

IL RAGNO CHE DANZA. IL MITO DI ARACNE NEL TARANTISMO PUGLIESE

ANNARITA ZAZZARONI
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

annarita.zazzaroni@unibo.it

Article received on 14th March, 2010.

Accepted on 8th July, 2010.

RIASSUNTO

Una particolare forma di permanenza del mito di Aracne si può trovare nel fenomeno pugliese del tarantismo, un rituale coreutico-musicale preposto alla guarigione dagli effetti del morso di un ragno mitico, la taranta. Nella danza della tarantata si ritrovano infatti gli elementi caratteristici della vicenda di Aracne: la trasformazione della donna in ragno, la sfida nei confronti del divino e il valore superiore e quasi soprannaturale dell'arte. Il tarantismo inoltre si rivela l'incarnazione di un mito del Femminile per il Femminile, essendo manifestazione di una forma di *eros* precluso e sfogo dai condizionamenti di una società rigidamente patriarcale. Farà da guida in questo viaggio nel tarantismo il primo filmato sul fenomeno, *La Taranta* di Gianfranco Mingozzi, realizzato nel 1961, con il commento del poeta Salvatore Quasimodo. Tra influssi del culto della *Magna Mater*, elementi duali di valenza dionisiaca e il valore costante del simbolismo del filo, il mito metamorfico della donna-ragno giunge alla rappresentazione della donna come *femme fatale*, che cuce vita e morte in un intreccio continuo (cfr. anche i casi di Tolkien e Strauss).

PALABRAS CLAVE

tarantismo, danza, mito, rito, filo, possessione, Ungoliant e Shelob.

THE SPIDER DANCING. THE MYTH OF ARACHNE IN APULIAN TARANTISMO

ABSTRACT

A particular permanence of the myth of Arachne can be found in apulian tarantismo, a ritual of dance and music used to cure the bite of a mythical spider, the taranta. In the tarantata's dance we can see the main elements of the myth of Arachne: the transformation of the woman in a spider, the challenge to the divine and the higher value of art. In addition to this, the tarantismo shows itself like an incarnation of a myth of the Female to the Female because it's a representation of *eros* foreclosed and the liberation of the woman from the constraints of a rigid, patriarchal society. Our guide in this analysis is the first movie about the tarantismo, *La Taranta* by Gianfranco Mingozzi, realized in 1961, with the commentary written by the poet Salvatore Quasimodo. With some influences of the *Magna Mater's* cult, some dual elements taken from the Dionysian and the symbolic value of the wire the metamorphic myth of the spider-woman becomes also the representation of *femme fatale*, who sews life and death in a continuous intertwinement (see also Tolkien and Strauss's cases).

KEYWORDS

tarantismo, dance, myth, rite, wire, possession, Ungoliant and Shelob.

Il mito è un essere vivente. Per sua propria essenza, infatti, il racconto mitico nasce per spiegare alcuni aspetti della vita dell'uomo e della natura, spesso troppo misteriosi o lontani, quasi incomprensibili. Il mito riesce così a tradurre il rapporto con la divinità, a codificare tradizioni e rituali che compongono l'*ethos* di un popolo, ma soprattutto, il più delle volte, è capace di dare forma alle forze dell'inconscio. Per questi motivi mito e vita si intrecciano e si uniscono ineludibilmente, facendo sì che il primo diventi appunto qualcosa di vivo e, come tale, soggetto a prendere un corpo nelle manifestazioni dello spirito umano e della collettività: la letteratura, l'arte, la musica, la ritualità.

Anche la figura mitologica di Aracne, emblema della sfida dell'umano nei confronti del divino, grande tributo alla forza dell'arte e, soprattutto, del Femminile, vive da secoli di continue interpretazioni, rivisitazioni ed attualizzazioni. Il fatto poi che in alcuni casi queste metamorfosi del mito siano quasi inconsapevoli in chi le opera dimostra ancora di più l'essenza

universale del materiale mitico, capace di incarnarsi tra le plaghe dell'umano in qualsiasi epoca storica e di generare metafore assolute, come hanno ricordato i noti studi di Hans Blumenberg.

Fin dalle origini della civiltà il mito e il rito sono nati congiunti: il rito è la riattualizzazione del mito, il suo eternarsi in azioni collettive dal valore simbolico, sacrale e religioso. Questo è vero soprattutto per i rituali sociali di tipo tradizionale e folclorico, i quali attingono maggiormente alle radici antiche della storia della cultura. Un esempio concreto si ha nelle feste, rituali collettivi di rinascita sociale e personale, in cui la musica e la danza, quindi il ritmo, hanno funzione aggregante e costitutiva del rito stesso. Ogni festa rituale, ripetendosi ciclicamente e immutabilmente secondo un preciso codice etnografico, chiama in causa un tempo mitico, cioè un tempo di rigenerazione e di rinascita, in cui il simbolismo e il tessuto mitologico hanno un peso notevole.¹

È in questo contesto che si inserisce anche una rivisitazione italiana del mito di Aracne: il fenomeno antropologico, letterario e musicale del tarantismo, diffuso in tutto il Sud Italia e, con alcune varianti, anche in Spagna; il tarantismo vede il suo maggior centro vitale e rituale nel Salento pugliese, soprattutto nella zona di Galatina, dove sono fioriti innesti di culti greco-pagani e cristiani, riunificatisi nella devozione a s. Paolo, a cui è appunto legato il rituale di guarigione di questa malattia psicosomatica prodotta dal morso della mitica taranta. Il legame con s. Paolo trae origine dagli *Atti degli Apostoli* 28, 2-8, in cui si racconta che l'apostolo, appena giunto a Malta, fu morso da una vipera, da cui riuscì a liberarsi restando completamente illeso. Da allora s. Paolo è divenuto l'intercessore per guarire dai sintomi provocati dalla puntura di animali velenosi.

Il tarantismo è un fenomeno complesso, che ha radici storiche molto antiche, fin da quando compare nel *Sertum papale de venenis*, datato circa intorno alla seconda metà del 1300; in seguito, verso il 1600, ha catalizzato su di sé l'interesse della medicina, in particolare per gli studi di Athanasius Kircher. In questa sede ciò che a noi interessa maggiormente è vedere l'impulso che gli studi sul tarantismo hanno avuto a partire dagli anni '50 del 1900, grazie al pioniere Ernesto De Martino, e in particolare ci avvarremo del primo documento filmato di questa pratica mitica-coreutica-rituale, commentato dal poeta Salvatore Quasimodo. Partendo infatti dalle parole di Quasimodo, cercheremo di entrare nella forza espressiva di questa forma musicale, una variazione sulla figura di Aracne, la quale nel suo animale simbolico richiama appunto anche l'oscurità e la potenza di una divinità malefica che si impadronisce dell'umano, abitando in esso e rivelando i lati oscuri dell'inconscio, angoli bui frutto di un'oppressione sociale e culturale, che spesso, come vedremo, si lega a un'insoddisfazione affettiva. Nella tarantata che balla senza freni e senza sosta, ripetendo le movenze di un ragno che tesse, l'umano e il divino insinuato in esso ripetono lo scontro mitico tra la donna Aracne e la dea Atena; e al tempo stesso perpetuano l'immagine della donna trasformata in ragno, vivificando, nel vero senso della parola, quel mito. Il tarantismo pugliese è, infatti, legato anche a una vera e propria riscrittura del mito di Aracne: alcuni fanno risalire la nascita della taranta alla trasformazione in ragno di una fanciulla, Arakne, che fu sedotta da un marinaio e abbandonata dopo una notte d'amore. Per anni Arakne attese il ritorno del suo amato ma, quando questo avvenne, la nave del ragazzo affondò durante l'attracco. Arakne era folle di dolore per aver perso per sempre l'uomo che amava. Fu così che Zeus la trasformò in taranta, perché potesse vendicarsi perpetuamente delle sofferenze subite.

