all'attenzione degli studiosi per la prima volta.

Per tutte, si è ancora sulle tracce di due *Marce* e di una *Fanfara* espressamente concepite nel 1882 per la Banda di Alezio, in onore del sindaco *pro tempore*, a firma del Maestro Luigi Letizia⁴² di Leverano (nell'attuale provincia di Lecce).

Registrate nell'inventario dell'Archivio Storico Comunale di Alezio, queste tre partiture per banda sono al momento irrimediabilmente, non più occupando il palchetto in corrispondenza della relativa segnatura topografica, verosimilmente essendo restatesi confuse tra altre cartelle e faldoni, in occasione del recente generale riordino e trasferimento dell'archivio nella nuova sede⁴³.

⁴⁰ Vol. n. 6, delib. n. 28, 1° febbraio 1885, p. 171r «Per la Banda musicale».

⁴¹ Vol. n. 6, delib. n. 43, 13 aprile 1885, pp. 174v-175r «Per la Banda musicale. Cessione degli strumenti ed altro».

⁴² Nel 1893, nel ruolo di Capomusico da Francavilla Fontana, Luigi Letizia fu accusato di “falso giuramento” (art. 221), come dai *Processi Penali* del Tribunale di Lecce: Archivio di Stato di Lecce, busta 80, fasc. 2, a. 1893.

⁴³ ASCA, Inventario: cartella cat. VI, cl. 3°, *Commemorazioni* (138 bis), *Varie*.

Riferimenti bibliografici

- Accogli F., 1997, *I concerti bandistici tricasini (1873-1954)*, Galatina, TorGraf.
- Albano F., 2007, *Banda amata. Il gran concerto bandistico nella tradizione musicale pugliese*, a cura di Sergio Cavallo, Associazione Apulia - Pugliesi in Piemonte.
- Anselmi V. - Berardi C., 2003, *La tradizione bandistica a Ruvo di Puglia*, Bari, Papageno.
- Arditi G., 1879, *Corografia fisica e storica della provincia di Terra d'Otranto*, Lecce, Tip. Scipione Ammirato.
- Basile G., 1989, *La storia e le immagini della banda di Noci*, Noci, Tipografia Carucci.
- Berardi V., 1966, *Gioia del Colle, un magnifico complesso che ha onorato l'Italia*, in «Risveglio Bandistico», a. 21, n. 1, febbraio 1966, pp. 6-8.
- Bernardini E., 2005, *Antonietta e i Borboni*, Roma, Avagliano.
- Blacking J., 1973, *How Musical is Man?*, Seattle-London, University of Washington Press (trad. it. *Com'è musicale l'uomo?*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1986).
- Bullettino 1810, *Bullettino delle leggi del Regno di Napoli anno 1810*, II ed., Napoli, Fonderia Reale, Stamperia della Segreteria di Stato, 1812, decreto n. 707, p. 59.
- Cappello A. - Carluccio A. - Passante I., 1987, *La Banda di Squinzano*, Galatina, Ed. Salentina.
- Cardetta V., 1990, *Alle radici di una passione. La Banda di Gioia del Colle: la storia, le immagini, i documenti*, Gioia del Colle, Demichele e Murzio.
- Carlomagno P., 2007, *Costruttori e rivenditori di strumenti musicali a Milano nella «Guida Savallo» (1880-1920)*, in «Fonti Musicali Italiane» (2007), SIDM, pp. 197-243.
- Catalano F., 1994-95, *Musica e società: la Banda Musicale di Foggia 1838-1878*, tesi di laurea, Università degli Studi di Urbino, Facoltà di Sociologia – Istituto dello Spettacolo e Storia della Musica, relatore Emilio Sala, aa. 1994-95.
- Cataldi N. M., 1841, *Aletio illustrata o siano Ricerche storico-critiche sull'antica distrutta città di Aletio nella penisola salentina*, Napoli, F.lli De Bonis.
- Catamo A., 1988, *La banda di Veglie nella tradizione musicale cittadina*, Veglie, Tipografia Cairo.

- Ciccarese P. - Ammassari A., 1985, *Una banda. Storia della Banda Verde di Nardò e dei suoi musicisti*, Nardò, CSPCR.
- Ciraci M., 1983, *Cultura musicale e musica di tradizione a Ceglie Messapica*, a cura del Comitato Gran Concerto Bandistico Città di Ceglie Messapica, s.d. [ma: 1983].
- Così L., 1998, *Il progresso dell'incivilimento ovvero la banda della Guardia urbana di Lecce (1835-1860) nella tradizione bandistica di Terra d'Otranto*, in «L'Idomeneo», n. 1, 1998, Rivista della Sezione di Lecce / Società di Storia Patria per la Puglia, Galatina, Panico, 1998, pp. 351-389.
- Così L. - Ragusa D. - Tondo F., a cura di, 2010, *Un'altra musica. Le bande a Lecce e in Terra d'Otranto nel XIX secolo*, catalogo della mostra documentaria (26 aprile-6 maggio 2010), Lecce, Argo.
- D'Ambrosio A., 1984, *La Banda Musicale di Terlizzi. Storia e immagini*, a cura del Complesso Bandistico Giovanile "Città di Terlizzi", Bari, Pubblicità & Stampa.
- D'Andrea R., 1985, *Vita musicale a Lecce e nel Salento dal III secolo a.C. ai giorni nostri, con schedario biografico degli artisti, cantanti e musicisti più noti*, Fasano di Puglia, Schena.
- D'Arienzo M., 1981, *110 anni di cultura musicale. Il complesso bandistico di Monte S. Angelo (1871-1981)*, Monte S. Angelo, Centro Studi Garganici.
- De Ceglia L., 1990, *Bisceglie in pentagramma. Vicende, musicisti, etnografia e folclore, secc. XVII-XX*, Bisceglie, Cortese.
- De Matteis P., 2003, *Musica e musicanti. Note storiche sui complessi bandistici di Novoli*, Novoli, Il Parametro.
- Del Medico C. E., 2011, *Bande, maestri e partiture nella storia di Conversano*, catalogo della mostra di Conversano, Castello "Acquaviva d'Aragona" (6 ottobre 2011-31 dicembre 2011), Arti Grafiche Scisci.
- Duma R., 2011, *Epaminonda Valentino*, in «Il filo di Aracne», Galatina, a. V, n. 4, sett.-ott. 2010, pp. 4-7.
- Fabris D., 1993, *Le origini delle bande musicali in Terra di Bari*, in *La Musica a Bari. Dalle cantorie medievali al Conservatorio Piccinni*, a cura di Dinko Fabris e Marco Renzi, Bari, Levante, pp. 169-186.
- Falco D., 1988, *Per una storia della banda. Ricerca sull'attività bandistica in Terra di Bari*, Bari, Ecumenica Ed.
- Ferrari I., 2010, *La Fiera della Lizza. Oltre 500 anni di storia*, San Cesario di Lecce, Ed. Esperidi.

Filomena E., 1987, *La banda musicale di Carovigno e i protagonisti della sua storia. I maestri Teodoro e figlio Vito Bagnulo. 1740-1987*, s.i.t. [ma, 1987].

Finizio F., 2007, *Da Mancini alla Silvio Mancini: metamorfosi della banda tra passato, presente e futuro*, Lucera, Catapano.

Gallo C. - Melillo D., 2007, *Storia della banda musicale Città di Ascoli Satriano*, Foggia, Di Palma & Romano.

Giannini F., 2004, *La piazza e il flicornino. La banda musicale di Gioia del Colle*, Comune di Gioia del Colle, «Fogli d'identità territoriale», n. 22, aprile 2004.

Gibertoni G., 1998, *I due secoli della Banda di Mirandola*, mostra storico-documentaria, Mirandola, Centro Culturale Polivalente.

Gibertoni G., 1999, *Banda, scuola e maestri di musica a Mirandola dalla fine del Settecento ai giorni nostri. Studio in occasione del bicentenario della banda cittadina (1797-1997)*, in «Quaderni della Bassa Modenese». Storia, tradizione, ambiente, a. XIII, n. 1, giugno 1999, San Felice sul Panaro (Modena), pp. 39-76.

Gibertoni G., 2005, *Gli Strinasacchi e la vita musicale a Mirandola nel primo Ottocento*, in *Gli Strinasacchi illustri musicisti ostigliesi*, Revere, Tip. Bassi.

Greco M., 1948, *La fanfara di Taranto e il Quarantotto*, Taranto, Tip.

Pappacena, 1948, in «Voce del Popolo di Taranto», a. 65, nn. 25-27, 12, 19 e 26 giugno 1948.

Grispigni F. - Trevellini L. - Denza F. - Celoria G. - Usigli A. - Righi A., 1864, *Annuario scientifico ed industriale*, Milano, Fratelli Treves.

Iannuzzi V., 2009, *Il contratto a termine degli operai musicali tra eventi, opere d'arte e curiosità. La banda musicale di Canosa di Puglia e l'azienda comunale dal 1860 al 2009*, Bari, Levante.

La Salandra Bellucci M., 1962, *La secolare Scuola di musica dell'Istituto Vittorio Emanuele II di Giovinazzo*, in «Risveglio Bandistico», a. 17, n. 6, dicembre 1962, pp. 8-9.

La Sorsa S., 1914, *La Banda di Carovigno*, Lecce, Stab. Tip. Giurdignano.

Lentini M., 1957, *Mottola nella sua tradizione bandistica*, in «Risveglio Bandistico», a. 12, n. 3, luglio 1957, pp. 12-13.

Loreto A., 1957, *Rinascita bandistica a Castellaneta*, in «Risveglio Bandistico», a. 12, n. 6, dicembre 1957, p. 13.

Lorusso G., 2000, *La Banda musicale di Conversano*, Conversano, Arti Grafiche Scisci.

Marciano B., 1901, *Della vita e dei fatti di Antonietta De Pace*, Napoli, Pierro e Veraldi.

- Masselli A., 2006, *La Banda Bianca e la Banda Rossa di San Severo nelle Puglie*, San Severo, Esseditrice.
- Merenda G., 1996-97, *Cronaca e storia della Banda di Acquaviva delle Fonti (BA)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia – DAMS, relatore Roberto Leydi, aa. 1996-97.
- Natali F., 2007, *Gallipoli nel Regno di Napoli. Dai Normanni all'Unità d'Italia*, t. II, Galatina, Congedo.
- Panareo S., 1937, *Dalle carte di Polizia dell'Archivio Provinciale di Lecce – II. Gallipoli*, in «Rinascenza Salentina », a. V, 1937, n. 4, pp. 346-353.
- Pascali G., 2006, *La banda di Lecce, dal Concerto Cittadino alla Schipa-D'Ascoli*, Cavallino, Capone.
- Pascali G., 2008, *Bande di Puglia. Il teatro sotto le stelle*, Cavallino, Capone.
- Pascali G., 2009, *Gli Spiziotti. Storia della banda dell'Ospizio Garibaldi di Lecce*, Cavallino, Capone.
- Petrera R. - Cristalli D. W., 1977, *La Banda Bianca e la Banda Rossa nelle tradizioni popolari di San Severo*, San Severo, Centro Studi Associazione Pro-Loco.
- Pomarico C., 2008, *Il suono della festa. Oria: quasi due secoli di musica bandistica*, Lecce, Edizioni del Grifo.
- Rinaldi F., 1997, *Il concerto bandistico di Manfredonia (1841-1995)*, Manfredonia, Armillotta.
- «Risorgimento (II)», 10 giugno 1883.
- Rizzo G., 2005, *Surbo nella storia della tradizione bandistica*, Trepuzzi, Publigrific.
- Taranto E. - Zirioni S. (a cura di), 1988, *Storia della Banda Musicale di Acquaviva delle Fonti*, Acquaviva delle Fonti, CRSEC del Distretto n. 14, 1988, pp. 25-88 (già, in diversa stesura, in «Risveglio Bandistico», ottobre 1961-giugno 1962).
- Torsello S., 1999, *L'Eroica Bacchetta. Paolo Facicchio (1879-1963)*, Alessano/Lecce, Aramirè.
- Tragni B., 1985, *I nomadi del pentagramma. Le bande musicali in Puglia*, Giovinazzo, Libreria Peucetia.
- Vacca N., *Una protesta liberale nel Teatro di Gallipoli*, in «Rinascenza Salentina», a. I, 1933, n. 2, pp. 107-108.
- Verna D., 1995-96, *Educazione musicale e bande in Terra di Bari: il Real Ospizio di Giovinazzo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bari, Facoltà di Lettere, relatori Pierfranco Moliterni e Grazia Distaso, aa. 1995-96.

Elsa Martinelli

Vernole E., 1952, *Un patriota gallipolino: Francesco Patitari (1787-1856)*, in «Archivio Storico Pugliese», a. V (1952), pp. 345-351.

**COMPONENTE INSURREZIONALE E CONQUISTA
DELLA LIBERTÀ NEI *CANTI DE L'AUTRA VITA*
DI GIUSEPPE DE DOMINICIS.**

Maria Domenica Muci

Questa relazione affronta e anticipa alcuni contenuti che vengono ripresi, e per così dire 'portati in scena', in un successivo momento del convegno: lo spettacolo *Qualche uerra de lu quarant'ottu* ("Qualche guerra del '48"). Com'è noto, "Sud e nazione" ha in programma due appuntamenti serali, il concerto dell'orchestra di fiati del Conservatorio di musica "Tito Schipa" di Lecce e il recital *Qualche uerra de lu quarant'ottu*, per voce recitante e piccola orchestra: due proposte che, lungi dall'essere occasioni di puro intrattenimento, si inseriscono come ulteriori spazi della riflessione convegnistica, nei quali le tre tematiche di fondo – sentimento di patria, coscienza di popolo e tradizione musicale – vengono artisticamente rielaborate.

Nel quadro di tale programma, il presente intervento offre un'interpretazione in chiave insurrezionale dei *Canti de l'autra vita* ("Canti dell'oltretomba") del poeta Giuseppe De Dominicis, ma introduce anche i temi di fondo del recital serale. La lettura che andremo a fare di una delle opere più significative della letteratura popolare salentina per metterne in risalto alcuni motivi d'interesse, cioè ispirazione popolare e conquista della libertà, si collega direttamente all'allestimento teatrale, costruito sulla base della medesima lettura interpretativa dei *Canti* e che viene rappresentato per la prima volta, in occasione del convegno, dall'attrice Carla Guido e dalla Piccola Orchestra di fiati del Conservatorio di Lecce.

Quando, in fase di organizzazione delle sessioni di "Sud e nazione" si pensava ad una rivisitazione musicale e teatrale di un'esperienza letteraria locale che coagulasse al suo interno il sentimento di patria e la coscienza di popolo, venne subito in mente la vicenda insurrezionale di un capopopolo di questa terra, Pietro Lao, personaggio d'invenzione estroverso ed esilarante, portato alla ribalta in maniera dirimpente, nell'anno 1900, dalle rime dialettali del De Dominicis.

Giuseppe De Dominicis è figura stravagante, eccentrica e per certi aspetti bizzarra. Sin dall'inizio della sua attività firma le poesie con lo pseudonimo di Capitano Black, ma usa talvolta anche altri nomi, come

G. Capinero, Fra' Ginepro, Ara Boletti, Folletto Puck. Nasce a Cavallino l'11 settembre 1869 e sin da giovanissimo si interessa alla poesia dialettale, concentrandosi anche su traduzioni e rielaborazioni in dialetto salentino (precisamente è il dialetto di Cavallino) di poesie di autori stranieri, tra cui Heinrich Heine, Victor Hugo, Charles Baudelaire. Spende la sua breve esistenza (muore l'11 maggio 1905, non ha ancora compiuto 36 anni) a comporre versi che ritraggono la vita salentina dei piccoli centri e della campagna di fine Ottocento, pubblica con successo alcune raccolte – *Scrasce e gersumini* (“Rovi e gelsomini”, 1892)¹, *Spudhiculture* (“Briciole”, 1903)², (*L'amore de na vergine*, “L'amore di una vergine”, opera incompiuta) – e dedica al martirio di Otranto del 1480 a seguito dell'assalto dei turchi, il fortunato poemetto *Li martiri d'Otràntu* (“I martiri di Otranto”, 1902)³. Esperienza importante è per lui la frequentazione del palazzo ducale di Cavallino: riporterà infatti, sotto dettatura, le memorie della prigionia del duca Sigismondo Castromediano quando questi, ormai molto avanti negli anni, accuserà problemi di vista⁴.

Anche grazie ai rapporti di amicizia e di collaborazione che lo legano al duca, De Dominicis conosce le lotte politiche che portano all'Unità d'Italia e soprattutto gli sforzi profusi a tal fine dai patrioti meridionali. Non è questa la sede per soffermarsi su nomi e vicende del movimento patriottico salentino, che annovera tra i suoi più noti protagonisti Liborio Romano di Patù, Gioacchino Toma di Galatina, l'audace nobildonna Antonietta De Pace di Gallipoli, Giuseppe Libertini e Giuseppe Palmieri di Lecce. Ci limitiamo a ricordare, per la sua vicinanza al De Dominicis, la figura di Sigismondo Castromediano che offrì un contributo importante al processo di unificazione nazionale e di formazione di uno spirito identitario

¹ G. De Dominicis, *Scrasce e gersumini*, Lecce, L. Lazzaretti e figli, 1892.

² Id., *Spudhiculture*, Lecce, Stabilimento Tipografico Giurdignano, 1903.

³ Id., *Li martiri d' Otràntu*, Lecce, Stabilimento Tipografico Giurdignano, 1903.