Possiamo quindi dire che nel tarantismo ci si trova di fronte a un sommo esempio di come il mito, quando si lega al rito, possa davvero generare comportamenti reali ed effettivi, prendendo una vita propria. Non è un caso, infine, che il mito di Aracne, anche attraverso le implicazioni socio-culturali che emergono dal tarantismo, si delinea come un mito femminile per eccellenza. Un mito del Femminile per il Femminile. E quest'ultimo è senza dubbio l'aspetto che Quasimodo nel suo commento non ha colto, o ha colto solo marginalmente.

¹ Sulla relazione tra mito, rito e ritmo si leggano le valide considerazioni di De Giorgi, Pierpaolo (2004). "Il mito e il ritmo nell'estetica musicale", in Idem (2004), *L'estetica della tarantella. Pizzica, mito e ritmo*. Galatina: Congedo: 21-34.

Il tarantismo è un fenomeno di natura musicale, fatto risalire al morso di un ragno mitico, la taranta, che colpirebbe le sue vittime in estate durante i lavori nei campi, in particolare ai primi di giugno, mese della festa di s. Paolo. Questo santo è infatti l'unico che, come si è detto, può concedere la grazia a chi è stato punto dalla taranta. Chi viene morso, detto tarantato, prova una serie di forti malesseri fisici e muscolari, uniti a un senso di prostrazione e depressione, e il solo rimedio terapeutico consiste nel fargli ascoltare un'apposita musica, detta pizzica pizzica, basata su un ritmo frenetico e molto intenso, una forma arcaica della tradizionale tarantella. Questa pratica musicale è da ricollegarsi ai riti orfici e dionisiaci della Magna Grecia, che hanno permeato il tessuto culturale e rituale della zona salentina, unendosi sincreticamente ai culti cristiani (la devozione dei tarantati per s. Paolo).² I musicisti terapeuti suonano in presenza del tarantato (o sarebbe meglio parlare d'ora in poi di tarantate, dato che il fenomeno colpisce le donne nella stragrande maggioranza dei casi) per cercare la giusta "divisa musicale", cioè il tipo di musica che la taranta che si è impossessata della vittima vuole sentire. Quando finalmente il ritmo desiderato è stato trovato, la tarantata comincia a danzare spasmodicamente, anche per giorni interi, finché non le viene concessa la grazia di vincere sul ragno e stare bene. Questo rituale si ripete ogni anno, in prossimità della festa di s. Paolo, dal momento che la particolare terapia può durare per molto tempo prima che si giunga alla guarigione definitiva. Il 28 e il 29 giugno i tarantati, soprattutto, come si è detto, le tarantate, si recano a Galatina, dove si trova la cappella dedicata a s. Paolo, per onorare il santo e chiedere la grazia. In quei giorni, a Galatina vengono ripetuti i rituali coreutici musicali propri del tarantismo, per ottenere la liberazione finale dalla mitica taranta. Galatina, quindi, oltre ad essere fulcro del culto paolino, viene così ad essere centro del culto dionisiaco della taranta.

Oggi il fenomeno del tarantismo è più sentito come un patrimonio folclorico da studiare e la pizzica pizzica, nella forma chiamata neo pizzica, è una danza che compare nelle feste popolari o nei concerti di piazza e che sta appassionando anche le generazioni più giovani grazie alla diffusione operata dal recente festival di Melpignano *La notte della Taranta*, che ha permesso di portare all'attenzione nazionale ed internazionale questo antichissimo patrimonio musicale del Sud Italia. Nel 1959, però, quando iniziarono gli studi di Ernesto De Martino e le sue indagini sul campo, il tarantismo era ancora vivo e vitale in tutto il suo valore tradizionale; il suo rituale era inalterato e le tarantate in numero considerevole. Le riflessioni etno-antropologiche di De Martino e quelle etnomusicologiche di Diego Carpitella portarono alla pubblicazione del saggio *La terra del rimorso*,³ che ebbe il merito di far conoscere la realtà del tarantismo a livello internazionale. Nel 1961 l'*equipe* di De Martino affiancò Gianfranco Mingozzi, che all'epoca era aiuto regista di Fellini per il film *Boccaccio '70*, nella realizzazione della *Taranta*, primo documento filmato sul tarantismo.⁴ Mingozzi per il commento al filmato coinvolse il poeta Salvatore Quasimodo. Giovanni Russo, nell'introduzione alla pubblicazione dei materiali del filmato, coglie con poche parole i caratteri salienti del testo di Quasimodo e quanto del tarantismo sia permeato nelle parole del poeta: "in questo commento ogni parola di Quasimodo è un colore, un lampo che illumina le immagini in bianco e nero del filmato e rivela le radici della 'taranta' nelle terre arse della Puglia e nella cornice del barocco salentino" (Mingozzi 2001: 3).

² Per i legami profondi tra il tarantismo e i rituali orfico-dionisiaci si veda l'ottimo studio di Pierpaolo De Giorgi, già citato.

³ De Martino, Ernesto (1961). *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Il Saggiatore.

⁴ *La taranta* ha vinto il "Marzocco d'oro" al Festival dei Popoli di Firenze nel 1962. I testi e le documentazioni del film sono pubblicati in Mingozzi, Gianfranco (2001). *La taranta. Il primo documento filmato sul tarantismo*, commento di Salvatore Quasimodo, con un testo inedito di Ernesto De Martino, Roma: ML edizioni. I temi del documentario saranno ripresi ed ampliati nel film del 1975 *Flavia la Monaca Musulmana*, con Florinda Bolkan, che presenta il tarantismo nel contesto storico del medioevo.

Il documentario si apre infatti con immagini assolate della terra pugliese e di alcune rovine, tanto da proiettare subito lo spettatore in un tempo mitico e nel sottolineato ricordo della Magna Grecia. La panoramica sul sole fa pensare ai film della trilogia di ambientazione romana di Pierpaolo Pasolini, che potremmo quasi avvicinare alla *Taranta* per il desiderio di far emergere il lato oscuro e religiosamente feriale della vita vera degli emarginati sociali, esclusi, eppure travolti loro malgrado dal capitalistico progresso economico. Quasimodo riprende quest'insistenza cinematografica sul sole, facendone icona della solitudine e del ritorno di un'implacabile passato mitico (Mingozi 2001 : 44-45):

Questa è la terra di Puglia
e del Salento,
spaccata dal sole
e dalla solitudine [...]
Scricchiola e si corrode
ogni pietra, da secoli.
[...]
le chiese destinate
alla misura del dolore
e della speranza
seccano
e cadono nel silenzio.

Il sole, unico superstite, immune dalla potenza invasiva del morso del ragno, stende una luce forte ed impietosa sulla realtà pugliese, sui campi, sulle chiese e sulle rovine, cadenzando il ritmico scricchiolare della storia. Allora può fare il suo ingresso il mito, un'Aracne dispersa tra le campagne, in cerca di nuove adepti da associare al suo destino di sfida e metamorfosi (Mingozi 2001 : 45):

qui esce nella calura
il ragno della follia
e dell'assenza,
si insinua nel sangue
di corpi delicati
che conoscono
solo il lavoro arido
della terra, distruttore
della minima pace del giorno.