⁴ S. Castromediano, 1895-96, *Carceri e galere politiche. Memorie del duca Sigismondo Castromediano*, Lecce, R. Tipografia Editrice Salentina, t. I-II, 1895-1896 (ristampa, con una Premessa di G. Gorgoni: Galatina, Congedo, 2011); Id., *Lettere dal carcere*, a cura di G. Barletta – M. Paone, Galatina, Editrice Salentina, 1995. Reperibile in Internet, tra le pubblicazioni digitali del Centro Interuniversitario Internazionale di Studi sul Viaggio Adriatico, è l'edizione: S. Castromediano, *Memorie del duca Sigismondo Castromediano*, a cura di Marta Pierri, CISVA, 2010, alla cui Introduzione si rinvia anche per l'attività del Castromediano patriota.

locale. Figlio di don Domenico, duca di Morciano e marchese di Cavallino, e della marchesa donna Maria Balsamo, egli nasce a Cavallino il 20 gennaio 1811. Quando a Lecce nel 1848 si costituisce il Circolo patriottico salentino, Sigismondo assume il ruolo di segretario, spinto da un forte impegno civile e convinto che per ottenere l'unità dello stato si dovevano sconfiggere sia il feudalesimo sia l'ignoranza del popolo. Accusato di cospirazione contro la monarchia borbonica, il 30 ottobre dello stesso anno viene però arrestato dalla truppa mobile di Ferdinando II, inviata a Lecce per sedare ogni forma di dissenso, e da questa data prendono inizio le sue *Memorie*, che raccontano degli anni trascorsi nelle carceri borboniche. A due anni dall'arresto, infatti, dopo un processo concluso nel dicembre del 1850, viene condannato a trent'anni di prigione e nelle varie galere del Regno in cui viene deportato subisce torture e maltrattamenti. Finita la prigionia, dopo che nel 1859 Ferdinando II di Borbone gli concede l'esilio, si trasferisce a Torino, dove diventa sostenitore dell'annessione al regno di Vittorio Emanuele II. Il 17 marzo 1861 Vittorio Emanuele viene proclamato re d'Italia. Nel primo Parlamento nazionale Castromediano è eletto Deputato (1861-1865) per il collegio di Campi Salentina. Nel 1865 ritorna a Cavallino e da deputato provinciale continua nel suo impegno istituzionale per la crescita civile della sua terra, con la prospettiva di costruire un'identità civica meridionale che fosse anche di lingua e di cultura. Difatti negli anni post-unitari il duca è tra i principali fautori della rinascita letteraria e storico-artistica della Terra d'Otranto. Raduna attorno a sé una cerchia di intellettuali (Pietro Palumbo, Luigi Maggiulli, Cosimo De Giorgi, Luigi De Simone, Francesco Cassotti), si preoccupa di accrescere il patrimonio librario della Biblioteca provinciale e istituisce il Museo archeologico, oggi a lui intitolato. A Cavallino svolge attività di giudice conciliatore, fino alla morte avvenuta il 26 agosto 1895⁵.

⁵ Per una bibliografia essenziale cfr. B. De Sanctis, *Il duca Sigismondo Castromediano: cenno biografico con appendice di lettere e documenti*, in S. Castromediano, *Carceri e galere politiche*, op. cit., t. II, pp. 209-249; P. Palumbo, *Sigismondo Castromediano e i suoi tempi: in occasione dell'VIII anniversario della sua morte*, Lecce, Stabilimento Tipografico Giurdignano, 1903; G. Gigli, *Sigismondo Castromediano*, Genova, Formaggini, 1913 (rist. anastatica: Galatina, Congedo, 2011); E. Martinengo Cesaresco, *Duca Sigismondo Castromediano: cenni biografici*, Salò, Devoti, 1913; A. Vallone, *Sigismondo Castromediano storico e letterato*, in «Studi Salentini», n. 5, 1960, pp. 258-304; L. Agnello, *Sigismondo Castromediano*, in

De Dominicis e Castromediano: l'uno e l'altro di Cavallino, piccolo comune a qualche km da Lecce. Anche se De Dominicis è molto più giovane e di origini certamente più umili, i contatti tra i due sono stretti, entrambi sono animatori culturali del palazzo del duca e frequentano gli stessi circoli letterari di Lecce e dintorni. A Cavallino si incontrano nei luoghi di ritrovo dei notabili del paese, come la farmacia e la casa dello speziale Francesco Murrone, dove Sigismondo si reca di sera per raccontare di battaglie per l'indipendenza nazionale e per conversare di politica, di archeologia e di cronaca locale. Nel 1892 il Castromediano, in un alcune pagine dedicate al proprio paese natale, parla del suo poliedrico conterraneo e ne descrive simpaticamente la stanza di lavoro:

Il letto stravolto, la cassa aperta a chi piace mettervi la mano; tre sedie, una sciancata, la seconda sfondata, la terza manca di mezza spalliera, la più accettabile è la quarta presso lo scrittoio, pur esso impiantato a sghimbescio. [...] E poi libri spaginati, carte sgualcite, righette, lime, coltelluzzi, bulini, succhielli, stecche di bosco, scalpellini, ecc. Non vi mancano colori a polvere o stemprati, né pennelli d'ogni grossezza, e matite, e boccette d'olio di lino e altre vernici. Di qua bozze di caricature, di là pietre da litografare, e teste e figure modellate in creta, e pezzi di legni forti con iniziate incisioni, articoli di giornali incominciati e ben presto dimenticati: un diavoletto insomma da spaventare, poiché l'autore di tanto disordine se ne impipa e senza badare a chi lo avvicina prosegue a disegnare, a dipingere, a intagliare, a litografare e a schiccherare cronache saporite che i giornali si litigano. Egli adunque dove si mette sa cacciarne le mani, soprattutto è poeta, un vero poeta⁶.

Dizionario biografico degli italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XXII, 1979, pp. 245-248; G. Gorgoni, *S. Castromediano: Biografia dell'uomo, Duca di Morciano e Marchese di Cavallino*, Galatina, Editrice Salentina, 1996; F. D'Astore, *Mi scriva, mi scriva sempre...: regesto delle lettere edite ed inedite di Sigismondo Castromediano*, Lecce, Pensa Multimedia, 1998; Id., *Memorie giovanili e 'impressioni' di viaggio*, in Id., *Dall'oblio alla storia. Manoscritti di salentini tra Sette e Ottocento*, Galatina, Congedo, 2001; Id., *Beni culturali e identità nazionale in Sigismondo Castromediano*, in Quondam A. - Rizzo G., a cura di, *L'identità nazionale. Miti e paradigmi storiografici ottocenteschi*, Roma, Bulzoni, 2005; G. Vallone, 2005, *Sigismondo Castromediano e il modello ideologico unitario*, Roma, Bulzoni, 2005; A. L. Giannone, *Sigismondo Castromediano e la memorialistica risorgimentale*, in «Critica letteraria», anno XL, n. 155, 2012, pp. 289-306.

⁶ S. Castromediano *Prefazione*, in F. D'Elia *Le poesie del Capitano Black. Vita e opere di Giuseppe De Dominicis (Capitano Black)*, Galatina, Congedo, vol. I, 1976², pp. 12-13.

Il poeta ritratto dal duca è un giovanotto magro, non alto, bruno, dagli occhi penetranti, distratto e smemorato ma colto e brillante. A soli ventidue anni si esibisce in pubblico leggendo i suoi versi:

Motteggia graziosamente e s'appalesa colto e versato in letteratura specialmente se la moderna. Malinconico spesso e sollazzevole quando ci vuole, ha voce baritonale, accento spiccato, chiarezza di idee e una memoria da fare spavento. [...] Esprime con nettezza e precisione ogni idea astratta o concreta, ogni passione e grado di passione. Gentile, dolce, pittoresco, attraente e, per questi suoi pregi, eminentemente poetico⁷.

Sigismondo Castromediano ama la poesia in vernacolo, predilige soprattutto quella del giovane De Dominicis («Accoglietelo con plauso, o miei lettori: è una buona conoscenza, una buona speranza, per cui vi prego di amarlo per quanto io stesso lo amo»⁸). Una profonda vicinanza umana ed intellettuale lega l'esordiente poeta al duca, nell'ambito delle iniziative culturali di cui quest'ultimo, personaggio di rilievo negli ambienti salentini per la sua storia di patriota e di politico, è instancabile promotore.

De Dominicis ha alle spalle soltanto un corso di studi nella Scuola tecnica provinciale pareggiata, dove però il suo insegnante di italiano è il garibaldino Ersilio Bicci, un acceso patriota che si diletta nella poesia⁹. Agli anni scolastici risale il suo apprendistato poetico, ma è attraverso i racconti delle tormentate vicende vissute dal Castromediano che entra in contatto con i fermenti e con le lotte condotte per l'Italia unita, sicché i temi del riscatto popolare, della necessità di compattazione delle forze sociali e della conquista della libertà entrano nella sua dimensione poetica, seppure rielaborati e di certo alleggeriti dalla spiccata e realistica vena comica. E probabilmente non sarà un caso se nella presentazione che fa di sé nella prima raccolta di versi *Scrasce e gersumini* l'autore si ritrae proprio come un capitano, in cui dice che il lettore che non lo conosca personalmente, a giudicare dai suoi folti baffi, potrebbe crederlo un capitano, magari un capitano vero, di ritorno da qualche guerra del '48 e con la spada in mano impegnato a fare l'Italia unita:

⁷ Ivi, p. 14.

⁸ Ivi, p. 15.

⁹ D. Valli, *Il magistero poetico di Giuseppe De Dominicis*, in Id., *Storia della poesia dialettale nel Salento*, Galatina, Congedo, 2003, p. 141.

Maria Domenica Muci

*A cinca nu me sape*¹⁰

Quiddi ci stu librettu anu alle manu
(e amici nu suntu cu me sàccianu)
cu leggano ca su' nu capetanu,
nci rrizzanu lu nasu.

Nc'è, per esempiu, quarche signurina
ca se cride ca portu li mustazzi,
e ca tutta la facce tegnu china
de tante cecatrici.

Se cridenu, fazziamu, ca su' statu
a quarche uerra de lu quarant'ottu
e cu la spada mmanu aggiu fatiatu
cu facimu l'Italia. (...)

Non è questa la sede per un approfondimento bio-bibliografico su De Dominicis¹¹, ci concentriamo solo sulla sua opera principale, un

¹⁰ «*A chi non mi conosce*. Coloro che si ritrovano questo libretto tra le mani / (e non sono persone amiche, che mi conoscono) / quando leggono che sono un capitano / arricciano il naso. / C'è, per esempio, qualche signorina / che pensa che io porti i baffi / e che abbia la faccia piena di tante cicatrici. / Credono, ma si fa per dire, che sono stato / in qualche guerra del '48 / e con la spada tra le mani ho lottato / per fare l'Italia» (i versi citati sono le prime tre strofe della poesia *A cinca nu me sape*, che riportiamo dall'edizione: D'Elia F., 1976², *Le poesie del Capitano Black*, cit., vol. I, p. 77; nostra la versione italiana).

¹¹ Rinviamo ad una bibliografia essenziale: F. D'Elia, *Vita e opere di Giuseppe De Dominicis (Capitano Black)*. *Poesie edite ed inedite*, Lecce, Stabilimento Tipografico Giurdignano, 1926; l'opera di Francesco D'Elia viene ripubblicata cinquant'anni dopo: F. D'Elia, *Le poesie del Capitano Black. Vita e opere di Giuseppe De Dominicis*, cit., 2 voll., 1976² (con Nota introduttiva di Mario D'Elia); A. Chirizzi, [1954], *G. De Dominicis Il Capitano Black - Poesie*, Soc. An. Tipografia di Matino; V. Pagano, *Celebrazione dei poeti dialettali di Terra d'Otranto*, in *Le celebrazioni salentine. I ciclo (ottobre 1952)*, Lucugnano, Edizioni dell'Albero, s. d., pp. 26-29; P. P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, pp. 47-52; E. Bonea, *De Dominicis Capitan Black (1869-1905)*, in «Apulia», n. 1, 1985, pp. 79-89; M. Marti, *Per una linea della lirica dialettale salentina*, in Id., *Dalla Regione per la Nazione*, Napoli, Morano, 1987, pp. 383-411; D. Valli, 1995, *Giuseppe De Dominicis (Il Capitano Black)*, in Id., a cura di, *Letteratura dialettale*

poemetto eroicomico che parla di sommosse e di rivoluzioni guidate da un capopopolo coraggioso ed estroso: parliamo dei *Canti de l'otra vita* (“Canti dell’oltretomba”). I *Canti* vengono pubblicati dall’autore nel 1900, suddivisi in cinque vicende che si svolgono nell’aldilà. I primi tre cicli sono *Nfiernu* (“Inferno”, 448 vv.), *Purgatoriu* (“Purgatorio”, 508 vv.), *Paraisu* (“Paradiso”, 368 vv.), di cinque canti ciascuno, scritti in quartine di versi endecasillabi in rima alternata (poco più di 1300 vv. complessivamente). A questi tre cicli si aggiungono *Uerra a mparaisu* (“Guerra in Paradiso”, canti I-V) e *Tiempu doppu* (“Tempo dopo”, canto unico)¹². L’ispirazione è chiaramente dantesca, sia nella struttura sia nelle ambientazioni.

Protagonista del poemetto è Pietro Lao, un popolano faccendiere, che dopo la morte si ritrova all’Inferno. Qui fa di tutto per ricevere una condanna non troppo dura e alla fine viene destinato a fare il giardiniere. La sua condizione non è delle peggiori, egli però soffre molto nel vedere il penoso stato degli altri dannati e si pone a capo di una sommosa, che man mano diventa una vera e propria rivoluzione per la liberazione delle anime dell’Inferno, e poi anche delle anime del Purgatorio e del Paradiso. Pietro riesce a raccogliere eserciti di combattenti e a guidarli verso la libertà, sconfiggendo il potere dei demoni e degli angeli. Finalmente ottiene la totale liberazione dell’aldilà e la parità sia tra diavoli e santi sia tra condannati e beati.

Queste pagine di letteratura salentina, seppur con riferimenti indiretti, risentono delle vicende politiche che portarono all’Unità, in quanto devono molto – come si è detto – all’intensa esperienza di patriota che il duca Sigismondo Castromediano, negli anni post-unitari,

salentina. Dall’Otto al Novecento, Galatina, Congedo, 1995, pp. 19-36; D. Valli, *Il magistero poetico di Giuseppe De Dominicis*, op. cit., pp. 141-152; G. Rizzo, a cura di, *Giuseppe De Dominicis e la poesia dialettale tra '800 e '900. Atti del Convegno di studi, Cavallino di Lecce, 17-19 marzo 2005*, Galatina, Congedo, 2005.

¹² G. De Dominicis, *Canti de l'otra vita (Nfiernu, Purgatoriu, Paraisu, Uerra a mparaisu, Tiempu doppu)*, Lecce, Tipografia Cooperativa, 1900. La sezione *Nfiernu* era stata pubblicata a sé nel 1893 sempre a Lecce presso la Tipografia Cooperativa, tra le due versioni il testo presenta alcune varianti; recentemente questa edizione del 1893 è stata inserita nella raccolta antologica: G. De Dominicis, *Pietru Lau, Farfarina e Piripiernu*, a cura di F. Capone, Lecce, Capone, 2011, pp. 119-142. Dopo la morte dell’autore i *Canti* sono stati ripubblicati, cfr.: F. D’Elia, 1926, op. cit.; Id., 1976², vol. 1, op. cit.; G. De Dominicis, *Canti de l'otra vita*, Lecce, Capone, 1994 (con riduzione in prosa italiana di Antonio Garrisi);

Maria Domenica Muci

trasmetteva come proprio vissuto ai suoi conterranei e nei circoli culturali che a lungo frequentò. Nei *Canti* del De Dominicis si rintracciano i fermenti che vi erano stati in campo politico e sociale per la liberazione d'Italia, visti nei loro aspetti più schiettamente popolari ed espressi da particolari forme linguistiche, che rimandano ad un immaginario collettivo di arruolamenti, di partenze, di spie e di battaglie. Alcune scene sono una vera e propria visualizzazione della rivoluzione sociale e sono ricche di simbolismi e di metafore, usati per rendere concreti soprattutto gli atteggiamenti e la mentalità del popolo, quella mentalità a cui piace umanizzare la vita dell'oltretomba e che tende a materializzare ciò che è astratto. Insomma, si tratta di poesia dialettale godibilissima, comica, in alcuni punti pirotecnica, costantemente densa, per cui a fatica si riesce a privilegiare o a selezionare tale passo piuttosto che talaltro. Partiamo quindi dall'esordio:

Quandu foi ca murìu lu Pietru Lau
era matina presto de sciuedia,
e fenca a ttantu nu sse utau sputau
rriau dha lu diaulu quasi a menzadia.

Doppu ca llu purtune ibbe tuzzatu,
lu purtararu te lu nfiernu essiu
e nni disse: "Lu capu stae ssettatu
a ntàula e tocca spietti, figghiu miu".

Idhu purtaa nna stozza te muzzune,
se enchìu la pippa e sse la mpezzecau;
subbra a nnu piezzu, a nfacce allu purtune,
straccu te lu caminu se ssettau.

Na ndore te purpette se sentia
ca veramente a nterra te menaa!...
Idhu, pueriedhu miu, ca certu àia
do giurni ca lu pane nu ssaggiaa,

ncignau: "Ohimmè! Lu primu ma è quistu,
tte scazzeca la ndore e cu nu pruei!
Ulia cu ssacciu cce nni fici a Cristu,
quali su' state le peccate mei!"

La pipa s'ia spicciata e sse statau,
 idhu astemaa lu giurnu ca nasciu,
 quandu nu diaulu disse: "Pietru Lau,
 trasi ca è pprontu lu patru nu miu"¹³.

Pietro Lao viene condannato per aver una volta rubato un tomolo di grano, ma riesce a patteggiare e, s'è detto, diventa il giardiniere infernale. Un giorno, mentre svolge le sue mansioni, incontra la figlia del capo dei diavoli, Farfarina, nasce una storia d'amore e, quando Farfarina accusa malessere e nausea, Pietro si vede costretto al matrimonio riparatore; d'ora in poi non sarà più un dannato qualunque, perché s'imparenta con i diavoli. Durante le sue passeggiate per i gironi si accorge che gran parte delle anime è stata punita senza che poi abbia compiuto sulla terra chissà quali misfatti. Chi più chi meno sta ad arrostitire nel fuoco eterno per cose da nulla: uno è stato ricco ed arrogante, l'altro è stato avaro, l'altro pigro, l'altro ancora ha desiderato una donna già impegnata, di certo tutte colpe non troppo gravi. E allora matura l'esigenza di fare giustizia. È un'idea, quella della giustizia, che cresce nella mente di Pietro e che poi si diffonde anche intorno a lui e come una palla diventa più grossa man mano che continua a rotolarsi, così il bisogno di giustizia aumenta tra la gente:

L'idea de dhu mumentu rrefurmu
 ca quidha legge a nterra s'ia mmenare.
 A dhu mumentu disse: - Pietru Lau,
 lu mundu capisutta ha' sci' butare!

¹³ *Nfiernu*, canto I, vv. [1-24]: «Quando successe che morì Pietro Lao era di mattina presto, di giovedì e tra una cosa e l'altra egli giunse al cospetto del diavolo verso mezzogiorno. Dopo che ebbe bussato al portone, il guardiano dell'Inferno uscì e disse: "Il capo è seduto a tavola e devi attendere, figlio mio". Egli aveva con sé un pezzo di mozzicone [di sigaro], riempì la pipa e l'accese; si mise a sedere sopra un concio di pietra di fronte al portone, stanco del viaggio. Si sentiva un profumo di polpette che veramente ti atterrava!... Lui, poverello mio, che certo da due giorni non assaggiava pane, cominciò: "Ohimè! Il primo male è questo, l'odore ti stuzzica e tu non puoi assaggiare! Vorrei sapere che cosa ho fatto a Cristo, quali sono stati i miei peccati!". La pipa si era esaurita e si spense, e lui bestemmiava il giorno in cui era nato, quando ad un certo punto il diavolo disse: "Pietro Lao, entra ché è pronto il mio padrone"». Il passo (vv. 1-24) è tratto dall'edizione curata da D'Elia F., 1976², *Le poesie del Capitano Black*, cit., d'ora in avanti utilizzata per le citazioni dei *Canti de l'aura vita* (nostra la versione italiana).

Comu palla de nie denta cchiù rossa
quantu cchiù mutu se ba coculiscia;
l'idea soa peccussi de cchiui se ngrossa
quantu cchiù pene noe tocca cu biscia.

E a tutti ni decia: "Teu me nde prèsciu!
L'aggiu a ppiacere ca bu llamentati!
De quidhu ca bu fàcenu, cchiù pesciu,
cchiù pesciu de cussi bu mmeretati!"¹⁴

La prospettiva di una nuova giustizia lo spinge a pensare che la dura legge dello stato infernale va del tutto abolita. Pietro invita i dannati ad essere tutti concordi e uniti, perché l'unione fa la forza: una grossa gomena – dice – che riesce a smantellare perfino un solido scoglio di mare è fatta di fili, di mille e mille fili tutti ben tirati, che, se presi ad uno ad uno si spezzano tra le mani, ma se ben attorcigliati formano una fune. Chiara appare l'allusione alla spedizione garibaldina dei Mille in questo appello alla rivolta lanciato dallo spregiudicato contadino:

Se siti tutti de nnu sentimentu,
quale forsa bu pote superare?
Lu nzartu ressu te nnu bastimentu
Ca nde tira pe pentume te mare,

ete fattu te fili, ca se pigghi
cu ffaci peccussine l'ha' spezzati;
mille, do mila fili se li mbrigghi
faci lu nzartu. Bu capacetati?"¹⁵

¹⁴ *Nfiernu*, canto IV, vv. [97-108]: «L'idea di quel momento concepì che quella legge si doveva abbattere. E in quell'istante disse [a se stesso]: "Pietro Lao, devi capovolgere il mondo sottosopra!". Come una palla di neve diventa più grossa quanto più va rotolando, così la sua idea s'ingrandisce, quanto più gli tocca di vedere nuove pene. E a tutti diceva: "Io sono contento! Ho piacere che vi lamentate! Peggio di quello che vi fanno, molto peggio di così, voi meritate!"».

¹⁵ Ivi, vv. [109-116]: «Se siete tutti uniti dallo stesso sentimento, quale forza vi può superare? La grossa gomena di un bastimento, che tira via gli scogli del mare, è fatta di fili che, se li prendi e li tiri, si spezzano; ma se attorcigli mille, duemila fili, fai una grossa fune. Vi rendete conto?».

Tali parole risvegliano i dannati e come nel mese di giugno dopo la mietitura tutto è arso e spoglio, ma non appena arriva la pioggia subito spuntano verdure spontanee di ogni tipo, così le menti assopite e quasi sterili vengono svegiate dalla prospettiva della libertà: e nel finale del canto IV di *Nfiernu De Dominicis* fa echeggiare il noto luogo dantesco «libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta» (*Purg.*, I, vv. 71-72):

Cussine ste palore descetara
na semente intru ll'arma ddurmesciuta.
Libertà, libertà, quantu si' ccara
lu sape ci pe ttie l'anni rifiuta!¹⁶

Nell'Inferno Pietro Lao cova ambiziosi propositi rivoluzionari e approfitta del matrimonio del nipote di Belzebù per attuare un piano perverso. Nel lauto banchetto nuziale i diavoli si attardano a gozzovigliare, vino e liquori a volontà. Ma quando a tarda sera sprofondano nel sonno, ecco che scoppia la rivolta. Il piano è infallibile: il vino ha fatto cadere ogni tipo di sorveglianza e non occorrono grandi sforzi affinché ogni dannato si liberi dalla prigionia infernale. Particolarmente significativi i versi di commento, a conclusione delle fatiche di Pietro per la conquista della libertà: la libertà trasforma ogni cosa, un uomo piccolo così diventa grande, un ragazzino si sente un gigante, non ci sono muri. Nulla. Se uno è libero, salta una muraglia come se fosse una siepe. Se un uomo è completamente invalido, la libertà gli mette le ali:

E dha notte scappara. Comu? Comu?
Bedhi, la libertà nde face tante!
Nnu piccinu cussine ddenta nn'omu,
ogne creaturu tantu nu gigante;

nu nc'è ppariti, nienti! Na muragghia
se zzumpa megghiu de nnu rapetale;
nn'omu stuccatu a ntuttu cu nu mbagghia,
ene la libertà e nni minte l'ale;

nu scemu ddenta n'omu giudeziusu,
ogne pporta de fierru è de cartune,

¹⁶ Ivi, vv. [125-128]: «E così queste parole risvegliarono una semenza nell'animo addormentato. Libertà, libertà, quanto sei cara lo sa chi per te gli anni rifiuta!».

Maria Domenica Muci

la catina è nnu filu, nnu pertusu
se face rande comu nnu purtune.¹⁷

Ora che i dannati sono tutti fuori dall’Inferno, Pietro Lao, soddisfatto del risultato, intende proseguire la sua azione in Purgatorio. Ma deve fare innanzitutto un giro di perlustrazione, poiché non conosce l’ambiente, e all’alba premedita una strategia per superare la vigilanza. Pietro alle soglie del Purgatorio è ritratto proprio come un generale prima dell’attacco, studia quando, come e dove la battaglia dovrà avvenire e cerca di misurare le forze dell’avversario:

Comu lu generale ca ae alla guerra,
prima sse ncigna a mmintere a ccimentu,
stuia lu quantu e ccomu te la terra
ddunca a benire lu cumbattimentu;

le forze allu nemicu ni mmesura
e spia tutte le mosse ca ite fare
e a gn’asciu manda spie bbiscia se ppura
cce fforsa tene quandu s’ha ttaccare;

ccussine Pietru Lau. - Nu pozzu scire,
decia, comu aggiu ffare senza iutu?
Se pigghiu e trasu e poi nu pozzu essere,
cce mme cunviene cu mme rriscu mutu?¹⁸

È buio pesto. Pietro, alle porte del Purgatorio, si rende conto che sono di sorveglianza ben duemila guardie, ma di notte dormono tutte in lunghi corridoi... come dire: camerate?

¹⁷ Ivi, canto V, vv. [29-40]: «E quella notte scapparono. Come? Come? Belli, la libertà compie tante cose! Uno, piccino così, diventa un uomo, ogni ragazetto un gigante; non ci sono muri, niente! Si salta una muraglia meglio di un mucchio di terra; un uomo è completamente azzoppato e senza forze: arriva la libertà e gli mette le ali. Uno scimunito diventa un uomo giudizioso, ogni porta di ferro è di cartone, una catena è un filo di spago, un pertugio si fa grande come un portone».

¹⁸ *Purgatoriu*, canto I, vv. [45-56]: «Come un generale che va in guerra per prima cosa si prepara al cimento, studia ‘il quanto e il come’ del territorio su cui dovrà avvenire il combattimento, e al nemico misura le forze, e spia tutti i movimenti che vede fare, e dappertutto manda spie per appurare che forza possiede al momento dell’attacco, così [faceva] Pietro Lao. “Non posso andare – diceva – come devo fare senza alcun aiuto? E se poi entro e non posso uscire: mi conviene rischiare tanto?”».

ppurau le uardie ca eranu domila,
ca la notte durmianu tutti quanti
ntru ccerti curreddur misi a nfila
te lu castiedhi ca stia nanti nanti;

idde ca 'gne ffeniesciu era àutu tantu
e ncruciatu de fierri cussì rressi,
e pporte can ci nd'era doi surtantu:
lu purtune cu ttrasi e ll'altu bbiessi.¹⁹

L'astuto contadino scorge due portoni, uno all'ingresso e uno all'uscita, e così studia di sbarrarli a colpi di chiodi e martellate e di chiudervi dentro le sentinelle. Una volta elusa la sorveglianza, l'irrefrenabile ribelle libera ad una ad una le anime dei penitenti. E qui si apre una bella descrizione: sono prima una, poi due, poi cinque, dieci anime, tante e tante ne vengono liberate, è una grande moltitudine che ormai non sperava più il ritorno alla vita. Facce scure, volti emaciati, provati dalla sofferenza si illuminano alla ritrovata libertà: "Vi siete mai trovati – chiede De Dominicis – quando arriva una tradotta alla stazione carica di soldati che ritornano al paese? Che confusione! Chi chiama il figlio, chi il fratello, tutti si chiamano per nome". Ogni soldato cerca un parente e, tra la folla, abbracci, lacrime:

Decìtime, ci sa, bu siti truati
quandu rria lu papore alla stanzione
e bene carrecatu te surdati?
quanta gente nci stae! cce ccunfusione!

E cci chiama lu figghiu e rrita e rrita
e cci chiama lu frate e llu cucinu
e ssienti: mamma Peppa! Margarita!
Ntoni! Cosemu! Santu! Pascalinu!...

– Mamma Ntonia, stau quai, eccu su' ieu.
– Figghiu miu, figghiu miu, comu è ca stai?
– Peppinu! Arturu! Arbertu! Pantaleu,
Pantaleu, Pantaleu! – Eccume cquai.

¹⁹ Ivi, vv. [77-84]: «Appurò che le guardie erano duemila, che la notte dormivano tutti messi in fila dentro certi corridoi del castello, che stava proprio davanti; vide che ogni finestra era alta tanto e chiusa da ferriate grosse così, che c'erano solo due ingressi: un portone per entrare e un altro per uscire».

Maria Domenica Muci

E sse àsanu e sse mbràzzanu e ‘gne unu
te la salute soa demmanda noa,
te quanti suntu a dhai nu nc’è nisciunu
senza cu ccerca la famiglia soa;

e sse cquai nu sse troa, tìranu a nnanti,
anu retandu e bènenu retandu
fintantu nu ba ttròanu a mmienzu a ttanti
lu parente ca a dhai anu cercandu.²⁰

A questo punto i dannati e i penitenti sono liberi e Pietro li fa sostare nel limbo, rimasto quasi deserto da quando Cristo è sceso sulla Terra. Tra la folla si incontrano due donne, sono le due mogli di Pietro: Farfarina, la moglie dell’oltretomba, e Annamaria, la moglie terrena da Pietro stesso liberata nel Purgatorio. Le due accecate dalla gelosia vengono alle mani, ma l’uomo le divide. Nel frattempo i diavoli, riavuti dalla sbornia, si accorgono che l’Inferno si è svuotato e dichiarano guerra ai ribelli. Si radunano su una collina e il capo Satanasso comincia ad impartire gli ordini per l’assalto. In prima fila ci sono Belfagor, al comando di duecentomila unità, sul lato destro Cagnazzo, Setteranfe e Calcabrina, sul lato sinistro Ciriatto e Draghignazzo. Ognuno di loro è alle dipendenze di un generale, il conflitto è duro e sanguinoso, ogni energia viene messa in campo: “Chi mi darà la forza e le parole per poter scrivere di tanta guerra – dice il poeta – di poter parlare di tanto sangue e di tanto terrore?”. Gli eserciti sembrano cicloni:

Ci me la dae la forsa e lle parole
cu bu la pozzu scriere tanta uerra,

²⁰ Ivi, canto II, vv. [57-76]: «Ditemi, vi siete per caso mai trovati quando arriva il treno in stazione carico di soldati? Quanta gente c’è! Che confusione! E chi chiama il figlio, grida e grida, chi chiama il fratello e il cugino, e senti: Mamma Peppa! Margherita! Antonio! Cosimo! Santo! Pasqualino!...

– Mamma Antonia, sono qua, ecco sono io. – Figlio mio, figlio mio, come stai?

– Peppino! Arturo! Alberto!

– Pantaleo, Pantaleo, Pantaleo! – Eccomi qua.

E si baciano e si abbracciano e ognuno chiede notizie sulla salute, tra tutti quelli che son là non c’è nessuno che non cerchi la sua famiglia; e se lì non si trova, allora procedono avanti, vanno innanzi gridando e ritornano gridando, finché non trovano fra tanta folla il parente che stanno cercando».

cu cuntu quantu sangu e cce terrore
de l'unu all'autru pizzu enchìu la terra?

Li sièrseti parianu do zzunfioni,
nna tempestata ca ddu passa uasta:
a quista parte stianu li demoni
e a st'autra li dannati e ttantu basta.²¹

Man mano che la narrazione prosegue ci si addentra in uno scenario di guerra sempre più devastante. Gli eserciti vanno all'assalto, tempestosi come mari, feroci come un terremoto, distruttivi come un uragano:

Comu mari a tempesta de nnu motu
Ca spèzzanu li iundi a ddunca danu,
comu la forza de nnu terremotu,
comu nn'urtu tremendu de raganu!

Mienzi ccisi de cquai, de dhai cadianu;
ecchi, màsculi, fimmene, carusi,
diauli, dannati ca se cunfundianu
comu acque de do mari tempestusi.²²

La rivolta è brutale, chi ucciso da una parte, chi dall'altra. Brutale è la "bestia umana ribellata"; si chiama valore militare, in verità è abilità da macelleria:

Quanta forza se pote mmaggenare,
quanta site de endetta se tenia,
ca se chiama valore militare
e bè l'abilità de l'ucciarìa,

²¹ Ivi, canto V, vv. [17-24]: «Chi mi dà la forza e le parole affinché io possa scrivere di così tanta guerra, affinché possa raccontare quanto sangue e quale terrore riempiono la terra da un capo all'altro? Gli eserciti parevano due cicloni, una tempesta che dove passa distrugge: da questa parte stavano i demoni, dall'altra i dannati e tanto basta».

²² Ivi, vv. [25-32]: «Come mari in tempesta di un modo tale che le onde distruggono laddove sbattono, come la forza di un terremoto, come un assalto tremendo di uragano! Mezzi morti di qua e di là cadevano; vecchi, uomini, donne, giovani, diavoli, dannati si confondevano come acque di due mari tempestosi».

Maria Domenica Muci

tutta de parte a pparte s'ìa cacciata,
tutta la forsa a ccampu t'ianu misa:
era la bestia umana rebellata,
lu gigante cadutu ca se ntisa.

Era l'urtimu puntu a ddu se sporsa
lu cuerpu ca ide l'anima scappare;
era la libertà contru la forsa
e lla forsa ingannata; era lu mare

ca cumbatte la pèntuma; lu llione
ca se combatte cu llu dumatore;
era la libertà, la ribellione
contro lu regnu persu senza unore.²³

Pietro non si perde d'animo e continua ad incitare: "Coraggio, figli miei, gettatevi tutti avanti! si tratta della morte o della vita. Liberi tutti o persi tutti quanti!". E mentre la bandiera sta per cadere, si precipita a raccogliarla. Sebbene a costo di tante vittime, le schiere da lui capitanate riescono a sconfiggere i diavoli. La rivoluzione prosegue, pertanto, alla conquista del Paradiso.