Il ragno mitico simbolico, la taranta, è diventata per Quasimodo "il ragno della follia | e dell'assenza", sotto la spinta degli studi di De Martino, che associa il fenomeno del tarantismo a una repressione sociale e sessuale operata sulla componente femminile in contesti ancora poco sviluppati (Mingozi 2001 : 4):

con la musica e con la danza i tarantati si liberano dal loro cattivo passato, o almeno cercano di impedire che i loro traumi individuali si chiudano nell'isolamento nevrotico e diventino socialmente inaccettabili [...] facendo defluire nel simbolo del ragno avvelenatore [...] una cura risanatrice le repressioni, i traumi, le frustrazioni accumulate.

Secondo De Martino il morso della taranta e la conseguente terapia musicale sarebbero una valvola di sfogo delle oscurità dell'inconscio e dei malesseri sociali in esse annidate.

Il filmato e il relativo commento proseguono con fotogrammi che mostrano l'erba bruciata della campagna, tra cui si compie una cinematografica ed allegorica ricerca della

taranta, insieme a cupole di chiese sbiancate dalla luce dell'estate e a donne indolenti, sedute nei campi. Vengono poi presentati i tre strumenti del rito coreutico-musicale, cioè il violino, la fisarmonica e il tamburello, e i tre musicisti deputati alla cura domiciliare, che nella vita svolgono il mestiere di barbiere, contadino e necroforo. Quand'ecco l'obiettivo si sposta sulla "morte apparente" di Maria di Nardò, la prima tarantata filmata; questa stasi precede sempre l'inizio della danza terapeutica.

È proprio a questo punto che il mito di Aracne si incarna letteralmente in una figura umana; ciò si può ben scorgere sia nella visione cinematografica che nel commento poetico di Quasimodo (Mingozzi 2001: 47):

La tarantata si fa ragno,
diventa il ragno
che è in lei:
il suo pensiero si muta
in ritmo puro
e nel movimento
quasi meccanico
sorgono figure
di liberazione,
travolte però ancora
da ombre disperate.

Ora la donna in piedi
lotta con la taranta,
immaginando di calpestarla
e di ucciderla con il piede
che batte la danza.

Avviene quindi una metamorfosi davvero quasi ovidiana. La donna "si fa ragno": nella danza e nel ritmo ossessivo ripete infatti le movenze articolate e veloci dell'aracnide. Come nel mito di Aracne, così nel tarantismo la donna combatte con una forza invisibile e superiore a lei, quasi divina, che al termine della terapia musicale riesce a vincere. Viene quindi stabilita anche in questo caso la superiorità dell'arte umana, che ha caratteristiche e forza quasi divine, come a richiamare ancora l'abilità e la supremazia artistica ricordate nel mito metamorfico di Aracne. Mi preme, infatti, sottolineare che, oltre all'indiscutibile componente dionisiaca del fenomeno del tarantismo, ben evidenziata dagli studiosi che se ne sono occupati, è assolutamente presente e chiaramente visibile un accentuato rito di metamorfosi, di natura sicuramente mitico-simbolica. Non è certo un caso il fatto che l'animale scelto sia proprio il ragno, che simbolicamente ha sempre rappresentato l'oscurità e una forza ctonia e ingannevole. De Martino riassume così la personificazione del ragno nella tarantata: "chi danza si fa ragno: lo imita, striscia al suolo [...] s'arrampica, fila la tela, salta" (Mingozzi 2001 : 4). Nelle parole di Quasimodo si ritrovano anche i due momenti della terapia musicale: quello in cui avviene l'imitazione del ragno e quello seguente in cui si assiste all'uccisione simbolica di quest'ultimo e quindi della malattia, secondo lo schema di un mito di rinascita.

Interessante a proposito della lotta tra umano e divino, componente identificabile anche nel mito di Aracne da cui siamo partiti, l'analisi fornita da De Giorgi, che parla di adorcismo, cioè di un'alleanza/possessione tra esseri umani e spiriti, diversa dall'esorcismo propriamente detto. L'adorcismo è infatti un procedimento positivo, di natura sciamanica, "che mette l'uomo sullo stesso piano delle divinità, e non in un rapporto di sudditanza [...] alla fine la componente malevola della *taranta* viene sconfitta" (De Giorgi 2004 : 58). De Giorgi insiste sul fatto che in casi simili a quello del tarantismo l'uomo "ha un potere *simile* a quello della divinità" (De Giorgi 2004 : 59) e pare di sentire echeggiare le parole di Ovidio mentre descrive la maestosità della tela con cui Aracne aveva fronteggiato la dea: "né Pallade né

l'Invidia in persona potrebbero criticare quell'opera. Ma la bionda dea della guerra si infuria per il successo della rivale" (Ovidio 1997 : 339, libro I).⁵ Occorre poi ricordare che i procedimenti di mimesi e di uccisione simbolica della taranta sono contrassegnati musicalmente da un'inversione ritmica, che sta ad identificare il passaggio dalla morte alla vita, dalle tenebre alla luce. Quasimodo, sul finire del rito musicale in casa della tarantata Maria, commenta infatti (Mingozzi 2001 : 49):

le sconfitte dell'anima,
i traumi delle tarantate
sono stati evocati,
fatti traboccare e risolti

Nel documentario di Mingozzi tutto questo avviene sotto lo sguardo protettivo di un'immagine di s. Paolo, raffigurata in un quadretto che un bambino tiene sulle ginocchia. La scena, descritta anche nella scaletta del filmato inviata a Quasimodo, non è commentata dal poeta, che si attiene a registrare solo la presenza dell'effigie cristiana e delle parole che ad essa rivolge la tarantata. Mentre mi piace sottolineare come questo fotogramma sia molto significativo: il bambino, con la testa reclinata e appoggiata sul quadro di s. Paolo, è l'icona inconsapevole della rinascita e della vita che continua, significati strettamente legati a tutto il rituale letterario-coreutico-musicale del tarantismo.

Il filmato si sposta poi a Galatina per i riti pubblici e collettivi del 29 giugno, festa di s. Paolo. Le parole di Quasimodo si fanno qui più distanti e meramente descrittive e concludono decretando la morte del tarantismo, inadatto a vivere nel mondo contemporaneo in quanto reperto medievale di antiche credenze (Mingozzi 2001 : 52):

Nella evoluzione
del mondo di oggi
questa antica eredità
del medioevo
consuma ormai
il suo ultimo tempo.

Mi pare allora migliore conclusione per l'incontro tra Quasimodo e il simbolismo del ragno l'epigramma *Dalla rete dell'oro*, che il poeta scrisse qualche anno prima di questo commento al documentario di Mingozzi, includendolo nella raccolta *Il falso e il vero verde*, pubblicata nel 1956. Ecco: "Dalla rete dell'oro pendono ragni ripugnanti".

Il falso e il vero verde è una raccolta intrisa di tematiche morali individuali e civili, in cui al canto di *Ai quindici di piazzale Loreto*, *Auschwitz* o *Ai fratelli Cervi* si intreccia il ricordo del Sud Italia e degli emarginati dal progresso industriale. La rete d'oro potrebbe quindi essere letta come la trama degli allettamenti della storia e della moderna civiltà, in realtà ordita e creata da qualcosa di orribile, che resta penzolante al centro della stessa. Un mondo industriale che ha mietuto vittime o ha reso maggiormente tali quelle già prodotte dalla società rurale. Si potrebbe quindi parafrasare questo epigramma con parti della recensione che Gianpaolo Bernagozzi ha scritto sulla *Taranta*, sottolineando come i fotogrammi del filmato seguano il malessere di una realtà contadina vittima di essere rimasta economicamente arretrata rispetto al boom di quegli anni (Mingozzi 2001 : 56):⁶

⁵ Così nell'originale latino: «non illud Pallas, non illud carpere Livor | possit opus: doluit successu flava virago».

⁶ L'articolo di Gianpaolo Bernagozzi, riportato integralmente da Mingozzi, è apparso in "Il cinema corto", 1979.

il ritorno a certi interni [...] un paese fatto di porte e di muri scrostati ci riportano a certo isolamento [...] il tutto in uno spazio di angustiata miseria, in cui le riprese d'interni e quelle di esterni costituiscono le tappe di uno stesso itinerario ... che è quello dei tabù, dell'isolamento della donna, della sua condizione di sfruttata inferiorità.

Il tarantismo è stato letto in chiave di difficile confronto tra mondo contadino e civiltà industrializzata anche da Edoardo Sanguineti, che ha descritto l'effetto prodotto dal documentario di Mingozzi mandato in onda dalla Rai nel 1978 all'interno di un programma in quattro puntate dal titolo *Sud e Magia*. Dalle colonne dell' "Unità" del 23 aprile 1978 scrive Sanguineti (Mingozzi 2001 : 71):

Io dico, allora, che l'estrapolante isolamento spettacolare della magia del *Profondo Sud* pare fatto apposta per riuscire indolore, per toglierci il disagio, per esentarci da ogni crisi, per cancellare i nostri sensi di colpa: là a Galatina ci stanno i tarantati e le tarantate, e noi siamo qui, remoti e sciolti, noi televisivamente industrializzati, che ce li contempliamo.

Il mitico rituale del tarantismo, l'incarnazione della lotta di Aracne con la divinità che la trasforma diviene così, per la forza del mito di attualizzarsi, una chiave per leggere il contrasto tutto italiano del diverso sviluppo industriale di Nord e Sud.

Il rapporto tra il mito di Aracne e la musica pare essere quasi qualcosa di consolidato, se pensiamo a una delle possibili interpretazioni date al quadro *Le filatrici* di Velázquez, in cui la figura di una suonatrice di viola che guarda la sfida tra la fanciulla mortale ed Atena potrebbe alludere proprio al tarantismo, fenomeno attestato anche nel territorio spagnolo, come testimoniano le voci *tarentela* e *atarantado* nel dizionario di Sebastian Covarrubias (1611).⁷ Anche Jules Michelet, nel suo *L'insecte*, dedicato proprio al ragno, racconta l'episodio di un virtuoso del violino che, durante l'infanzia, ebbe appunto come unico compagno un ragno, "une araignée", che avanzava sul suo braccio mentre suonava lo strumento. In questo modo pareva che fosse proprio il ragno a muovere l'archetto del violino. Per il bambino quell'insetto era tutto il suo pubblico e quando, in uno sfortunato giorno, la madre vide l'animaletto e lo uccise, il piccolo violinista si sentì male per tre mesi e rischiò di morire.⁸ Si ripete così il legame tra ragno e malattia, con il conseguente innescarsi del simbolismo vita-morte: il ragno ha potere di dare la vita o di provocare la malattia proprio perché può radicarsi nell'interiorità della sua vittima. Questo insetto si mostra quindi come un essere quasi divino. O sarebbe meglio dire come un animale-totem, per ricollegarsi al valore che il ragno assume proprio nel tarantismo secondo gli studi di De Giorgi, che legge il fenomeno pugliese come "sopravvivenza di una forma di *totemismo* arcaico. In questa concezione l'uomo si sente misticamente legato a tutta la natura e in particolare ad un animale-totem, cioè a uno spirito o a un antenato mitico in forma animale, che influisce sul destino stesso della persona" (De Giorgi 2004 : 188). Il totemismo arcaico, a sua volta, è strettamente collegato a un sistema religioso rituale dell'età megalitica, che aveva il suo centro anche nel culto della *Magna Mater*. Non è un caso infatti che l'area di diffusione del tarantismo sia la stessa del megalitismo, come hanno dimostrato gli studi archeologici.⁹ Nel culto di tipo totemico l'uomo arcaico tende a riprodurre per effetto mimetico il ritmo e le movenze dell'animale venerato e temuto, per stabilire con esso un legame sacrale. Il mezzo con cui viene esplicitata questa venerazione è da ricercarsi appunto nell'utilizzo della danza sacra, che rievoca ritmicamente e

⁷ Desumo l'informazione dal bellissimo studio storico-comparativo di Ballestra-Puech, Sylvie (2006). *Métamorphoses d'Arachné*. Ginevra: Droz: 198-199.

⁸ Michelet, Jules (1858). *L'Insecte*. Parigi: Flammarion: 383.

⁹ Si veda Jesi, Furio (1978). *Il linguaggio delle pietre*. Milano: Rizzoli.

coreograficamente l'animale-totem.¹⁰ Ricollegandosi all'episodio mitico di Aracne, si potrebbe dunque arrivare a dire che la donna che aveva osato misurarsi con la divinità, e per questo era stata punita con la metamorfosi in insetto, diviene in questa sua condizione animale una figura divina, capace a sua volta con la propria presenza di provocare azioni metamorfiche. È da segnalare infatti come tra le simbologie del rito terapeutico musicale del tarantismo si trovi una fune che pende dal soffitto della stanza, fune a cui la tarantata si aggrappa, continuando a muoversi a ritmo di musica. Come non richiamare allora il suicidio per impiccagione di Aracne e soprattutto uno degli elementi simbolici fondamentali di tutto il mito, cioè il filo? L'associazione tra il tarantismo e questo mito è il primo pensiero che si risveglia anche in Georges Lapassade, dopo aver assistito a un episodio di tarantismo durante il lavoro di scrittura dell'introduzione alla pubblicazione dei materiali del documentario di Luigi Chiriatti sulla terapia musicale. Il documentario, dal titolo *Morso d'amore*, viene girato nel 1981 e quando Lapassade lo vede, rimane colpito da un anziano tarantato 'Ntoni, di cui scriverà (Chiriatti 2001 : 8):

agita le mani, le muove come navette del telaio di Pallade Atena, tesse e ritesse [...] e ricama su un'ideale tela di Aracne le cui funi-fili scendono dal soffitto della stanza. 'Ntoni tesse e ricama la tela della vita, della sua vita, ma anche quella della gente del Salento.

Lapassade rimane tanto colpito da chiamare Chiriatti per dirgli che desidera vedere 'Ntoni di persona; di questo incontro egli riporta la seguente impressione: " 'Ntoni tarantola l'aria con le sue mani, che ora si muovono come le navette del telaio di Pallade Atena. Le sue mani sono le mani-zampette di Aracne" (Chiriatti 2001 : 9). Con totale adesione tra tarantato e mito della filatrice greca.