La situazione nel Regno dei cieli è diversa, non c'è alcun motivo di scatenare una rivolta perché lì le creature sono beate e vivono in armonia. Tuttavia c'è un certo malcontento tra i santi, non tutti si sentono trattati allo stesso modo: san Pietro, che pure ha rinnegato Cristo tre volte, ora detiene le chiavi del Paradiso; san Giuda purtroppo non conta nulla tra di loro; san Paolo, che pure sulla terra è stato un persecutore, in cielo è molto onorato. Ci sono, insomma, santi di prima e santi di seconda categoria e quasi tutti vorrebbero sovvertire lo *status quo* per ristabilire un ordine più equo. Ma si teme la vendetta divina.

Il cospiratore coglie subito tale disagio celeste, si intrufola nelle adunanze e propone un'alleanza tra dannati e santi: "L'unione fa la

²³ Ivi, vv. [33-48]: «Si può immaginare quanta violenza, quanta sete di vendetta si aveva, che si chiama valore militare ma è abilità da macelleria, tutta da parte a parte era venuta fuori, tutta la forza avevano messo in campo: era la bestia umana ribellata, il gigante caduto giù che si rialza. Era il momento estremo in cui il corpo tira fuori tutte le forze perché vede l'anima che fugge via; era la libertà contro la violenza, la forza ingannata; era il mare che contrasta lo scoglio; il leone che combatte con il domatore; era la libertà, la ribellione contro il regno perduto senza onore».

forza – dice – i dannati e i penitenti ormai sono liberi: che i santi depongano il loro disprezzo verso i peccatori e si faccia una guerra comune contro Dio”. I santi si lasciano convincere dalle sue parole e lo proclamano, addirittura, «san Pietru Lau generale»! Diventa così il generale supremo del Paradiso, decide gli schieramenti e arma le truppe di mazze e di forconi. Sull’altro versante, Dio si accorge del pericolo e si affretta a correre ai ripari. Immediatamente convoca san Michele Arcangelo e lo mette a capo di un esercito di angeli, serafini e cherubini. Ma non va passato sotto silenzio, in tale frangente, un dato interessante. Vi è un terzo esercito che lestantemente in un secondo momento si radunerà nei cieli, l’accanito reggimento delle donne: in prima fila impugna la spada santa Giuditta, al comando di dodicimila sante tutte armate.

L’inizio della guerra in Paradiso è di particolare suggestione in questo quadro in cui il sole al tramonto si tinge del colore del sangue e, al segnale delle trombe, il generale sorveglia l’armata nemica:

Era la espera tardu e ntru llù mare
 lu sule malenconecu cadia
 e canuscendu le spature mare
 a cculture te sangue se tengia;

quandu do trombe dānu nnu segnale.
 Lu generale uarda, tene mente
 e bite n’altra armata ca sta sale
 te la parte te mera allu punente.²⁴

Le schiere degli angeli non reggono all’assalto delle truppe capeggiate da Pietro e vanno in ritirata. Anche il Paradiso viene liberato e la rivoluzione del Lao si conclude con la piena vittoria su tutti i fronti: le anime, unite e concordi nella lotta contro un regime oppressivo, conseguono uno stato unitario, libertario ed egualitario. Nel frattempo Pietro continua la sua propaganda per inculcare un principio fondamentale, il valore dell’uguaglianza, affinché si superino le disparità sociali. Egli prosegue quindi nel suo impegno per il riscatto sociale anche dopo aver ottenuto libertà delle anime. Ora nel regno dell’oltretomba, ormai indipendente e senza oppressori, è necessario

²⁴ *Uerra a mparaisu*, canto IV, vv. [37-44]: «Era vespro inoltrato e nel mare il sole cadeva malinconico e, conoscendo le sventure amare, si tingeva del colore del sangue; quando due trombe danno un segnale. Il generale guarda, fa attenzione e vede un’altra armata che sta salendo dal versante di ponente».

che si insedi la democrazia. I santi si rendono conto, infatti, che l'ottenuta libertà non è sufficiente a stabilire un ordine e inviano a Cristo un documento scritto in cui chiedono il riconoscimento e la parità dei loro diritti. Ci troviamo, ormai, nella quarta sezione dei *Canti (Uerra a 'mparaisu)* dove si conclude l'azione insurrezionale di Pietro Lao.

Un'irrefrenabile dirompenza, continuamente rigenerata e sempre più esilarante di canto in canto, è forse la cifra principale di questo poemetto dell'oltretomba, pervaso da un realismo dai particolari effetti esplosivi, dovuti soprattutto all'aderenza della parlata popolare al metro. Gli arguti e freschi motteggi di ascendenza contadina e le cadenze del linguaggio locale, «tutto cose e tutto polpa»²⁵, vengono brillantemente rielaborati in rima dal De Dominicis, a volte intrecciati con estro ad endecasillabi o a motivi danteschi. Nell'azione di rivolta sociale, anche vista nelle sfaccettature emotive e nella dimensione collettiva dei sentimenti, vive una mentalità di popolo che tanto conserva delle memorie patriottiche e delle lotte per la liberazione borbonica.

Concludiamo ricordando che all'indomani della morte del duca Castromediano, avvenuta nell'agosto del 1895, De Dominicis scrive il componimento *Allu Duca de Caddhinu* ("Al Duca di Cavallino")²⁶: una quercia alta ed ombrosa, riparo per la gente del posto, cresce robusta in un giardino. Quando però «lu birbone» s'impadronisce del giardino, tenta in tutti i modi di abbattere l'albero e, dopo vari e inutili tentativi, dà ordini che sia lasciato senz'acqua e venga stretto in una grossa catena di ferro, nella speranza che secchi. Nella seconda parte del componimento, fuor di metafora il poeta ritrae un uomo con la catena ai piedi, compressa la camicia da togliergli il respiro, pesanti i ceppi e i chiodi:

Alli piedi già scuasati
La catina ni mbrugghiau:
Quandu l'ibbe poi nfergiati
Allu cheu li sciu nchiuau.

(...)

²⁵ D. Valli, *Il magistero poetico di Giuseppe De Dominicis*, op. cit., p. 144.

²⁶ G. De Dominicis, *Allu Duca de Caddhinu*, in Id., *Pietru Lau, Farfarina e Piripiernu*, op. cit., pp. 90-101.

E rumase poi cussine
Pe tant'anni spenturatu,
Carecatu de catine
A nu cheu sempre ttaccatu!²⁷

Il suo strazio perdura, ma un giorno del mese d'aprile del 1860 i cieli minacciano una grande bufera. Poi una tempesta s'abbatte furiosa e non c'è scampo per il "birbone troppo prepotente", la sua casa viene distrutta ed è costretto alla fuga. Finalmente "la quercia" ritorna al vigore e riprende la sua centralità nel giardino, anch'esso liberato dal malvagio padrone.

Il duca patriota muore nell'agosto del 1895, quando sono trascorsi ben più di trent'anni dall'Unità. Il Capitano Black lo commemora come eroe de «ddha brutta traersia» ("di quella brutta disavventura") delle lotte antiborboniche, ritornando ai «fatti d'aprile, allu sessanta»: è ancora viva l'immagine della sua pesante, perenne catena delle galere borboniche, così spesso menzionata nelle *Memorie* e che, dopo la liberazione, aveva portato con sé e poi riposto nel museo provinciale.

²⁷ Ivi, p. 93: «Ai piedi già denudati / avvinghiò la catena: quando li ebbe legati / li fissò ad un chiodo. (...) E rimase così, / per tanti anni sventurato, / caricato di catene / sempre legato ad un chiodo!».

QUARTA SESSIONE

A CINQUANT'ANNI DA
LA TERRA DEL RIMORSO

**SALENTO 1959: ETNOGRAFIA DEL
TARANTISMO PUGLIESE.
I MATERIALI INEDITI DALL'ARCHIVIO
DI ERNESTO DE MARTINO.**

Valerio Panza

A cinquant'anni dalla prima edizione de *La terra del rimorso*¹ sono stati pubblicati i materiali inediti della ricerca sul campo per lo studio del tarantismo pugliese, condotta da Ernesto de Martino e dalla sua équipe nell'estate del 1959. Il volume², che ho avuto la fortuna di curare insieme ad Amalia Signorelli, è frutto del lavoro di trascrizione, organizzazione e commento dei documenti conservati nel Raccoglitore 18 dell'archivio di Ernesto de Martino.

Descriverò innanzi tutto il lavoro svolto per realizzare l'edizione degli inediti, quindi mi soffermerò su alcune questioni che emergono dalla ricostruzione della storia della "spedizione" del 1959 nel Salento.

Comincio dunque con il racconto del lavoro di edizione, per chiarire quella che per noi curatori è la ragion d'essere della pubblicazione. Il lungo lavoro sui materiali del Raccoglitore 18, iniziato nel 2005, è stato scandito da tre momenti, tre tappe concettuali e operative. Occorre innanzi tutto verificare lo stato dei documenti: nelle diciassette cartelle del Raccoglitore vi sono circa un migliaio di pagine manoscritte e dattiloscritte. Oltre ai documenti strettamente legati allo studio del tarantismo, il Raccoglitore contiene anche alcuni materiali non direttamente riconducibili alla spedizione nel Salento. Quanto alla datazione del materiale, essa è compresa tra l'aprile del 1959 – epoca del viaggio esplorativo di A. Signorelli a Galatina – e i primi mesi del 1963 – periodo a cui risalgono alcune lettere della corrispondenza raccolta nell'ultima cartella. L'ordine nel quale i documenti si

¹ de Martino E., *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore, 1961. Nel 2008, presso lo stesso Editore, è apparsa una nuova edizione con una *Presentazione* di Clara Gallini e un DVD contenente documenti audiovisivi raccolti nel corso della ricerca sul campo nel 1959 e nel 1960.

² de Martino E., *Etnografia del tarantismo pugliese. I materiali della spedizione nel Salento del 1959*, a cura di A. Signorelli - V. Panza, Lecce, Argo, 2011.

presentano attualmente alla lettura – se seguiamo la numerazione progressiva delle cartelle da 1 a 17 – è genericamente cronologico.

L'organizzazione e la qualità stessa del contenuto del Raccogliatore ponevano una serie di problemi di metodo. A chi scrive spettava la trascrizione, compito che imponeva una prima scelta relativa ai criteri in base ai quali realizzare quella che era la tappa preliminare a uno studio approfondito dei materiali. Appariva inadeguato sia un criterio di trascrizione mimetico volto a conservare tutte le più minute peculiarità grafiche dei testi, sia l'applicazione di troppo rigidi formalismi filologici. Pertanto, si è ritenuto più utile compiere una trascrizione che, senza tradire gli originali, ne garantisse la massima chiarezza e leggibilità.

Realizzata la trascrizione, cominciava la seconda tappa del nostro lavoro, interamente segnata da pressanti interrogativi. Che cosa fare di fronte a quella mole di documenti? Come e perché pubblicarli? Era per noi chiaro che ogni possibile risposta doveva necessariamente derivare da un problema, e per noi il problema non era prioritariamente il tarantismo. Il vero problema era - e continua a essere - l'etnografia come pratica di ricerca. Questi materiali eterogenei e talvolta assai frammentari, letti e riletti, sviscerati nell'ordine in cui erano stati conservati cominciavano ad apparirci come preziosi indizi per chiarire come si svolse la "spedizione" dell'équipe che nel 1959 visitò la "terra del rimorso". Come fu condotta la ricerca sul campo?

Chiarito il perché della pubblicazione, restava il problema del come, che ci conduce alla terza parte del racconto. La svolta arriva dopo una lunga riflessione sul contenuto della cartella n. 1, in cui è conservato il quaderno con i verbali delle riunioni tenute dall'équipe dal 6 maggio al 10 luglio del 1959. Infatti, è questo quaderno la traccia che documenta le tappe del percorso di ricerca, cui si collegano tutti i diversi materiali del Raccogliatore (talvolta in modo fin troppo frammentario ed ermetico). Posti in relazione con il contenuto di ciascuna delle riunioni registrate nel Verbale, i documenti delle altre cartelle potevano esser letti secondo l'ordine in cui furono prodotti. Ordine crono-*logico* interno, che fa luce sulla logica di funzionamento della spedizione, la logica della ricerca.

In altre parole, il Verbale è come un canovaccio che consente di ripercorrere la storia della spedizione in forma di "narrazione", in quanto i documenti, riorganizzati in sequenza secondo l'ordine di produzione, compongono una sorta di struttura narrativa, con una trama spazio-temporale e un sistema di personaggi, protagonisti e

comprimari. La scelta di organizzare i documenti secondo tale ordine ci è sembrato il modo migliore per presentare al lettore una storia nella cui trama ricercare le possibili risposte all'interrogativo che, come detto, è la ragion d'essere della pubblicazione: come de Martino e i suoi giovani collaboratori condussero la ricerca sul campo. Aggiungerei che la storia della spedizione ci consente di comprendere anche in quale modo il tarantismo sia stato 'prodotto' come oggetto di studio sotto la lente multiprospettica dell'équipe.

All'esito del percorso fin qui illustrato, si definisce allora la struttura del volume: un prologo³, seguito da tre fasi e da un taccuino manoscritto di de Martino.

Sebbene la prima fase (Preparazione in sede) rappresenti il segmento decisivo per comprendere il lavoro svolto nei mesi che precedono la ricerca nonché le conseguenze e i condizionamenti sul campo di tale lavoro preliminare, la parte più cospicua del materiale inedito è nei capitoli intitolati “Lavoro sul campo” e “Dal campo al testo”.

Prima di discutere le caratteristiche di questi due capitoli, voglio soffermarmi brevemente sul capitolo intitolato “Lo storico-etnografo”, in cui è pubblicato il taccuino di de Martino, taccuino che può essere considerato il documento di raccordo ideale delle tre fasi. Perché considerare il taccuino demartiniano un documento di raccordo? Perché in quel taccuino de Martino lascia traccia del suo difficile compito di “direttore” dell'équipe di ricerca, un ruolo e una responsabilità ripetutamente rivendicati dallo stesso de Martino⁴.

Amalia Signorelli, in un commento al taccuino, disegna un ritratto affascinante dello storico-etnografo, che vorrei citare testualmente, là dove descrive de Martino come «il programmatore e organizzatore del

³ Oltre alla relazione di A. Signorelli relativa al viaggio esplorativo a Galatina nell'aprile del 1959, nel “Prologo alla spedizione nel Salento” viene riproposto un articolo di de Martino sul tema del “tarantolismo pugliese”, pubblicato un anno prima della spedizione in “Studi e materiali di Storia delle religioni” (cfr. de Martino 2011: 59-74).

⁴ Come ha scritto A. Signorelli nell'*Introduzione*, «il taccuino registra per cenni e per appunti la diversificazione delle competenze, dei compiti, degli incarichi, dei contatti e il coordinamento di tutta questa molteplice attività; la coesistenza, gli incroci, gli imprestiti e gli intralci reciproci del metodo etnografico e di quello storico-filologico; le incombenze amministrative e logistiche, gli itinerari e ancora: scelte operative e piste di ricerca; esercizio dell'autorità in nome dell'autorevolezza e richiami all'ordine di un'équipe tutto sommato assai disciplinata [...]» (Signorelli A., 2011, *Introduzione*, in de Martino E., 2011, op. cit., p. 18).

lavoro di squadra» e ne ricorda la «presenza autorevole, persino carismatica di un capo, il prestigio del quale mantiene concorde e coordinata la squadra e riesce a farla accettare all'esterno, da un ambiente spesso diffidente e talvolta francamente ostile» (de Martino 2011: 172).

Inoltre, il taccuino ci informa anche sul fatto che de Martino, oltre a tenere tutto sotto controllo, nei venti giorni della spedizione non smise mai di andare in biblioteca, di schedare volumi, di annotarli e commentarli trascrivendone interi capitoli, addirittura non smise di occuparsi d'altro seguendo altre piste di ricerca⁵.

Credo che negli inediti vi sia più di un motivo per riavvicinarsi al testo maggiore e al tema del tarantismo attraverso un percorso che offre passaggi inattesi. E sono convinto che decisivo in tal senso è anche il ruolo giocato dal richiamarsi reciproco di fonti diverse e complementari e dal sovrapporsi – nella mente e negli occhi – di diversi linguaggi di rappresentazione e di analisi: i testi inediti, *La terra del rimorso* col corredo di immagini scattate sul campo da Franco Pinna, le altre foto scattate da Pinna ma non incluse nel testo maggiore e poi pubblicate nel noto volume *I viaggi nel sud*^{di Ernesto de Martino} curato da Clara Gallini e Francesco Faeta⁶, i suoni registrati da Diego Carpitella nell'estate del '59 e riproposti nel disco allegato alla recente riedizione del libro insieme al video *Meloterapia del tarantismo* realizzato sempre da Carpitella e restaurato nel 1995 da Francesco De Melis⁷. E poi la filmografia etnografica della cosiddetta stagione demartiniana, legata in vario modo alla figura e alle ricerche dello studioso, che fu ispiratore e talvolta consulente degli autori come nel caso del documentario *La taranta* realizzato da Gianfranco Mingozzi nel 1961⁸.

In altre parole, attraverso questo moltiplicarsi di forme e linguaggi, l'oggetto e le problematiche della ricerca nel Salento ci si presentano in una sorta di partitura polifonica, che risuona nello spazio situato all'incrocio tra storia del tarantismo, rappresentazione del fenomeno

⁵ In particolare, A. Signorelli pone l'accento sulla la presenza di un parallelo e complementare interesse per i culti di possessione presenti in un'area dell'Italia meridionale comprendente Puglia, Lucania e Calabria (cfr. Signorelli 2011, op. cit., : 33).