La presenza dell'elemento del filo è connaturata al tarantismo e ne sottolinea l'aspetto mitico. Ad esempio ad Acaya, che come Galatina è un luogo in cui è ben visibile l'associazione tra il fenomeno e la devozione paolina, esiste questo detto popolare: "se nun cci ttrei lu filu la taranta nun ci bballa" (De Giorgi 2004 : 152)¹¹, che significa che non si trova il filo, cioè la giusta "divisa musicale", la taranta non balla e quindi non può avvenire il processo di guarigione. Il filo ricorda anche il mito di Arianna, che permette a Teseo di uscire dal labirinto; anche qui, l'uscita indica un processo di guarigione e rinascita. Soprattutto, però, il labirinto ha legami con la ragnatela: "il labirinto viene spesso simboleggiato da una rete, e il centro di essa da un ragno" (Neumann 1981 : 179). La ragnatela, come il labirinto, è il luogo della morte, da cui occorre uscire per tornare alla vita. Questo aspetto è sottolineato anche dalla danza della pizzica pizzica, fatta di passi avanti ed inversioni, che simboleggiano appunto un percorso labirintico e, al tempo stesso, la rigenerazione di un ordine precedentemente frantumato, che viene ricostruito con l'uccisione simbolica della taranta, del ragno divino, animale legato anche alla *Magna Mater*.¹²

A quest'ultimo culto, di matrice arcaica, si ricollega il rituale del tarantismo, che fa uso di dualità simboliche, caratteristiche anche dei culti orfico-dionisiaci, con cui intrattiene molte analogie. Tale dualità si può leggere quasi come un richiamo alla vicenda di Aracne, il mito sotteso al tarantismo stesso, e la si può evincere nel contrasto tra la vecchiaia di Pallade e la giovinezza della fanciulla greca, nella bipolarità esistente tra le storie disonorevoli per gli

¹⁰ Su questi aspetti chiarissimo, come sempre, De Giorgi, Pierpaolo (2004): 30-40.

¹¹ Sempre da De Giorgi 2004 riprendo l'idea dell'associazione tra tarantismo e mito del labirinto (*Ritmo e inversione: le analogie tra la tarantella e il labirinto*: 103-182).

¹² Il nesso tra tarantella, labirinto, rituale di rinascita e reinterpretazione del culto della *Magna Mater* in chiave cristiana si può evincere anche nell'antica festa di Piedigrotta (Na), che si svolge tra il 7 e l'8 settembre, durante le celebrazioni del culto della Madonna di Piedigrotta. La festa, in cui viene suonata e danzata la tarantella, ha luogo vicino al Santuario, intorno alla *Crypta Neapolitana*, la grotta che collega Napoli e il lago Averno, mitologica sede degli inferi (si veda De Giorgi, Pierpaolo 2004 : 136-137).

uomini, intessute dalla dea, e le colpe degli dei, raffigurate da Aracne, nella ricongiunzione finale di aspetto umano e animale. Il tarantismo è permeato di simboli duali: i colori delle stoffe usate per risvegliare il ragno, che sono gli opposti rosso-verde e bianco-nero, lo specchio, il tralcio di vite a forma di Y e il vino, le immagini dei ss. Pietro e Paolo, detti i santi “gemelli”. La danza, come si è visto, presenta passi avanti ed inversioni, accompagnati da incroci rituali degli arti. Perfino lo strumento principale con cui viene eseguita la pizzica pizzica, il tamburello, è di natura simbolicamente duplice “(maschio e femmina, sole e luna, morte e vita), il cui suono è simultaneamente costituito dai bassi della pelle e dagli acuti dei sonagli” (De Giorgi 2004 : 51). Il ritmo stesso della musica è di natura bipolare, dal momento che presenta un tempo musicale binario, solitamente in 4/4, in cui si innestano continuamente terzine, quindi un tempo ternario. Costante è poi l'utilizzo musicale dei semitoni, che nella musica antica sono di solito presenti nelle melodie dei riti funebri, ad indicare l'incontro e lo scontro tra cielo e terra.¹³

Queste simbologie duali sono da inserire nel preciso contesto di un mito di rinascita e rigenerazione e si ritrovano quasi tutte anche nella variante sarda del tarantismo, l'argia, provocata dal morso delle arge, che nella credenza popolare sarebbero sia ragni che spiriti malefici. La terapia musicale dell'argia, basata su ritmi propri, prevede momenti analoghi a quelli del tarantismo, con la differenza che ad esserne colpiti sono principalmente gli uomini, i quali spesso (soprattutto nella zona di Oristano) durante il rituale devono indossare vesti femminili di vario colore, finché non trovano quelle del colore adatto all'argia che si è impossessata di loro.¹⁴

Gli aspetti di dualità sono sottolineati nella danza anche dalla presenza di figure che evocano l'amplesso o da oscillazioni ritmiche dette “a culla”. Se De Martino ha associato a queste osservazioni una lettura del tarantismo come una possibile manifestazione di un eros precluso entro una società rigida e tradizionalmente chiusa (conclusione a cui è giunta anche la Gallini per l'argia sarda) e De Giorgi ha parlato invece di un fenomeno di eros rituale, ciò che vorrei invece qui sottolineare è l'utilizzo di quello che definirei un mito del Femminile per il Femminile. La mitica taranta, che provoca la “malattia sacra” del tarantismo, curabile solo con terapia coreutico-musicale, è animale femminile già nel nome; è associata infatti alla figura di Aracne e a quella della *Magna Mater*, due rappresentazioni del Femminile per eccellenza; la seconda per antonomasia, la prima per elezione, se si pensa anche alla variante che il mito ha assunto nell'immagine della *femme fatale*, la donna-ragno che tesse tele di seduzione e stratagemmi intorno alle sue vittime, impotenti di fronte al suo fascino arcano. Il tarantismo è infatti un fenomeno che colpisce principalmente le donne e, in special modo, quelle che vivono una condizione di disadattamento e di oppressione sociale, come hanno dimostrato gli studi di De Martino e, in ultimo, le riflessioni di Chiriatti, *a latere* del suo documentario. Prendiamone appunto i due esempi maggiori: Maria di Nardò, studiata da De Martino, e Cristina, filmata da Chiriatti. La prima, abbandonata dal fidanzato, in preda a un grande dolore è stata punta dalla taranta: sappiamo tutti cosa volesse dire nella cultura patriarcale e tradizionalistica italiana di fine anni '50, tenacemente resistente nel Sud, venire abbandonate dal promesso sposo. Cristina invece, di ritorno in Puglia dopo un'esperienza di emigrazione in Svizzera, si sente all'improvviso non accettata dalle altre donne e dal contesto sociale e vive la sua condizione come quella di una “diversa”; non riesce più ad adattarsi, né a trovare relazioni sociali. Proprio in questa situazione viene morsa dalla taranta e quel morso significa per lei un interessamento e un aiuto da parte di tutte le vicine e della collettività del paese. Come era avvenuto a Maria dopo essere diventata una tarantata. La taranta e la sua danza hanno così permesso alle due

¹³ Interessantissimo notare come anche la variante campana della pizzica-tarantella, chiamata “tamurriata” e diffusa nella zona del Cilento, presenti valori rituali di natura duale, che si ricollegano all'unificazione degli opposti maschile e femminile, vita e morte, *eros* e *thanatos*: si veda De Giorgi Pierpaolo (2004): 205-208.

¹⁴ Un valido studio sull'argia è quello di Gallini, Clara (1988), *La ballerina variopinta. Una festa di guarigione in Sardegna*. Napoli: Liguori.

donne di diventare protagoniste, di liberarsi da un'oppressione interiore attraverso un rituale dionisiaco e soprattutto di essere reinserite nel contesto del paese. La mancanza di amore e di affettività viene colmata dal rituale coreutico-musicale e per questo Chiriatti intitola il suo documentario *Morso d'amore*, perché l'attarantamento può per lo più venire causato da un amore precluso e da problemi sociali che, nel momento in cui vengono integrati nel rituale mitico-sacrale, vengono anche regolati e in un certo senso accettati. Lo stesso concetto era stato ribadito da Mingozzi nella scrittura del soggetto della *Taranta*, che traeva frutto dagli studi di De Martino (Mingozzi 2001 : 61):

Dov'è l'uomo che l'ha amata e abbandonata? Assuntina¹⁵ si alza di scatto e ballando una frenetica tarantella fa il giro della pista, saettando lo sguardo dei presenti, come per cercare l'amante infedele. Ma non c'è nessun giovane, solo visi di donne che la osservano, pietose e partecipi. [...] Tra gli ulivi Assuntina si allontana sempre più e sparisce ballando, bianco fantasma di un antico e superstizioso male d'amore.

Questo ci ricorda infine la variante già vista del mito di Aracne, secondo cui la ragazza sarebbe stata trasformata in taranta dopo la perdita del suo innamorato.

L'attarantamento è quindi identificato e vissuto quasi come una forma di vendetta. La stessa idea è ben presente nella figura mitica di Aracne: frustrata dalla dea Atena nella sua capacità artistica, essa rivive nella metamorfosi in ragno la possibilità di mantenere una potenza quasi divina, che risiede nel riuscire ad impadronirsi degli altri attraverso la sua ragnatela e così a divorarli e a sopraffarli. L'elemento mitico della creatura aracnide che si ribella al suo creatore in virtù di una sua forza intrinseca passa anche alla modernizzazione del mito operata da John R. R. Tolkien nella sua saga anglosassone. Tolkien sente il bisogno di dare alla sua mitologia fantastica delle origini fondative di carattere cosmogonico: è così che nasce il *Silmarillion*, iniziato da Tolkien nel 1917 ed elaborato fino alla sua morte. Nel *Silmarillion* Tolkien narra i miti che hanno portato alla creazione e allo svolgimento degli avvenimenti della Prima Età. Tra essi trova una considerazione particolare la figura di Ungoliant, un ragno mitico, madre e generatrice di stirpi di ragni malefici. Ungoliant è una creatura nata dal volere del Signore delle Tenebre Melkor-Morgoth e proprio come Aracne vive in una condizione privilegiata ed indipendente. Infatti Ungoliant, dapprima serve del suo Signore, si è poi ribellata ed è fuggita nella terra di Avathar per seguire solo il suo personale volere. Come Aracne, il ragno Ungoliant sfida le forze superiori, in parte per *hybris*, in parte per consapevolezza delle sue capacità quasi divine. Come avviene nel mito greco, in cui è Atena a mettersi in cerca di Aracne, conscia della forza quasi pericolosa di quella creatura, così in Tolkien è Melkor a recarsi ad Avathar per usare la forza distruttiva di Ungoliant ai danni degli alberi di Valinor. Ungoliant accetta non per sudditanza, ma per poter così cibarsi di luce, suo alimento preferito. Una volta compiuta l'operazione, infatti, la creatura si ribella totalmente alla divinità chiedendogli di ottenere come ricompensa per il suo aiuto una potenza ancora superiore, rappresentata dai tre Silmaril, gemme che contengono la Luce. Ungoliant sfida senza paura Melkor-Morgoth:¹⁶

But Ungoliant had grown great, and he less by the power that had gone out of him; and she rose against him, and her cloud closed about him, and she

¹⁵ Maria di Nardò era il nome convenzionale scelto.

¹⁶ Tolkien, John Ronald Reuel (1977), *The Silmarillion*. London: George Allen & Unwin: 80.(1978) Tolkien, John Ronald Reuel, *Il Silmarillion*, trad. it. a c. di Saba Sardi, Francesco. Milano: Rusconi: 93: "Ma Ungoliant era divenuta grande, ed egli s'era rimpicciolito per via del potere che aveva ceduto; ed essa gli si levò contro, e la sua nube gli si serrò attorno, e Ungoliant lo avvolse in una rete di corregge avvinghianti con l'intento di strangolarlo. Allora Morgoth diede in un terribile urlo e ne riecheggiarono i monti."

enmeshed him in a web of clinging thongs to strangle him. Then Morgoth sent forth a terrible cry, that echoed in the mountains.

L'urlo di Melkor chiama le creature che lo servono e solo grazie al loro intervento egli potrà liberarsi di Ungoliant. Il grande ragno però, come già era successo ad Aracne, non viene ucciso, non viene sconfitto definitivamente: Ungoliant se ne va in altre terre dove si unisce ad altre creature aracneiformi, creando una sua progenie di ragni terribili e potenti che seminano morte. Aracne, Ungoliant sono creature che hanno osato sfidare la divinità, consapevoli della loro forza e della loro capacità; per questo, la divinità ha concesso loro vite ulteriori, in dimensioni diverse, in cui esse possano crearsi propri spazi e proprie vittime, rivendicando così la loro continua superiorità rispetto alle altre creature.

Ungoliant, ragno mitico, continua a tessere la sua ragnatela per cibarsi e come la mitica taranta non è mai sazia del suo morso fatale. Al tempo stesso Tolkien, nel continuo contrasto tra Bene e Male che percorre tutta la sua opera e permea quasi di un senso cristiano la saga di miti nordici-pagani, non è mai stanco di sottolineare la vittoria delle forze positive e il crollo finale delle potenze delle tenebre; egli immagina infatti che la brama insaziabile di Ungoliant la spinga a divorare se stessa fino a causare la sua stessa morte: "Of the fate of Ungoliant no tale tells. Yet some have said that she ended long ago, when in her uttermost famine she devoured herself at last" (Tolkien 1977: 81).¹⁷

Il medesimo contrasto tra Bene e Male, con la conseguente vittoria del primo sul secondo, si ritrova nel II libro del *Signore degli Anelli*, *Le Due Torri*, dove i protagonisti positivi, Frodo e Sam, devono scontrarsi con un enorme ragno malefico chiamato Shelob. Questa creatura è la figlia di Ungoliant:¹⁸

There angelong she had dwelt, an evil thing in spider-form, even such as once of old had lived in the Land of the Elves in the West that is now under the Sea [...] and she served none but herself, drinking the blood of Elves and Men, bloated and grown fat with endless brooding on her feasts, weaving webs of shadow [...] But none could rival her, Shelob the Great, last child of Ungoliant to trouble the unhappy world.

Anche Shelob, come Ungoliant e come Aracne, non è al servizio di qualcuno: è il crudele Sauron a cercare di usare a suo favore la forza mortifera di Shelob, ma il ragno è mosso solo da interessi propri. La ragnatela, unita al fetore e alle tenebre, è lo strumento usato per stordire le vittime di cui cibarsi. Colpisce nella rappresentazione di Shelob la solitudine in cui essa opera e vive; solitudine che è uno dei temi costanti usati da Tolkien per rappresentare i luoghi in cui sono annidate le tenebre e il Male e che è il contrappunto delle azioni positive prodotte dalla collettività. Tolkien insiste sul fatto che sia l'unione degli uomini a dare forza vitale e benefica: il rituale di liberazione dalle forze occulte avviene sempre in un contesto corale, non è mai un fatto isolato. Per trovare un filo rosso che lega tale aspetto al tarantismo, tema e punto di partenza di questo nostro percorso, potremmo parafrasare dicendo che anche in Tolkien la danza, la terapia coreutica del singolo che sconfigge il male deve essere sempre accompagnata dal contesto sociale e venire così pienamente integrata in esso.