⁶ Gallini C. - Faeta F., a cura di, *I viaggi nel sud di Ernesto de Martino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

⁷ Ora nel DVD allegato a de Martino E., 2008, op. cit.

⁸ Sulla cinematografia "demartiniana" si veda Marano F., *Il film etnografico in Italia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007.

realizzata sul campo dall'équipe, interpretazione proposta ne *La terra del rimorso* e rappresentazioni ulteriori legate alla fortuna dell'opera. Allora credo che se proviamo a leggere i documenti inediti con particolare attenzione ai loro peculiari modi di rappresentazione, e precisamente alla loro dimensione narrativa, essi s'impongono con un'eco lunga e inarrestabile, attraverso un percorso che offre passaggi inattesi.

Prendiamo ad esempio i materiali presentati nel capitolo "Il lavoro di campo", che si collocano tra il 21 giugno e il 10 luglio 1959: l'équipe giunse a Galatina con un bagaglio di "strumenti di analisi" – cos de Martino negli inediti definisce la batteria di questionari, reattivi e test – elaborati in sede, e in parte condizionati dalla lunga storia del tarantismo. Sin dal primo giorno questo strumentario e tutta l'organizzazione del lavoro furono messi alla prova del "campo", in una sorta di drammatizzazione dell'incontro etnografico. Ne  un indizio il fatto che i numerosi segmenti narrativi, ricostruibili a partire dalle relazioni e dalle schede di intervista, comunichino una forte tensione teatrale, che si manifesta – ancor prima che nel rito in azione – nel rapporto tra osservatori e osservati. Vi  una costante oscillazione tra i poli opposti della partecipazione e della diffidenza, dell'accoglienza e del rifiuto, della sincerit e della reticenza, dell'ira furiosa e della calma silenziosa.

Nei tre giorni della festa e delle manifestazioni nella Cappella di S. Paolo a Galatina, accade qualcosa che trasforma il racconto della spedizione. La lettura degli inediti relativi agli episodi osservati il 28 e 29 giugno 1959 dai membri dell'équipe presenti in Cappella dischiude una dimensione conoscitiva di natura diversa da quella meramente intellettuale, e segnata da un *pathos* che quasi definirei di tipo *estetico*.

Con la loro straordinaria forza espressiva, quei testi ci presentano la Cappella di S. Paolo come la scena di un teatro "crucele", sul cui palcoscenico possiamo vedere quadri viventi urlanti e frenetici, o pi sommessamente ripiegati nel male che li tormenta, fino al limite di una immobilit silenziosa. Ho usato la locuzione "teatro crudele" con un preciso riferimento al pensiero di Antonin Artaud, al suo manifesto per un teatro capace di incarnare «un'idea di azione estrema», «immediata e violenta», in cui «lo spettatore  al centro mentre lo spettacolo lo circonda», e in cui «immagini fisiche violente frantumino e ipnotizzano la sensibilit dello spettatore travolto come da un turbine di forze superiori» (Artaud 2000 [1964]: 198 sgg.).

D'altra parte, gli inediti rappresentano un'ulteriore via di accesso all'approfondimento di una dimensione della ricerca che si perde – forse inevitabilmente – nei passaggi successivi attraverso i quali i materiali raccolti sul campo vengono “lavorati” per comporre il testo definitivo. Mi riferisco all'*osservazione partecipante* quale componente essenziale dell'incontro etnografico. Ed è proprio dalla forza drammaticamente evocativa delle scene dentro e fuori la Cappella – e dal pathos che emanano – che possiamo cogliere sotto una nuova luce il difficile compito, per l'équipe, di mantenere “all'altezza della situazione” una *presenza etnografica* in divenire⁹.

È sufficiente ricordare qualche scena, tratta dai resoconti di quelle giornate. Ad esempio la vecchia tarantata “biancovestita” che, a piedi scalzi, «si trovava sopra l'altare, nella sua posizione tipica, che ha assunto più spesso di qualsiasi altra: seduta sopra il tetto del tabernacolo, volta verso la sinistra di chi guarda (verso il lato del Vangelo, per intenderci), con il piede destro appoggiato a una cornice dell'altare, il sinistro penzolante o appoggiato a una cornice più bassa; il gomito destro appoggiato sul ginocchio destro, il mento sulla mano destra. Talvolta invece teneva le mani in grembo e il capo appoggiato alla pala dell'altare. Di tanto in tanto geme sottovoce: è forse lo “Ahii” delle tarantolate, ma non completamente articolato» (de Martino 2011: 260).

Nelle dettagliatissime “Osservazioni compiute nella Cappella di S. Paolo a Galatina”, Amalia Signorelli registra al 28 giugno 1959 le scene di parossismo accompagnato da una mirata ostilità e da una energica aggressività verbale nei confronti dei membri dell'équipe presenti in cappella¹⁰.

Ad esempio, nelle pagine dedicate all'osservazione di Maria A. si legge: «A parte l'ostilità dimostrata verso di noi e la violenza verbale nei nostri confronti, fra loro sembravano piuttosto tranquille: di colpo, Maria A. si lascia cadere carponi al suolo, poi del tutto prona, striscia qualche metro, si volta infine supina e comincia a fare il giro della cappella facendo il ragno, a gambe avanti e scuotendo la testa. Grida, è violentissima, sfrenata. Le figlie le trattengono le vesti e le mettono il cuscino sotto il capo. Infine, arrendendosi, Maria fa una serie di archi di cerchio completi, urlando selvaggiamente. Una delle figlie si scaglia contro il fotografo» (de Martino 2011: 262-264). In alcuni

⁹ Sul tema della “presenza etnografica” si veda: Hastrup K., *A Passage to Anthropology. Between Experience and Theory*, London, Routledge, 1995.

¹⁰ Cfr. de Martino 2011: 255 sgg.

casi, il rapporto tra i ricercatori sul campo e i “documenti viventi” si presenta nei modi di un incontro silenzioso, dove la comunicazione sembra fatta esclusivamente di sguardi. Ma può accadere anche che la presenza della ricercatrice sulla scena del tarantismo sia resa tangibile nell’abbraccio concreto dei corpi. Si consideri poi il caso della vecchia tarantata di Taviano, la quale «si drizza in piedi di scatto, sulla tavola dell’altare, gridando forte: tra le grida si distingue la parola “mamma” ripetuta più volte. Indica verso la porta, là dove si trovano i due giornalisti: ha il volto contratto e gli occhi dilatati, insomma un’espressione furiosa» (de Martino 2011: 261).

Al culmine di questa esplosione di aggressività verso curiosi, estranei, forestieri, fotografi e ricercatori, Amalia Signorelli riporta due scene che assumono valore di paradigmatica “rivelazione”. Nella scheda di osservazione di Maria A. di Taviano, leggiamo infatti: «solo qualche secondo più tardi, apre gli occhi e si unisce alle figlie, brontolando ad alta voce “Farabutti, disgraziati” al nostro indirizzo. Le figlie allora si affrettano a calmarla dicendole “Sono dottori”. Essa richiude gli occhi e giace tranquilla al suolo» (de Martino 2011: 265). Qualche ora più tardi, in un’altra parte della cappella, osservata da un’altra prospettiva, la “Truisiana”, una tarantata di Matino: «comincia a gemere sottovoce, senza tuttavia dare segni di malessere o smarrimento. È anzi totalmente lucida che, quando la figlia di A. Maria si scaglia contro il fotografo, la Truisiana commenta sottovoce, in tono rassegnato “Studiano”. Approfittando di questa sua calma, riesco a farmi raccontare la sua storia dal marito. La donna segue il racconto ed è anche in grado di rispondere ad alcune domande» (de Martino 2011: 270-271).

Questi episodi, al di là del più immediato piano impressionistico, mettono in evidenza come possa accadere che, sul campo, le ben definite opposizioni tra soggetto e oggetto dell’indagine si trasformino, quando anche l’etnografo diventa un “soggetto oggettivato” in uno spazio discorsivo alieno¹¹. È proprio in tale prospettiva che può risultare decisivo il ruolo degli inediti, letti come testi che a tali problemi conferiscono una consistenza espressiva. Le scene di Galatina sono anche una esemplare rappresentazione

¹¹ Sul problema dell’«oggettivazione del soggetto oggettivante» si vedano: Bourdieu P., *Risposte. Per un’antropologia riflessiva*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, e Id., *Participant Objectivation*, in «Journal of Royal Anthropological Institute», n. s. 9, 2003, pp. 281-294; Strathern M., *Partial Connections*, London, Altamira, 1991.

dell'antropologo sul campo e aggiungerei della sua particolare vulnerabilità, problema, quest'ultimo, che de Martino definì – nei frammenti de *La fine del mondo* – in termini di “scandalo”, e di «sfida del culturalmente alieno»¹². Quel che mi sembra importante, comunque, è che gli inediti mettono in scena, in una prospettiva di grande impatto, ciò che – pochissimo tempo dopo la spedizione nel Salento – de Martino definirà «la pungente esperienza dello scandalo sollevato dall'incontro con umanità cifrate» (de Martino 2002 [1977]: 393).

Non a caso insisto tanto sul ruolo – che mi sembra decisivo – delle giornate in Cappella e sull'osservazione partecipante come dimensione perduta nel passaggio dal campo al testo. Questo motivo, infatti, rimanda a quello che mi sembra il capitolo chiave del volume. Il capitolo s'intitola “Dal campo al testo” e presenta i documenti delle cartelle numero 12, 13, 14, 15, 16. In questi documenti possiamo trovare il primo snodo tra la ricerca di campo e la stesura de *La Terra del rimorso*.

Così, dal tema dell'osservazione partecipante passiamo a quello della scrittura del testo etnografico. In particolare, la cartella più interessante ai fini di questo discorso è la n. 12, in cui sono riuniti i dossier relativi ai casi individuali osservati in cappella e successivamente visitati dai membri dell'équipe nei rispettivi paesi di provenienza. I dossier sono costruiti e ordinati personalmente da de Martino e, cosa questa davvero importante, sulla copertina di ciascuno di essi, oltre a una sorta di scheda anagrafica, troviamo in molti casi alcune notazioni estremamente sintetiche sulle caratteristiche salienti che la sindrome del morso assume nel caso in questione. Ma c'è da notare che i documenti raccolti nei dossier sono il risultato di due operazioni di scrittura: la prima è opera dei ricercatori dell'équipe, mentre la seconda è frutto del lavoro di de Martino in vista della scrittura della monografia. Su questo punto rimando all'analitica trattazione che ne fa A. Signorelli nei commenti ai documenti¹³.

Qui, in sintesi, dirò l'essenziale: in base al metodo di lavoro definito in fase di preparazione in sede, era stabilito che ciascuno dei membri dell'équipe memorizzasse con precisione i questionari da utilizzare, per poi proporli i contenuti in forma libera agli interlocutori nel corso

¹² de Martino E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini - M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2002 (1977), p. 393.

¹³ Cfr. de Martino 2011: 311-313.

dei colloqui. Durante i colloqui i ricercatori utilizzavano i taccuini personali, in cui ritroviamo le Note di campo. Ma i testi che vengono consegnati a de Martino, e che ritroviamo nei dossier della cartella 12, sono frutto di un'ulteriore operazione di riscrittura in versione definitiva. Potremmo dire a questo punto che *la scrittura comincia quasi a prendere il sopravvento sull'osservazione*.

Se la scelta di lavorare con un'équipe interdisciplinare, tra le altre cose consentì a de Martino un controllo panoramico e multiprospettico del campo, in una sorta di fantasia panottica, la costruzione del testo definitivo, una volta conclusa la "spedizione", richiese una difficile operazione di sintesi.

Un primo sommario confronto tra il testo de *La terra del rimorso* e gli inediti rivela che i materiali prodotti dall'équipe non ebbero la medesima utilizzazione, e furono "lavorati" da de Martino secondo esigenze e obiettivi quanto mai eclettici. Nei quasi due anni che separano la conclusione della ricerca sul campo dalla pubblicazione de *La terra del rimorso*, de Martino, come in un laboratorio, intervenne sui documenti del lavoro di campo realizzando l'alchimia della sintesi, della fusione, la magia dell'incorporazione di molte voci in una sola autorevole e, infine, esercitò anche la "violenza" di tagli e censure.

Più che mai il passaggio dal campo al testo resta un nodo da sciogliere. E se in questo passaggio qualcosa va sempre e inevitabilmente smarrito, è lecito chiedersi se sia possibile – e in quale modo – ricomporre quantomeno la troppo netta separazione tra la dimensione mobile, transitoria e prospettica dell'esperienza sul campo e la stabilità del testo, che rappresenta il prodotto della ricerca. Credo si tratti di questioni tutte ancora attuali, sebbene la breve stagione di studi inaugurata dall'ormai famoso seminario di Santa Fe¹⁴ – caratterizzata, soprattutto oltreoceano, da un grande entusiasmo e da una forte fiducia sulle possibilità della "svolta retorica" e della critica dell'autorità etnografica – sembri ormai segnata dalla revisione o dal superamento delle posizioni più radicali.

¹⁴ Il seminario "The Making of Ethnographic Text", svoltosi nel 1984 alla School of American Research di Santa Fe (New Mexico), fissò simbolicamente lo scenario istituzionale e ladata d'inizio del dibattito sulla scrittura etnografica, la cui importanza è dovuta alla diffusione degli atti del seminario nel volume *Writing Culture* curato da James Clifford e George Marcus. Cfr. Clifford J. - Marcus G. E., a cura di, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 1997.

Tuttavia, affrontare il problema della scrittura etnografica non può significare esercitarsi in un'ermeneutica di secondo, terzo o quarto livello, per stabilire verità e menzogna di un testo etnografico attraverso l'analisi dei modi di costruzione e delle cosiddette strategie retoriche. Fu la spedizione nel Salento a produrre un certo tipo di conoscenza, che rappresenta la base di verità de *La terra del rimorso*. Gli inediti ci consentono di leggere la stratigrafia di quel testo, ed è come se ora vedessimo in esso anche la sua storia geologica. Ora che gli inediti sono stati pubblicati, è più facile avvicinarsi ad essi come a un territorio tutto da esplorare, e quanto ho qui proposto è da intendersi come una mappa, tracciata a grandi linee.

Riferimenti bibliografici

- Artaud A., 2000 (1964), *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.
- Bourdieu P., 1992, *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Id., 2003, *Participant Objectivation*, in «Journal of Royal Anthropological Institute», n. s. 9, pp. 281-294.
- Clifford J. - Marcus G.E., 1997, a cura di, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi.
- de Martino E., 2002 (1977), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini - M. Massenzio, Torino, Einaudi.
- Id., 2008 (1961), *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore.
- Id., 2011, *Etnografia del tarantismo pugliese. I materiali della spedizione nel Salento del 1959*, a cura di A. Signorelli - V. Panza, Lecce, Argo.
- Gallini C. - Faeta F., 1999, a cura di, *I viaggi nel sud di Ernesto de Martino*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Hastrup K., 1995, *A Passage to Anthropology. Between Experience and Theory*, London, Routledge.
- Marano F., 2007, *Il film etnografico in Italia*, Bari, Edizioni di Pagina.
- Signorelli A., 2011, *Introduzione*, in de Martino E., 2011.
- Strathern M., 1991, *Partial Connections*, London, Altamira.

ETNOGRAFIA DEL TARANTISMO PUGLIESE. UNA LETTURA CRITICA.

Riccardo Di Donato

C'è un gioco praticato dai bambini e, nel passato, anche dagli adulti che ha un nome strano ma anche evocativo per chi studia i costumi popolari.

Mosca cieca – recita il più diffuso dei nostri lessici – è *gioco fanciullesco in cui uno dei partecipanti, bendato, deve cercare di afferrare uno dei giocatori e riconoscerlo.*

Quello dell'opera di un indagatore bendato pare a me il tratto che accomuna i risultati di ricerche tra loro assai diverse che continuano ad accumularsi intorno alla persona e all'opera di Ernesto de Martino: bendato perché non pienamente libero di disporre di tutti i testi e documenti che sono necessari ad arrivare a conclusioni che non siano provvisorie.

Come tutte le situazioni complicate anche questa non dipende da una sola causa ma da molte e non caratterizza soltanto questo tempo nostro o questa fase della più generale vicenda intellettuale, ma – in una misura del tutto particolare – appare tratto che accomuna gli studi che si sono realizzati nei quarantasei anni¹ che ci separano dalla morte dello storico ed etnografo del tarantismo pugliese di cui qui ci occupiamo.

Il primo a depistare le ricerche è stato certamente de Martino.

Scrivendo e riscrivendo la sua storia – soprattutto nel periodo terminale della vita – negando e rinnegando persone, posizioni e tendenze frequentate e seguite nei precedenti tratti del percorso, de Martino ha contribuito alla edificazione di una propria biografia intellettuale, sostanzialmente falsa o comunque, se si preferisce una eufemistica litote, non pienamente vera, la cui progressiva demolizione ha occupato decenni di lavoro critico.

Altre e altrettanto serie responsabilità sono poi per certo quelle di coloro che, disponendo dei documenti ne hanno garantito, secondo un loro legittimo diritto, una disponibilità progressiva secondo criteri la cui soggettività risulta oggi quasi capricciosa e comunque di difficile comprensione.

¹ La relazione è stata letta il 15 ottobre 2011 [n. d. c.].

Naturalmente il sentimento prevalente di chi vede manifestarsi una diversa e nuova possibilità di comprensione su di un tema cui ha dedicato fatica e riflessione è innanzi tutto gioioso e positivo: non possiamo che rallegrarci delle possibilità nuove che – per fare il penultimo esempio della serie – la pubblicazione della versione italiana del libro di Giordana Charuty ha aggiunto, con brevi saggi epistolari macchiorani e demartiniani, per certi versi inquietanti, appesi *in cauda*, e finali annunci di novità ulteriori e ancora più consistenti, a quello che già la versione originale del volume conteneva dei risultati della lettura di un carteggio adolescenziale a lungo tenuto riservato e che getta luce significativa e nuova sulle fasi incipitarie della formazione di Ernesto de Martino.

Può sembrare paradossale ma il caso più complesso di conferma dell'assunto da cui sono partito – la difficoltà di accedere effettivamente alle fonti primarie – pare a me costituito dalla più recente pubblicazione realizzata a cura di Amalia Signorelli e ad opera – faticosa e meritoria – di Valerio Panza, che è un uomo decisamente fortunato se è vero, come scrive nella aletta della copertina, che vive attualmente lontano dalla sua Napoli e dall'Università, ma pur vive con *tutto ciò che ama*.

Etnografia del tarantismo pugliese (Lecce, Argo, 2011) è il libro che raccoglie una parte significativa – ma non come recita il sottotitolo – (tutti) *i materiali della spedizione nel Salento* che de Martino realizzò tra il giugno e il luglio del 1959. Nelle trenta pagine della sua introduzione, forti di una visione ora distaccata ma pur sempre vibranti di una passione non sopita dal tempo, Amalia Signorelli pone a suo modo il problema e in una nota (la n. 11 di p. 37) socchiude lo spiraglio aperto non alla nostra curiosità ma al dovere che abbiamo di capire se vogliamo giudicare. In breve e semplificando, la studiosa si dice consapevole del fatto che nei vari assestamenti subiti dai materiali raccolti nell'archivio de Martino, il contenitore n. 18, la cui pubblicazione le è stata affidata, non copre completamente la situazione documentaria relativa alla spedizione nel Salento che è presente anche in altri Contenitori (il n. 19, 20, con preziose note di lettura e 32, 33 con le fasi della dattilografia de *La terra del rimorso*). Di questi non ha avuto la riproduzione informatica come per il n. 18 su cui ha lavorato e non le resta, laddove le pare necessario, in particolare per la ricostruzione del suo proprio contributo, che procedere per congettura. Si tratta di una limitazione o autolimitazione inquietante, come si potrebbe tentare di mostrare, per brevi saggi.

Piuttosto tuttavia che partire da quello che non c'è è bene vedere quello che il lavoro di Panza e gli interventi critici di Amalia Signorelli hanno messo in evidenza e riprodotto nel volume che leggiamo. Segnalo subito come, giusto dopo la nota di Panza sui *criteri di trascrizione e redazione dei testi*, che a propria volta segue l'introduzione di Amalia Signorelli e una sommaria *guida ai materiali*, c'è nel libro una immagine che a me pare straordinaria e significativa.

Si tratta di una foto, scattata – come le altre di quella avventura di viaggio – dal grande Franco Pinna, il 10 luglio del 1959 sulla strada del ritorno a Roma, a Bella in provincia di Potenza. In quello che vediamo nel contorno impera ovviamente sovrano il modello del neorealismo cinematografico: un sacco di juta ripieno di qualcosa, una botte, un muro di sassi e dei sassi senza muro, dei bambini del luogo, un notabile, un informatore, un giovane tifoso demartiniano dai tratti contadini e pure allegri con una copia di *Sud e magia* in una mano, e in fine – o se preferite, al principio – il gruppo dei ricercatori disposti sui diversi livelli del terreno: dall'alto Annabella Rossi, Giovanni Jervis, Letizia Comba, fino a de Martino con Vittoria de Palma che quasi lo abbraccia e comunque gli protegge le spalle. Al centro dell'immagine, giovane, sorridente e molto bella, sta la nostra amica Amalia Signorelli, chiarovestita ed elegante, distinta rispetto a tutti gli altri. È lei che ora scrive di quello che ha vissuto e di quello che sa. A scrivere è cioè una diretta testimone dei fatti che conserva, se pure in modo elaborato e critico, una vigile memoria di quello che ha vissuto, della parte che ha svolto, di quello che ha visto e pensato. Le foto sono per i moderni quello che i miti, non solo narrati nei racconti ma rappresentati nelle immagini, dipinte o scolpite, erano per gli antichi: hanno valore simbolico e vanno quindi spiegate. *Ho mythos deloi hoti* conclude il greco alla fine di ogni racconto: il latino è più esplicito e rozzo con il suo *fabula docet*. Io credo che la spiegazione dell'immagine-mito della foto che ho descritto sia proprio nel messaggio che la curatrice vuole farci arrivare: il testo che leggiamo e l'interpretazione che oggi ne ricaviamo esprimono un diverso e nuovo angolo di visuale, decentrato rispetto a quello – conclamato dalla storia culturale – del capo della spedizione, anche lui sorridente nella foto, decontratto dopo la fatica della lunga preparazione e la tensione dell'esperienza sul campo.

Dal libro vediamo bene come e quanto de Martino si prese la libertà di rimodulare i risultati dell'inchiesta, anche per le parti condotte dai suoi collaboratori e, nella rielaborazione che poi produsse il testo de

La terra del rimorso, impose la propria visione di storico storicista, malgrado e contro alcune almeno di quelle degli altri, determinando nel gruppo quelle tensioni e quegli *screzi* cui, pur con pudore e rispetto, Amalia Signorelli accenna esplicitamente. Per questo che appena ho detto, questo libro appare assai diverso da quelli che lo hanno preceduto nella collana avviata una quindicina di anni fa per meritoria iniziativa e sotto la direzione di Clara Gallini, la cui collaborazione con de Martino cominciò subito dopo la spedizione in Salento e consistette, come i materiali finali del volume documentano, nella ricognizione delle fonti antiche, greche soprattutto, relative a fenomeni assimilabili a quello esaminato, utilizzate dal fresco professore di storia delle religioni all'Università di Cagliari per la redazione del suo capolavoro storiografico.

La struttura del volume non segue, come è naturale ma per nulla banale, l'ordine – sostanzialmente poco più che casuale – che le carte hanno assunto nell'archivio ma alterna strutturazione logica a rispetto della diacronia una volta definita per fasi: *lo storico-etnografo*, *il lavoro di campo*, e ultima, *dal campo al testo*: il passaggio cioè dai verbali ai taccuini e da questi al libro, con una fortissima preminenza finale dell'autore rispetto al gruppo.

Il prologo è costituito dalla riproduzione della breve nota *Intorno al tarantolismo pugliese* che de Martino licenziò un anno prima di partire in Salento. Gli interventi di Amalia Signorelli appaiono in corso d'opera graficamente inquadrati e ben distinti dai testi e la ricostruzione dell'interprete ci accompagna da un passaggio all'altro con un fitto contrappunto di notazioni e spiegazioni su fatti, atti e significati. Siamo così informati del lavoro preparatorio svolto in Salento nella primavera precedente la spedizione, da Carpitella e Signorelli, della accurata preparazione a Roma, con riunioni puntigliosamente verbalizzate e con letture di cui si rende conto in modo dettagliato ma di cui solo i contenitori 19 e 20 permettono di apprezzare, per il decisivo versante demartiniano, estensione e profondità. Vediamo e leggiamo così i documenti del formarsi nella mente dello storico etnografo non soltanto dell'ordine delle domande ma anche di una sostanziale struttura delle risposte che andranno verificate: i grafici che de Martino scrive e disegna a penna e poi riproduce con la dattilografia, quasi ad oggettivarli ulteriormente, sono di straordinaria efficacia: evidenziano lo sforzo, e prima di questo il bisogno, di collocare la realtà in una griglia interpretativa che consenta lo svolgimento del processo di comprensione.

La preparazione della spedizione, in cui il carattere collettivo e collegiale del lavoro è rigorosamente rispettato, appare lunga ed accurata, nulla sarà improvvisato: anche per questo rimaniamo stupiti della rapidità, i *venti frenetici giorni di lavoro senza soste*, che l'esperienza assume nel suo consumarsi sul terreno. Molto di quel lavoro è conservato nel suo farsi segmentario piuttosto che lineare, con ripetizioni e anche sovrapposizioni tra i diversi operatori culturali: Amalia Signorelli ci fa ben capire come solo progressivamente de Martino prenda, per così dire, le distanze dagli altri, per assumere il ruolo che *solum* era suo. Non più semplicemente quello di capo della spedizione ma, in modo conclusivo e decisivo, quello d'interprete del fenomeno investigato. Come il poeta che, cieco, affidava alla parola il dono del canto che Zeus gli aveva fatto, così lo storico etnografo, che affidava ad altri la possibilità di assistere al ballo della tarantate e quasi se ne negava la mera visione, prendeva per sé il compito di ricondurre ad uno i molti, e infine, di capire.

Questa, io credo, la sostanza del libro, che Amalia Signorelli ci propone: arriviamo a capire il modo in cui si realizza l'ultima esperienza realmente compiuta da un uomo cui restano quattro anni di vita e un tema da studiare ancora una volta in compagnia di altri, quello della *Fine del mondo*, che una nota alla pagina 412 ci mostra già presente nella sua mente. L'estremo viaggio sarà quello che porta dal rimorso al trascendimento: avremo modo di parlarne ancora.

Un pensiero finale merita qui ancora d'essere espresso sugli studi che restano da fare per arrivare, se mai ci arriveremo, a capire senza parzialità Ernesto de Martino.

Le recenti pubblicazioni permettono, per ragioni diverse e rispettabili, ad autori e curatori che scrivono e a noi che li leggiamo, di evitare la questione della contraddizione che domina la vita di de Martino e che, attraverso l'opera, viene risolta nel vitale e nell'umano: la contraddizione naturalmente rimane ben ferma dinanzi a chi voglia comprendere secondo forme più vicine alla tradizione della pratica storiografica.

Poco meno di venticinque anni fa – come alcuni dei presenti possono forse ricordare – chi parla si è misurato, nella ricerca individuale e nel coordinamento di una iniziativa collettiva, con questo stesso nodo problematico. Ne è uscito, per la parte pertinente al percorso formativo, per il tramite di una nozione, quella di *preistoria di Ernesto de Martino* e, per quella dell'apprezzamento dell'opera realizzata, grazie ad un qualificativo della nozione di *Contraddizione*

che mi apparve *felice* quando reificata, oggettivata, realizzata nell'opera. Maggiore difficoltà incontrai e dichiarai, pochi anni dopo, nel tentativo di spiegare uno dei documenti più inquietanti del percorso intellettuale demartiniano sul versante che si dice politico, la corrispondenza non con un qualunque dirigente comunista ma proprio con Pietro Secchia, il vicesegretario stalinista del PCI di Togliatti. Non trovai soluzione se non umana e nella dimensione relazionale: conclusi scrivendo di *compagni e amici*. Quando poi ho deciso di chiudere quella che era l'indagine di un non addetto a quei lavori, ma di un antichista convinto della proficuità del nesso che unisce sempre storia a storiografia, lo feci trasferendo dal soggetto all'oggetto il fuoco dell'attenzione: I Greci di de Martino, raggiunti per la via togata di Raffaele Pettazoni o per quella misterica e scomposta di Vittorio Macchioro restavano *selvaggi* nel senso antropologico del termine e tanto mi bastò. La mia convinzione tuttavia era e resta – in conformità ad un pensiero molto antico – che la vita di un uomo comprende tutte le sue parti e che essa si giudica – ce lo ha insegnato Erodoto – a partire dalla conclusione.

Per de Martino, io credo, appare ancora necessario, e vista la situazione, addirittura urgente, misurarsi con *La fine del mondo*, soprattutto ora che il troncone pubblicato nel 1977, e riprodotto vent'anni dopo senza un reale svolgimento del necessario arricchimento critico, appare integrabile con l'innesto vitale delle molte e decisive pagine di pensieri sull'*Ethos del trascendimento*, che Roberto Pastina ha pubblicato nel 2005 sotto l'egida dell'Istituto italiano di Studi storici, sterilizzandone l'impatto con il titolo anodino, se pur non falso, di *Scritti filosofici*, fuori dai circuiti della comunicazione rumorosa e, per ora purtroppo, senza la rottura di un silenzio che a me almeno pare incomprensibile e assordante.

**PERSONE INTERE.
SU ALCUNI MATERIALI DELL'ARCHIVIO
DI ERNESTO DE MARTINO.**

Eugenio Imbriani

Persone intere?

Trovo l'espressione "persone intere" in un articolo di Ernesto de Martino pubblicato su «Il Rinnovamento d'Italia» dell'1 settembre 1952, nel quale anticipava i propositi dell'imminente spedizione etnografica che si sarebbe svolta in Basilicata nell'ottobre successivo. Egli spiegava che i contadini lucani e pugliesi, malgrado le condizioni di miseria economica e psicologica nella quale erano costretti, malgrado non possedessero gli strumenti della lettura e della scrittura, «come persone intere, non si erano mai rassegnati a recitare nel mondo la parte degli incolti», ma «sotto la spinta dei momenti critici dell'esistenza, la nascita, il cibo, la fatica, l'amore e la morte, avevano costruito un sistema di risposte, cioè una vita culturale, formando così, di fronte alla tradizione scritta della cultura egemonica, la tradizione orale del proprio sapere» (de Martino 1996: 39)¹; lo aveva potuto constatare direttamente, toccare con mano, perché aveva frequentato le loro case, parlato e mangiato con loro.

Si trattava di un contributo al dibattito sorto sulla rivista che aveva pubblicato il precedente 4 agosto una conferenza di Cesare Zavattini risalente a cinque anni prima, in cui veniva volto un invito agli scrittori a farsi collaboratori di un bollettino, un "diario d'Italia", che raccogliesse descrizioni e narrazioni di episodi e avvenimenti riguardanti la vita della povera gente in tutte le contrade italiane: non commenti, quindi, ma documenti, non il dolore del mondo, ma le sofferenze patite dagli uomini e dalle donne adesso e in questo luogo, nelle borgate e nei villaggi del paese. De Martino dà anche qualche ragguaglio sulle finalità dell'iniziativa: «Abbiamo il nostro programma, i nostri itinerari, i nostri questionari. Incideremo i canti popolari e sorprenderemo nell'obiettivo fotografico ambienti,

¹ Il titolo dell'articolo è *Una spedizione etnologica studierà scientificamente la vita delle popolazioni contadine del Mezzogiorno. Importanti sviluppi della iniziativa Zavattini.*

situazioni e persone. Affideremo a una donna il compito di penetrare nelle più intime pieghe dell'animo femminile e di avvicinare i bambini. Gireremo di paese in paese, chiamando in ogni paese una leva di nuovo tipo, la leva delle persone umane. E di ritorno in città comunicheremo a tutti ciò che abbiamo visto e ascoltato: in una serie di conferenze sceneggiate, di articoli per quotidiani e periodici, in opuscoli a carattere divulgativo e in un'opera a carattere scientifico renderemo pubblico questo dimenticato regno degli stracci, faremo conoscere a tutti le storie che si consumano senza orizzonte di memoria storica nel segreto dei focolari domestici. Pagheremo così noi, in prima persona, l'immenso debito contratto verso questi uomini dalla società e dalle classi dirigenti» (de Martino 1996: 40-41)². L'immenso debito: è una questione su cui, come vedremo meglio, ha già avuto modo di riflettere e che tornerà in alcune delle sue pagine più note. L'etnologo, quasi come un Cristo magico, si fa carico dei torti che la società borghese, benestante, istruita ha commesso nei confronti di uomini che non ha considerato tali, di intere categorie sociali sottomesse e deprivate; e la ricerca etnologica è vista alla stregua di una forma di espiazione, come recita, con parole illuminanti, il famoso passaggio di *Tristes tropiques* (1955): «se l'Occidente ha prodotto degli etnografi è perché un cocente rimorso doveva tormentarlo, obbligandolo a confrontare la sua immagine con quella delle società differenti, nella speranza di vedervi riflesse le stesse tare, o di averne un aiuto per spiegarsi come le proprie si fossero sviluppate [...]. L'etnografo non può disinteressarsi della sua civiltà né sconfessarne gli errori, in quanto la sua stessa esistenza è comprensibile solo se considerata come un tentativo di riscatto: egli è il simbolo dell'espiazione» (Lévi-Strauss 1988: 425-426). In pratica, con questa stessa citazione si apre *La terra del rimorso* (de Martino 1961). L'etnografia, allora, non può che essere etnografia critica, deve raccontare lo scandalo di un incontro tra la cultura occidentale e le altre che essa stessa non ha saputo comprendere nell'idea di umanità. Nelle note per *La fine del mondo* uscite postume de Martino spiega: «l'incontro etnografico costituisce l'occasione per il più radicale esame di coscienza che sia possibile all'uomo occidentale; un esame il

² Erano aggregati, con de Martino, Diego Carpitella, Franco Pinna, Vittoria De Palma, Marcello Venturoli. È noto che nel giugno 1952 de Martino aveva già condotto a Tricarico, località che conosceva, essendovisi recato alcune volte a partire dal 1949, una esperienza etnografica, con l'intento di raccogliere canti popolari (Faeta, Gallini 1999).

cui esito media una riforma del sapere antropologico e delle sue categorie valutative, una verifica delle dimensioni umane oltre la consapevolezza che dell'esser uomo ha avuto l'occidente» (de Martino 1977: 391). Ma il sentimento di de Martino è anche personale, perché sente su di sé il peso della colpa.