¹⁷ Tolkien (1978), trad. it : 94; "Della sorte di Ungoliant, nessun racconto dà notizia. Pure, v'è chi ha detto che sia perita molto tempo fa, quando, nella sua insaziabile fame, finì per divorare se stessa".

¹⁸ Tolkien, John Ronald Reuel (1966; first published in 1954), *The two Towers. Being the second part of The lord of the rings*. London: George Allen & Unwin: 332. (2000) Tolkien, John Ronald Reuel, *Il Signore degli anelli. Trilogia*. trad. it. a c. di Alliata di Villafranca, Vicky. Milano: Bompiani: 872; "Essa dimorava lì da tempi immemorabili, malefico essere a forma di ragno, lo stesso che anticamente errava nella Terra degli Elfi in quell'Occidente ormai sommerso dal Mare [...] e non serviva altri che se stessa, bevendo avidamente il sangue di Elfi e Uomini, grassa e gonfia per via dell'interminabile rimuginare i suoi banchetti, tessendo ragnatele d'ombra [...] ma nessuno poteva rivaleggiare con lei, Shelob la Grande, ultima figlia di Ungoliant, nel tormentare il mondo infelice."

Nel *Signore degli anelli* Sam riesce a contrastare Shelob attraverso un colpo di lancia, ma la forza decisiva per sconfiggerla gli deriva da una specie di canto poetico degli Elfi, un motivo arcano e ignoto (Tolkien 1966 : 338):¹⁹

the crying of the Elves as they walked under the stars in the beloved shadows of the Shire, and the music of the Elves as it came through his sleep in the Hall of Fire in the house of Elrond.

Gilthorniel A Elbereth!

And then his tongue was loosed and his voice cried in a language which he did not know

Il canto gli conferisce nuovo vigore e così stringendo una Fiala magica, da cui si sprigiona una grande luce, Sam riesce a respingere Shelob e a farla indietreggiare nei meandri della sua caverna. Il modo con cui Shelob si ritira spaventata è proprio una sorta di danza rituale; i suoi movimenti sono convulsi e barcollanti, come nella fase terapeutica del rito coreutico del tarantismo (Tolkien 1966 : 339):²⁰

She fell back beating the air with her forelegs, her sight blasted by inner lightnings, her mind in agony. Then turning her maimed head away, she rolled aside and began to crawl, claw by claw, towards the opening in the dark cliff behind.

Tolkien attraverso questa opera di modernizzazione del mito esprime soprattutto la vittoria del Bene sul Male, della Luce sulle Tenebre e al tempo stesso innesca un movimento di rinascita che si sviluppa proprio dallo scontro con la morte vista e vissuta nelle sue forme più fantasticamente orribili. E forse non è un caso che di fronte al ragno Shelob siano canti e azioni rituali a riportare salvezza e salute. Da non trascurare, inoltre, come Tolkien rappresenti Ungoliant e Shelob come ragni femmine: interessante riflessione su come il mito conferisca all'immagine del ragno e alla sua capacità di impadronirsi delle vittime e di crearsi spazi di controllo propri e autonomi i contorni del Femminile.

La danza liberatrice, lo sfogo del malessere prodotto dall'amore precluso evidenziati nel tarantismo, l'unione e la sfida con il divino, la manifestazione del Femminile come forza che può essere anche terribile e, in un certo senso, sovraumana sono elementi che si possono ritrovare anche in quella che potrebbe essere una codificazione involontaria del mito di Aracne; gli elementi archetipici presenti nel racconto antico si ritrovano infatti tutti nell'elaborazione musicale della *Salome* di Richard Strauss, opera lirica dal soggetto rivoluzionario per l'inizio del '900 e primo esempio tedesco di *Literaturoper*, cioè di dramma che ha come libretto un testo letterario già esistente: in questo caso, la riduzione della traduzione tedesca della *Salome* di Oscar Wilde. Per la *Salome* ci si trova di fronte a una presenza involontaria del mito di Aracne, in quanto quest'ultimo non è citato direttamente; tuttavia gli elementi caratteristici di questo evento mitologico sono tutti presenti, a dimostrazione di quanto la figura di Aracne a qualsiasi altezza cronologica sia davvero una valida ed universale chiave di lettura di una delle ipostatizzazioni del Femminile. Nel 1905, data della prima di *Salome*, Strauss è consapevole di aver compiuto un'operazione nuova e di rottura, componendo la musica per un soggetto teatrale tanto discusso e criticato di

¹⁹ Tolkien (2000), trad. it : 878-879; "allora udì voci lontane ma limpide, il canto di Elfi vaganti sotto le stelle fra le beneamate ombre della Contea, la musica di Elfi che cullava il suo sonno nella Sala del Fuoco, nella dimora di Elrond. | *Gilthorniel A Elbereth!* | E poi, come per incanto, la sua lingua si sciolse, ed in un idioma ignoto la sua voce invocò".

²⁰ Tolkien (2000), trad. it : 879; "cadde all'indietro barcollando freneticamente con i tentacoli anteriori, abbacinata da lampi interni, agonizzante. Poi, distogliendo la testa storpiata, rotolò da una parte, e incominciò a strisciare, un artiglio dopo l'altro, verso l'apertura della roccia dalla quale era uscita".

immoralità. Ciò che Strauss intende fare è anche puntare sul cambiamento del gusto del pubblico, che ricerca nell'opera anche la soddisfazione di un desiderio di *voyerismo*. Così, Strauss dona voce e canto alla complessa e sensualmente pericolosa figura di Salomè, che nel dramma musicale, come già in Wilde, concentra su di sé tutto il peso della colpa dell'uccisione di Giovanni il Battista. E questa colpa è sostanzialmente derivata da una forma di *eros* precluso. Infatti il tema sostanziale dell'opera, che aleggia e si esprime in tutti i rapporti interpersonali dei protagonisti, oltre che e soprattutto in quello fatale di Salomè e del Battista, è quello di un erotismo che non ha sbocchi e che per questo è destinato a sfociare solo nella morte.

Appena Salomè vede il Battista rimane colpita dai suoi occhi (*Scena terza*): tutti (Erode, Narraboth) desiderano lei e la guardano continuamente, mentre Giovanni non la guarda. Lo sguardo del Battista le è negato e per questo diviene oggetto dominante del suo desiderio. Al tempo stesso, però, quello sguardo contiene per Salomè qualcosa di terribile e quasi di nefasto: "gli occhi sono terribili. Due caverne nere" (Strauss 2000 : 67);²¹ è il contatto con il divino, sentito dalla principessa come elemento ctonio. Inutile sottolineare che la concatenazione amore negato/contatto con la forza misteriosa del divino è la stessa già analizzata nel tarantismo.

La passione insoddisfatta di Salomè ha il suo culmine nella *Danza dei Sette Veli* (*Scena Quarta*), molto interessante nel contesto che stiamo analizzando appunto perché ci troviamo in presenza di una danza che utilizza nella sua esecuzione i veli, le stoffe colorate presenti anche nel tarantismo e, soprattutto, icone dell'atto del tessere.