“Persone intere”, allora: confesso che questa espressione mi era sfuggita alla prima lettura di quel testo e che l’ho usata io stesso, qualche volta, commentando, per così dire, *contro* de Martino, l’operato degli antropologi sul campo quando si mostravano sensibili solo a un parzialissimo aspetto della vita dei loro interlocutori, e registrando i tentativi di rivendicazione della propria interezza da parte di persone che vedevano se stesse divenire oggetto d’interesse per via di una particolare qualità o di una condizione o del famoso stigma: nelle orecchie di molti risuona ancora l’insulto («Quelli erano tutti infami, per me. Per me sì, erano tutti infami!») che Assuntina, alias Maria di Nardò, lanciò in televisione contro il professore e il suo gruppo che quasi vent’anni prima si era ritrovati in casa mentre era impegnava nella sua danza terapeutica (Barbati, Mingozzi, Rossi 1978: 143; cfr. anche Imbriani 2012).

In seguito, però, una rilettura dell’articolo mi ha imposto quelle due parole così gravide di significato e a maggior ragione è stato possibile apprezzarle nel momento in cui è emersa dagli inediti demartiniani una nota pubblicata da Giordana Charuty in cui lo studioso rivendica per sé lo statuto di interezza: «I medici», egli scrive, «hanno fatto a pezzi il mio corpo, i critici hanno considerato solo qualche aspetto della mia anima: i filosofi la metodologia, gli etnologi la etnologia, i politici la politica, ma anche qui a pezzi e a bocconi. [...] Spero che qualche critico futuro...» (Charuty 2010: 13). Dietro queste parole, chiosa Charuty, si cela forse l’aspirazione ad essere considerato una persona normale, al di là dell’autore di un’opera da cui egli stesso, in quanto autore, è prodotto. C’è uno scarto tra come ti vedono gli altri e come vorresti che ti vedessero, lo stesso che percepiva Pino Ledda, di Bosa, potatore di ulivi, fotografato da Carole M. Counihan in abiti da contadino, in varie pose, mentre è al lavoro, il quale insistette per essere ritratto la domenica mattina, quando era ripulito e ben vestito (Esposito 2012): essere potatore era solo una parte di sé.

Nel 1952, de Martino ha ormai acquisito una notevole dimestichezza con gli abitanti dei villaggi e degli ambienti rurali pugliesi e lucani; in Puglia, a Bari, aveva vissuto nella seconda metà degli anni ’30 con la moglie, entrambi insegnanti, vi erano nate le due figlie, vi aveva

Eugenio Imbriani

conosciuto e frequentato il movimento liberale e antifascista (Di Donato 1989), vi aveva instaurato il legame con Croce; nel dopoguerra aveva assunto incarichi di responsabilità nel partito socialista, a Bari e a Lecce successivamente. È vero che visse progressivamente l'impegno politico e organizzativo come un peso, ma è altrettanto vero che, come egli stesso raccontò, quell'esperienza gli valse come fondamentale tirocinio per gli sviluppi della sua attività di ricercatore sul campo; anzi, gli consentì di rileggere retrospettivamente l'opera *Il mondo magico*, uscita nel 1948, ma composta negli anni della guerra (cfr. de Martino 2007), come tappa preliminare, una sorta di viatico, per l'ingresso concreto e materiale in una realtà sociale e culturale radicalmente diversa: «il *Mondo magico* (solo dopo mi si è chiarito) non fu che una contemplazione, sul piano mondiale, dell'oscura angoscia teogonica perennemente incombente nello sguardo dei contadini poveri di Puglia», egli spiegava con accenti epici nel saggio fulminante, uscito nel 1949, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno* (de Martino 1975: 48). Ciò che più importa, scopre, grazie al contatto con la povera gente, non necessariamente mediato e distorto dagli interessi del partito o dai doveri del dirigente nel controllo e nella gestione delle sezioni, che le storie di quelle persone mettono in discussione la sua umanità, la sua capacità di comprensione, ed è appunto questa che bisognerà allargare e allenare, per così dire. Su un piano generale, a suo parere, le stesse difficoltà incontra lo storicismo, la cui attrezzatura concettuale si dimostra da un lato insufficiente a racchiudere in un umanesimo più ampio la civiltà europea e i popoli oppressi dei paesi colonizzati, dall'altro incapace di individuare e attribuire le responsabilità della subalternità imposta dalle nazioni colonizzatrici. Racconta l'etnologo in una delle sue pagine più celebri:

Proprio negli anni che seguirono la Liberazione, in occasione della mia attività politica in Puglia come segretario della Federazione socialista di Bari e come commissario di quella di Lecce, mi accadde di incontrarmi con un'umanità che fin'allora aveva avuto per me un'esistenza sostanzialmente convenzionale, quale potevano offrirmela la letteratura meridionalistica, la tradizionale storiografia etico-politica, e le assai noiose e frigide scritture

folkloristiche. Il primo incontro fra la civiltà occidentale e i “primitivi” dell’ecumene si compì attraverso i conquistatori, i commercianti, i missionari, i funzionari coloniali: e non sostanzialmente diverso fu l’incontro fra lo stato italiano e l’*etnos* del Mezzogiorno e delle isole, il dolorante mondo dei suoi contadini e dei suoi pastori. Ma io entravo nelle case dei contadini pugliesi come un “compagno”, come un cercatore di uomini e di umane dimenticate storie, che al tempo stesso spia e controlla la propria umanità, e che vuol rendersi partecipe, insieme agli uomini incontrati, della fondazione di un mondo migliore, in cui migliori saremmo diventati tutti, io che cercavo e loro che ritrovavo [...]. A poco a poco il nuovo rapporto finì con l’apparirmi non solo come inizio e stimolo della ricerca, ma addirittura come condizione fondamentale per la sua stessa possibilità: infatti, solo per entro questa passione di trasformare il presente in una realtà più degna dell’uomo poteva costituirsi la passione di conoscere il presente anche in quelle sue dimensioni che rinviavano al passato recente o lontano, o addirittura al “primitivo”. Con sempre maggiore chiarezza mi resi conto che rivolgendo la mia attenzione alle “plebi rustiche del Mezzogiorno” io non uscivo affatto dalla sfera della ricerca etnologica³.

A de Martino si svela l’esistenza di una strettissima combinazione tra le sue ricerche sul magismo e le esperienze che viveva, nello stesso periodo, tra i contadini pugliesi; diviene chiaro per lui che la lotta, il “dramma esistenziale della presenza che rischia di non esserci nel mondo”, di chi utilizza gli strumenti della magia, il rito, per ancorarsi a questo mondo, è lo stesso che vivono gli esclusi della storia, gli emarginati, e non è necessario oltrepassare l’oceano per osservarlo. In una conferenza tenuta a Firenze tra l’inverno e la primavera 1952, che precede, quindi, la progettata attività etnografica, alla quale è dedicato un fugace accenno, questo tema è già lucidamente affrontato, sebbene forse troppo schematicamente:

si imponeva il riconoscimento che il mondo storico dei miei contadini, per ciò che esso presenta di arcaico e di “arretrato”, è lo stesso dei popoli primitivi delle civiltà etnologiche. Nell’uno e nell’altro appare la stessa situazione esistenziale, la stessa disintegrazione della presenza rispetto alla

³ *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni* (1953), in de Martino 1975: 59.

storia, e pertanto gli stessi drammi culturali magico-religiosi. Nell'uno e nell'altro caso appare la stessa condizione di soggezione rispetto alla natura, la stessa mancanza di un piano umano per dominare l'ordine naturale. E nell'uno e nell'altro appare la stessa soggezione sociale rispetto alla civiltà cristiana, che ora mi rivelava il suo limite interno per la sua qualità di civiltà borghese: che i portatori più qualificati di questa soggezione fossero i questori o i prefetti, come accade per il mezzogiorno contadino, o i funzionari e gli amministratori coloniali come accade per le popolazioni etnologiche, è una differenza irrilevante che non altera la sostanziale identità⁴.

Se la Puglia rimarrà sempre per de Martino la terra del rimorso (formula su cui mi piacerà tornare brevemente), la Lucania divenne la sua «patria elettiva», e ancora «la terra del ricordo, la patria cercata che mi difendeva dalla minaccia di restare apolide, senza né campanile, né filo d'erba, né volto umano in un paesaggio domestico, né voce amica, né nulla che avesse potenza di memoria o invito di prospettiva», come scriveva nella introduzione a una raccolta poetica di Albino Pierro⁵.

Soprattutto, è il luogo del battesimo di fuoco dell'aspirante etnografo. «Attualmente», dichiarava nella conferenza citata poco fa, «ho in animo di organizzare spedizioni in équipe. Per qual che mi concerne da queste spedizioni dovrebbe risultare una parte del materiale documentario per un'opera sull'angoscia della storia, cioè sulle forme di vita culturale che nascono da questa angoscia» (de Martino 1996: 18).

Sappiamo che, l'ho anche accennato prima, in realtà, la spedizione dell'ottobre 1952 era stata anticipata da una visita a Tricarico nel giugno di quell'anno stesso (Faeta 1997a, 1997b), e che de Martino già vi era stato in precedenza ospite in casa di Rocco Scotellaro; infatti, già nel 1950, nelle *Note lucane* raccontava la brutale esistenza che si conduceva nella Rabata, «nel groviglio di tane che si addossano alle pendici alquanto brusche del colle», in uno «scenario che sembra la negazione della storia», in condizioni in cui rimanere persone, e, per giunta, intere era molto faticoso: «è assai difficile in queste case, con

⁴ La conferenza riguardava l'attività e il percorso culturale di de Martino e si intitolava *L'opera a cui lavoro*; il testo è pubblicato in de Martino 1996, da cui cito, cfr. pp. 11-18: 16.

⁵ La raccolta è *Il mio villaggio* (1959); l'introduzione, con il titolo *L'etnologo e il poeta*, è ricompresa in de Martino 1975, pp. 95-97: 96.

questa vita, mantenersi uomini» (in Clemente, Meoni, Squillacioti 1976: 370).

Ora, che esistano diffusamente nel Mezzogiorno situazioni del genere non è accaduto per caso; e tutto ciò, inoltre, si verifica sotto lo sguardo miope e distratto di una classe agiata, borghese, cittadina, delle istituzioni che dovrebbero riconoscere le proprie responsabilità; de Martino si sente chiamato in causa, in prima persona, in quanto studioso, oltre che come esponente di una società che ha permesso e voluto che persone vivessero in stato di grande difficoltà. E bisogna pensare a un risarcimento.

Questo è un tema fondamentale, perché diventerà la molla etica che muoverà la ricerca sul campo: la via del risarcimento e l'obiettivo della trasformazione delle esistenze di quelle persone devono passare, secondo de Martino, attraverso la conoscenza delle pratiche culturali da loro messe in atto, perché è necessario riconoscerne la dimensione integralmente umana: gli esclusi dalla storia rivendicano il loro essere storicamente viventi, a dispetto di un umanesimo dominante parziale, autoreferenziale, autocompiaciuto, violento che li ha tenuti ai margini e li ha resi subalterni. Bisogna riconoscere a ciascuno il diritto alla storia e quindi – la lezione di Croce torna utile – all'individualità.

L'inchiesta del 1951

A questa fase cruciale della riflessione di de Martino, al momento in cui l'opzione per l'etnografia acquista forma metodologica (ciò che è reso esplicito nella conferenza di inizio 1952 sopra ricordata), essendo maturata come spinta etica, risalgono i materiali relativi a una indagine condotta da Ernesto de Martino tra i braccianti della Basilicata nell'estate del 1951, per conto della C. G. I. L. di Matera, con la finalità di reperire testimonianze, date e raccolte per iscritto, sulle condizioni economiche dei salariati che lavoravano nelle aziende agricole (Matera, Stigliano, Tursi, Pisticci, Grassano, Montalbano i comuni interessati). I materiali in questione sono sessanta testi vergati a mano, più uno dattiloscritto, alcune volte sotto dettatura, su fogli di fortuna o su carta intestata della materana Confederazione provinciale Lavoratori della terra, quasi sempre in forma di dichiarazione, per poco più di ottanta pagine (sono sessantuno le "lettere dei braccianti", e ottantasette, complessivamente, le carte numerate). I documenti, schedati e conservati nell'Archivio de Martino, dopo una prima ricognizione svolta dalla studiosa Laura Marra oltre vent'anni fa, sono

stati pubblicati a cura di Clara Gallini (Archivio 2008). A dispetto della attenzione con cui l'etnologo napoletano ha conservato quei documenti, egli stesso quasi non ne ha fatto uso, e ne ha riferito solo su «Vie nuove» del 27 luglio del 1952 all'interno dell'articolo *Sonno fame e morte sotto le stelle*, in cui parla anche della spedizione di Tricarico, svoltasi più o meno un mese prima. Con il senno di poi, e forse con qualche forzatura, ho letto nella relativa utilizzazione di quelle carte il segno di una definitiva disaffezione per inchieste di quel genere.

Si tratta di una ricerca militante, priva di finalità scientifiche, che si colloca tra le iniziative della "Inchiesta sulla miseria e sulle condizioni di lavoro delle popolazioni meridionali", promossa dal Comitato nazionale per la rinascita del Mezzogiorno nel novembre del 1950, con circa un anno di anticipo rispetto alla istituzione della Commissione parlamentare di inchiesta sulla miseria in Italia. Il Comitato sorse come strumento di sviluppo e rilancio delle attività delle Assise per la rinascita del Mezzogiorno, tenutesi il 3 e 4 dicembre 1949, che avevano interessato quattro regioni, Basilicata, Calabria, Campania e Puglia, e immediatamente si mise all'opera distribuendo questionari e acquisendo le testimonianze, tanto è vero che già nel gennaio 1951 il quindicinale «La voce del Mezzogiorno» dava conto dei primi dati recuperati (Imbriani 2008).

Le Assise erano state preparate, nelle regioni interessate, da numerosi convegni e da centinaia di assemblee popolari, durante le quali venivano redatti i *quaderni di rivendicazioni*, in cui erano denunciate le necessità delle comunità, l'assenza o la fatiscenza delle più indispensabili opere pubbliche, la povertà e la deprivazione in cui versavano larghi strati della popolazione meridionale. I *quaderni* vennero consegnati a centinaia dai delegati alle presidenze delle assise regionali (che si svolsero contemporaneamente a Salerno, Crotone, Matera e Bari); il film documentario di Carlo Lizzani relativo a quei fatti, *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1949), dà conto, oltre che della massiccia partecipazione, della lettura pubblica, all'aperto, tra la folla, di quei fogli.

Siamo in un periodo molto caldo della storia del paese; pochi giorni prima delle Assise nel materano i contadini mossero in massa all'occupazione delle terre: un esodo dalle dimensioni bibliche che interessò quasi tutti i paesi della provincia.

La indagine condotta da de Martino tra i salariati agricoli del materano a un anno e mezzo di distanza da queste vicende si svolge in un clima in cui è intensa l'attività politico-organizzativa e sindacale; infatti, fu

una guida preziosa per lui Domenico Giannace che dirigeva la Camera del Lavoro di Pisticci.

I contenuti delle “lettere” non si allontanano molto da uno schema che prevede la presentazione sommaria della propria famiglia, la comparazione tra il salario percepito e le necessità familiari, le condizioni di lavoro, la richiesta di un miglioramento del proprio stato; Salvatore Ciliberti, qualificato Custode suini, di Stigliano, lavora alle dipendenze di Ambrogio Malvasi, nella contrada di Craco, piuttosto distante dal suo paese; in due anni è tornato a casa tre volte; il suo scritto sembra voler sviluppare in termini decisamente critici il tema generale del nostro convegno (“Sud e nazione”, appunto): «percepisco un Salario innatura grano tomoli 29 in tutto, fave un tomolo seminato avena tomoli 12/ orzo tomoli 3/ la mia Famiglia e composta di 6 Componenti su questo Salario debbo vivere unanno Con tutta la mia famiglia ci dobbiamo vestire e poi apparto la malattia. Ebene io domando a chi sono figlio, a quale nazione appartengo che debbo essere sacrificato unanno di notte e unanno di giorno e poi affine campagna mi trovo nudo e scalzo con tutta la mia Famiglia...» (Archivio 2008: 49). Lo segue a ruota Francesco Disisto il quale, con un linguaggio maggiormente attrezzato sul piano della dialettica politica, scrive: «Ebene noi Braccianti di Stigliano e tutti i Braccianti del ceto Italiano insieme a tutte le altre Classe dei lavoratori abbiamo votato una repubblica di lavoro non di disoccupazione Ebene allora in data 1° Gennaio 1948. e sta votato ed aproavato una Costituzione dove larticolo 2: la repubblica riconosce e garantisce i diritti inviolabili deluomo» (ivi: 53); e ancora Francesco Marsico: «anche noi salariati siamo umani e siamo degli elementi che diamo più degli altri il nostro contributo alla Nazione ma pur troppo siamo niente altro che degli schiavi. mal menati da questi sfruttatori»; altri testi sono disarmanti: Angelo Antonio Ferocino (sei in famiglia, padre e madre malati) guadagna 665 lire al giorno e chiede un aumento per arrivare almeno a 1000; in un primo momento aveva scritto, più prudentemente, 950, poi ha corretto. Vincenzo Sisto saluta col pugno chiuso, e Michele Repo, dopo aver faticosamente condensato sul foglio la sua vita di pastore, si scusa «se la mia lamendera e un po troppo» (ivi: 93).

Sono storie dolorose, importanti, che forniscono a de Martino ulteriore sostegno e informazioni per una riflessione che, comunque, è ormai decisamente avanzata. Forse la ricerca sui braccianti lucani segna una sorta di ultimo atto di una modalità d’indagine e di un impegno che trova inadeguati, segna un confine, un limite che, tenendo fede a una vocazione riconosciutagli da Placido Cherchi, non può non varcare

(Cherchi 1994). Infatti, come ho già detto, di quei testi fa un uso limitato, cita alcune vicende una sola volta, per giunta in un articolo che riguarda un'esperienza sul campo avvenuta un anno dopo. Inchieste di questo genere, le inchieste sulla miseria, hanno consentito di raccogliere rivendicazioni e doglianze, di rilevare condizioni di vita difficili, disperate, di alzare il tono della denuncia d'accordo; ma ormai si apre una prospettiva nuova alla ricerca. La pur necessaria attestazione delle condizioni di povertà è ancora un modo di considerare le persone in modo incompleto, si concentra su ciò che manca, su ciò che ci vorrebbe, ma non ci dice molto sulla storia che, pure in quelle condizioni, si produce, sugli istituti culturali che hanno consentito a intere popolazioni di interpretare la realtà e di dare risposte e far fronte ai problemi esistenziali, intesi nel senso più ampio. «Che cosa può fare un intellettuale per i poveri?» si chiede nell'articolo da cui siamo partiti «Semplicemente dar loro voce e diventarne la voce, ma come intellettuale, non come semplice *cahier de doléance*» (de Martino 1996: 40); ciò significa mettere in campo il proprio sapere tecnico di studioso e di ricercatore, di storico e di narratore: le lamentele le abbiamo raccolte, continuiamo a registrarle, ma adesso bisogna anche fare il resto, cercando di compensare il difetto di conoscenza di un intero mondo, non, come aveva fatto Levi, collocandolo in una dimensione priva di Cristo, di storia e di anima individuale, ma attribuendogli le connotazioni storiche che definiscono l'essere umanità. Gli studi meridionalistici hanno necessità di un nuovo approccio: «Continuando con la vecchia impostazione degli studi meridionalistici, si ritiene che nello studio del mondo contadino del mezzogiorno nell'ambito della società meridionale ci si debba fermare alle questioni strutturali, magari alle "inchieste sulla miseria", lasciando poi alle oziosità romantiche e alle curiosità erudite il cosiddetto materiale folkloristico. È una impostazione radicalmente errata»⁶.

Bisogna muoversi, recarsi sul campo, con un gruppo ristretto di specialisti, organizzando il lavoro, senza improvvisare, ciascuno con i

⁶ Il brano è tratto da un breve intervento di de Martino sulla rivista «Lucania» (n. 2, 1954) dal titolo *Per un dibattito sul folklore*, ripubblicato in Clemente, Meoni, Squillacciotti 1976, da cui cito, pp. 137-139: 137. Sono tre, egli dice, i campi conviene che si orientino le inchieste sul folklore: le inchieste strutturali (condizioni sociali, economiche, sulle abitazioni...), le inchieste sulle forme tradizionali della vita popolare dei contadini, le inchieste sulle nuove produzioni culturali, e insiste molto a chiarire il secondo di questi punti.

suoi compiti ma che operi in forte raccordo con gli altri, guidati da un problema:

Io ho diffidenza – scrive ancora su «Il Rinnovamento d'Italia» del 15 settembre 1952 – per le spedizioni troppo complesse, alle quali partecipano numerosi specialisti con diversissimo orientamento culturale, operanti ciascuno indipendentemente dall'altro per ciascun settore di ricerca, magari in epoche differenti di soggiorno sul posto, senza un indirizzo unitario di metodo e di obiettivi e senza pratica possibilità di lavoro collegiale proficuo. Una spedizione di questo tipo rischia di risolversi in una serie di monografie indipendenti, dalle quali è assai difficile trarre una visione d'assieme dei problemi, e alle quali manca, in ogni caso, l'energia culturale di un "libro" destinato a formare l'opinione pubblica e a diventare strumento di lotta per un mondo migliore. Ciò di cui abbiamo bisogno è un'opera che abbia l'efficacia, l'unità e il calore di *Cristo si è fermato a Eboli*, e che, al tempo stesso, sia opera di scienza e non di letteratura. Le mie preferenze vanno pertanto alle spedizioni che constano di pochi elementi, guidate da un solo responsabile culturale, operanti sul posto solidalmente nello stesso periodo, e che si pongono un obiettivo limitato da raggiungersi con metodo unitario (de Martino 1996: 53-54)⁷.

Il percorso di de Martino ora ora tracciato si sviluppa sul terreno caldo dell'esperienza e del coinvolgimento e non è autonomo rispetto all'operato di altri studiosi con cui entra in relazione, e cioè innanzitutto i suoi ospiti di Tricarico, Rocco Scotellaro, la madre e il loro *entourage*, lo stesso Levi, per vie dirette o indirette Rossi Doria, Friedmann, con cui ha avuto un contatto fugace, George Peck prima di lui. Le scelte, gli orientamenti acquistano vigore nel laboratorio unico che è la Basilicata dell'immediato dopoguerra. E allora conviene spendere, con Giordana Charuty, ancora un'osservazione sulle lettere dei braccianti: esse, al di là delle richieste e delle *dolèances* che contengono, sono documenti di soggetti che in prima persona raccontano di sé, sono frammenti e abbozzi di biografia, tentativi di composizione della propria vita, che vanno in due direzioni: la partecipazione a una identità collettiva, l'iscrizione a una nazione finora distratta, l'adesione a una cittadinanza finora negata («io domando a chi sono figlio, a quale Nazione appartengo»), questa è una; l'altra direzione: «In mano e de Martino, però, l'apprendistato di quella identità collettiva è inseparabile da un altro apprendistato,

⁷ L'articolo appare con il titolo *Risposta a Quaroni*, l'architetto impegnato nella missione guidata a Matera da Friedrich Friedmann, alla quale de Martino esplicitamente si riferisce.

Eugenio Imbriani

quello del moderno racconto autobiografico, dall'infanzia fino al presente della vita da adulti, secondo un tempo lineare orientato» (Charuty, 2010: 311); insomma, il diritto alla storia passa dal diritto alla biografia, dalla possibilità di percepire e narrare la propria esistenza come una composizione unitaria.

Coltivare il rimorso al sole

Sono in debito di un'ultima annotazione.

Agosto 1962, vacanze estive a Torre a Mare, vicino Bari. Siamo a un anno di distanza dall'uscita del volume *Le terra del rimorso*, dedicato al tarantismo pugliese, in cui de Martino ribadisce, tra le altre cose, che, ancora, nel centenario dell'unità d'Italia, una bella parte di storia del paese è segnata dalla esclusione e dalla subalternità. Egli studia intensamente, legge, annota; sta lavorando al tema della apocalissi culturali, come sapremo parecchi anni dopo la sua morte, dalle carte del suo archivio. I materiali di quella ricerca verranno pubblicati postumi, come è noto, seppur non integralmente, a cura di Clara Gallini, nel volume *La fine del mondo*, ma proprio il cosiddetto "quaderno di Torre a Mare" non verrà compreso in quella edizione, e vedrà la luce solo successivamente, nel 2005, a cura di Roberto Pàstina (de Martino 2005). Abbiamo l'informazione che consente di datare il "quaderno" grazie ad altre pagine, anch'esse ora edite, dedicate al ricordo di Cesare Pavese, morto, come è noto, nel 1950, con cui de Martino aveva lavorato alla "collana viola" per Einaudi, senza, peraltro, aver coltivato con lui rapporti di amicizia. In quei giorni, che immaginiamo sereni, la presenza del poeta ritorna costantemente nella sua memoria; forse, aggiungiamo, per il modo in cui trovò la morte, forse per i momenti di tensione che si erano generati tra i due, o per qualche parola ingenerosa sfuggita dalla penna dell'etnologo: «Giunse poi il giorno – durante le ferie di agosto del 1962, in un villaggio di pescatori della "Terra del rimorso" – giunse il giorno in cui rivedendo sul tema della "fine del mondo" e tracciando i primi contorni di un'opera storico-culturale che intendevo scrivere sull'argomento – quel ricordo vago e ritornante prese a crescere in me, e il debito a precisarsi nel modo col quale doveva essere pagato. Scrisse così questi versi, quasi "prologo in cielo" di un rapporto con lui che stava per essere affidato alla "terrena ragione" e alle sorvegliate analisi della ricerca storica» (de Martino, Pavese 1991:192); in effetti, seguono delle annotazioni di lettura critica (la

terrena ragione) dell'opera di Pavese. Il "prologo in cielo" è di tutt'altro tenore: «Povero Cesare / la mia amicizia / gli fiorì dopo morto / modesta viola sulla tomba. / Così / restò a me / il gusto amaro / di una pietà troppo tarda / ed il rimorso / di una disattenzione impietosa / finché / povero Cesare / fu nel bisogno» (ivi: 191). Non una grande poesia, ma un modo per coltivare il rimorso in Puglia, terra del rimorso per antonomasia, là dove l'etnologo qualche anno prima ha potuto osservare nei comportamenti dei tarantati gli effetti del cattivo passato che ritorna; ma è Cesare che ritorna, stavolta, e la cosa riguarda lui soltanto, e il sentimento di colpa che avverte è suo, come era suo, personale, il disagio di sentirsi chiamato in causa nella Rabata di Tricarico, nella amata Lucania, quando registrava e raccontava la miseria e l'oppressione della massa di contadini e salariati che incontrava e imparava a conoscere.

Si direbbe che il rigurgito di un passato amaro o addirittura terribile e angosciante trovi in Puglia un ambiente che ne favorisca l'emersione, anche sulla spiaggia di Torre a Mare, durante le vacanze estive del '62, mentre lo studioso stende delle innocue, si direbbe, note di lettura. Parallelamente, i tarantati pescano nel calderone della loro storia musiche, movimenti, colori, un rito (residuo di un antico culto, forse) che li aiutano a respingere la sofferenza e a recuperare l'agire quotidiano e i loro crediti con il passato; de Martino che, invece, con il passato ha dei debiti, prova a cavarsela scrivendo una poesia: gli uni e l'altro forniscono risposte scandalosamente diverse, ed esempi scandalosamente diversi, per quanto contemporanei, di trascorrere le estati pugliesi (Imbriani 2011). L'incontro tra i debiti dell'etnologo e i crediti della povera gente si configura sempre più chiaramente come scandalo.

Riferimenti bibliografici

Archivio Ernesto de Martino, 2008, *Lettere di contadini lucani alla Camera del Lavoro 1950-1951*, a cura di C. Gallini, Calimera, Kurumuny.

Barbati C. - Mingozi G. - Rossi A., 1978, *Profondo Sud. Viaggio nei luoghi di Ernesto De Martino a vent'anni da Sud e magia. Una grande inchiesta alla TV*, Milano, Feltrinelli.

Charuty G., 2010, *Ernesto de Martino. Le precedenti vite di un antropologo*, Milano, Angeli.

- Cherchi P., 1994, *Il signore del limite. Tre variazioni critiche su Ernesto De Martino*, Napoli, Liguori.
- de Martino E., 1961, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il saggiatore.
- Id., 1975, *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura di R. Brienza, Roma-Matera, Basilicata editrice.
- Id., 1976, *Note lucane*, in P. Clemente - M. L. Meoni - M. Squillacioti, a cura di, *Il dibattito sul folklore in Italia*, Milano, Edizioni di cultura popolare, pp. 370-382.
- Id., 1977, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi.
- Id., 1996, *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla "Spedizione etnologica" in Lucania*, a cura di C. Gallini, Lecce, Argo.
- Id., 2005, *Scritti filosofici*, a cura di R. Pàstina, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi storici.
- Id., 2007, *Dal laboratorio del "Mondo magico". Carteggi 1940-1943*, a cura di P. Angelini, Lecce, Argo.
- de Martino E. - Pavese C., 1991, *La collana viola. Lettere (1945-1950)*, a cura di P. Angelini, Torino, Bollati Boringhieri.
- Di Donato R., 1989, *Preistoria di Ernesto de Martino*, in «Studi storici», n. 1, pp. 225-246.
- Esposito V., 2012, *Il fotografo, il santo, due registi e tre film. Temi e riflessioni di etnologia audiovisiva*, Milano, Angeli.
- Faeta F., 1997a, *Il sonno sotto le stelle. Arturo Zavattini e le prime fotografie etnografiche demartiniane in Lucania*, in «Ossimori», 8, pp. 57-67.
- Id., 1997b, *Il sonno sotto le stelle. Le prime fotografie etnografiche demartiniane in Lucania*, in *Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia*, a cura di F. Faeta e A. Ricci, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari, pp. 259-290.
- Faeta F. - Gallini C., a cura di, 1999, *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino. Fotografie di Arturo Zavattini, Franco Pinna, Ando Gilardi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Imbriani E., 2008, *La lotta e la miseria*, in Archivio 2008, pp. 17-27.
- Id., *I vestiti di Cenerentola e altre confezioni in antropologia*, Bari, Edizioni di Pagina.
- Id., 2012, *Una strana vocazione l'etnografia*, in *Etnografie. Resoconti scritture prospettive*, vol. I, a cura di P. Boumard e V. A. D'Armento, Roma, Aracne, pp. 163-173.
- Lévi-Strauss C., 1988, *Tristi tropici*, Milano, Mondadori.

© 2013 Università del Salento – Coordinamento SIBA



<http://siba2.unisalento.it>

eISBN 978-88-8305-099-2 (electronic version)

<http://siba-ese.unisalento.it>

ISBN 978-88-8305-100-5 (print on demand)

Il convegno di studi sul tema “Sud e nazione. Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d’Italia”, di cui qui pubblichiamo gli atti, si è svolto il 14 e 15 ottobre 2011 nel bellissimo scenario offerto dal Castello de Monti, a Corigliano d’Otranto, nel cuore della provincia di Lecce; esso è rientrato tra le iniziative sostenute dal Comitato per i 150 anni dell’Unità d’Italia ed è stato promosso dalla Fondazione “La notte della taranta”, di cui è più noto l’impegno nel campo della musica popolare, in accordo con la maggiori istituzioni culturali della provincia, vale a dire l’Accademia, il Conservatorio, l’Università.

Numerosi studiosi - antropologi e musicologi, soprattutto - hanno analizzato i percorsi e le dinamiche attraverso cui gli studi sul folklore e la diffusione del linguaggio e della pratica musicale hanno contribuito, se ci sono riusciti, e in quale misura, ad avvicinare le regioni meridionali e i ceti poveri che ne costituivano la gran parte della popolazione al resto del paese, e a declinare una comune idea di nazione.

GLI AUTORI. Maurizio Agamennone, Enzo Vinicio Alliegro, Katya Azzarito, Antonio Basile, Luisa Cosi, Riccardo Di Donato, Vincenzo Esposito, Giuseppe Michele Gala, Eugenio Imbriani, Francesco Marano, Elsa Martinelli, Maria Domenica Muci, Valerio Panza, Patrizia Resta, Antonio Rostagno, Francesca Scionti, Maria Carmela Stella.

IL CURATORE. Eugenio Imbriani insegna Antropologia culturale nell’Università del Salento. I suoi interessi e la sua attività di ricerca sono orientati allo studio del folklore, ai temi della cultura popolare, della scrittura etnografica, ai rapporti tra memoria e oblio nella produzione dei patrimoni culturali e dei discorsi sulle identità locali. Ha prodotto numerose pubblicazioni, monografie, saggi apparsi su riviste, in volumi collettanei, atti di convegni.

Il convegno di studi sul tema “Sud e nazione. Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d’Italia”, di cui qui pubblichiamo gli atti, si è svolto il 14 e 15 ottobre 2011 nel bellissimo scenario offerto dal Castello de Monti, a Corigliano d’Otranto, nel cuore della provincia di Lecce; esso è rientrato tra le iniziative sostenute dal Comitato per i 150 anni dell’Unità d’Italia ed è stato promosso dalla Fondazione “La notte della taranta”, di cui è più noto l’impegno nel campo della musica popolare, in accordo con la maggiori istituzioni culturali della provincia, vale a dire l’Accademia, il Conservatorio, l’Università.

Numerosi studiosi - antropologi e musicologi, soprattutto - hanno analizzato i percorsi e le dinamiche attraverso cui gli studi sul folklore e la diffusione del linguaggio e della pratica musicale hanno contribuito, se ci sono riusciti, e in quale misura, ad avvicinare le regioni meridionali e i ceti poveri che ne costituivano la gran parte della popolazione al resto del paese, e a declinare una comune idea di nazione.

GLI AUTORI. Maurizio Agamennone, Enzo Vinicio Alliegro, Katya Azzarito, Antonio Basile, Luisa Cosi, Riccardo Di Donato, Vincenzo Esposito, Giuseppe Michele Gala, Eugenio Imbriani, Francesco Marano, Elsa Martinelli, Maria Domenica Muci, Valerio Panza, Patrizia Resta, Antonio Rostagno, Francesca Scionti, Maria Carmela Stella.

IL CURATORE. Eugenio Imbriani insegna Antropologia culturale nell’Università del Salento. I suoi interessi e la sua attività di ricerca sono orientati allo studio del folklore, ai temi della cultura popolare, della scrittura etnografica, ai rapporti tra memoria e oblio nella produzione dei patrimoni culturali e dei discorsi sulle identità locali. Ha prodotto numerose pubblicazioni, monografie, saggi apparsi su riviste, in volumi collettanei, atti di convegni.

ISBN 978-88-8305-100-5

SUD E NAZIONE

Eugenio Imbriani

Atti del Convegno

SUD E NAZIONE

Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d’Italia

a cura di

Eugenio Imbriani



Università del Salento

g. omicron