La danza di Salomè contiene in sé i germi dell'irriverenza della sfida col divino, della sensualità implorsa ed esplosa e della morte. La didascalia della *Danza dei Sette Veli* presenta fortissime analogie con la danza del tarantismo, a cui si lega per il comune richiamo eversivo alla fonte del dionisiaco (Strauss 2000 : 99-100):²²

Salomè, all'inizio immota, si alza e fa ai musicisti un cenno. Il ritmo sfrenato di prima si stempera e al suo posto subentra una sinuosa e soave melodia. [...] A un certo punto Salomè sembra spossata, ma poi reagisce con rinnovata forza e continua a danzare. Con atteggiamento estatico, si sofferma un momento sul bordo della cisterna nella quale Jochanaan [Giovanni] viene tenuto prigioniero; poi si getta ai piedi di Erode.

La danza è composta da movimenti quasi estatici e riprese frenetiche, elementi rituali già trovati nel tarantismo. Durante il ballo Salomè si affaccia sull'abisso, sulla cisterna entro cui è imprigionato Giovanni: è il momento della sfida, ma soprattutto del combattimento con la parte psicopatologicamente più morbosa di lei, che ormai ha preso il sopravvento e che avrà il suo apice nella necrofila conclusione del bacio alla testa decapitata del Battista. Salomè pare aver vinto la sfida: la sua arte, quella della danza, ha potuto ottenere quanto voleva e, grazie a questa, ella può stringere tra le mani il capo mozzato del profeta. Ma la vittoria è solo apparente. Come Aracne, che aveva intessuto arazzi più belli di quelli della dea, anche Salomè deve perdere la vita e la condizione umana; infatti, essa viene uccisa, sepolta sotto gli scudi dei soldati per ordine di Erode, che un attimo prima l'aveva appellata "mostro" ("Ungeheuer").

La danza di Salomè non è quindi un rito positivo di liberazione e di rinascita, cosa che invece è il tarantismo, ma come quest'ultimo è un segno di eversione contro un ordine

²¹ Il passo nell'originale: "Seine Augen sind von allem das Schrecklichste. Sie sind wie die schwarzen Höhlen".

²² L'originale tedesco: "Salome, zuerst noch bewegungslos, richtet sich hoch auf und gibt den Musikanten ein Zeichen, worauf der wilde Rhythmus sofort abgedämpft wird und in eine sanft wiegende Weise überleitet. [...] Sie scheint einen Augenblick zu ermatten, jetzt rafft sie sich wie neubeschwung auf. Sie verweilt einen Augenblick in visionärer Haltung an der Cistern, in der Jochanaan gefangen gehalten wird; dann stürzt sie vor und zu Herodes Füßen".

culturalmente e socialmente gerarchico; è anch'essa la vendetta del Femminile, sorta da un senso di malessere prodotto dalla rigidità del patriarcato: "psychologisch entspringen diese Figuren [Salomè ed Elettra] der Angst von Männern in einer bestimmten Situation und unter ganz bestimmten kulturellen Bedingungen: daß die patriarchale Ordnung der Dinge ins Wanken geraten ist" (Müller-Funk 2001 : 175). È una danza vittoriosa, che però racchiude in sé la sua sconfitta, come era successo ad Aracne davanti alla sua splendida tela: "non desiste dal suo proposito e per la brama di una stolta vittoria si precipita incontro alla sua rovina" (Ovidio 1997 : 333, libro I).²³

Il mito di Aracne, come si è già brevemente ricordato, si intreccia quindi con l'immagine della donna fatale, che trascina alla rovina e alla morte. Anche il tarantismo ci spinge verso questo orizzonte, come testimonia uno dei canti tradizionali impiegati nella terapia coreutico-musicale. Il canto in questione è uno di quelli che sono rimasti nel repertorio contemporaneo e come tale è stato registrato da Chiriatti nel testo che commenta i materiali usati nel documentario *Morso d'amore* (Chiriatti 2001 : 112):²⁴

chi bacia donna va in galera a vita
e io in galera a vita vorrei andare
le mie carni cucite con la seta
e io in galera ci sono stato
le carni mie cucite con lo spago
cucile donna che le sai cucire
cucile a dietro punto di camicia.

Fortissimi ed interessantissimi nel testo di questo canto sono i riferimenti allo spago e al cucire, che ci riportano alla mente la figura della tessitrice. E con essa, abile nell'intessere i fili della vita di uomini e donne, si chiude il cerchio mitico del viaggio di parole e musica verso il Femminile.

BIBLIOGRAFIA

Ballestra-Puech, Sylvie (2006). *Métamorphoses d'Arachné*. Ginevra: Droz.

Blumenberg, Hans (1991), *Elaborazione del mito*. Bologna: Il Mulino.

Chiriatti, Luigi (2001). *Morso d'amore. Viaggio nel tarantismo salentino*. Lecce: Capone.

De Giorgi, Pierpaolo (2004), *L'estetica della tarantella. Pizzica, mito e ritmo*. Galatina: Congedo.

De Martino, Ernesto (1961). *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Il Saggiatore.

Gallini, Clara (1988), *La ballerina variopinta. Una festa di guarigione in Sardegna*. Napoli: Liguori.

Jesi, Furio (1978). *Il linguaggio delle pietre*. Milano: Rizzoli.

Lodigiani, Emilia (1982). *Guida alla lettura di Tolkien*. Milano: Mursia.

Michelet, Jules (1858). *L'Insecte*. Parigi: Flammarion.

²³ Originale latino: "perstat in incepto stolidaeque cupidine palmae in sua fata ruit".

²⁴ Nel testo di Chiriatti, sempre alla stessa pagina, si può trovare anche l'originale in dialetto pugliese.

- Mingozzi, Gianfranco (2001). *La taranta. Il primo documento filmato sul tarantismo*, commento di Salvatore Quasimodo, con un testo inedito di Ernesto De Martino, Roma: ML edizioni.
- Neumann, Erich (1981). *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*. Roma: Astrolabio.
- Ovidio (1997). *Le Metamorfosi*. Milano: Bur.
- Pellegrino, Paolo (ed.), (2001), *Mito e tarantismo*. Lecce: Pensa MultiMedia.
- Quasimodo, Salvatore (1960), *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Quirino, Principe (1989). *Strauss*, Milano: Rusconi.
- Schneider, Marius (1999). *La danza delle spade e la tarantella*. Lecce: Argo; (1948). *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicologico, etnografico y arqueològico sobre los ritos medicinales*. Berceña: Instituto Español de Musicologia.
- Strauss, Richard (2000). *Salome. Dramma in un atto di Oscar Wilde, traduzione tedesca di Hedwig Lachmann ridotta per la musica di R. Strauss*. Trad. italiana di Domenico Porzio. Bologna: Compositori.
- Tolkien, John Ronald Reuel (1966; first published in 1954), *The two Towers. Being the second part of The lord of the rings*. London: George Allen & Unwin. (2000) Tolkien, John Ronald Reuel, *Il Signore degli anelli. Trilogia*. trad. it. a c. di Alliaia di Villafranca, Vicky. Milano: Bompiani.
- Tolkien, John Ronald Reuel (1977), *The Silmarillion*. London: George Allen & Unwin. (1978) Tolkien, John Ronald Reuel, *Il Silmarillion*. trad. it. a c. di Saba Sardi, Francesco. Milano: Rusconi.

Webgrafia

- Mingozzi, Gianfranco (1961), *La taranta*, in:
<http://www.youtube.com/watch?v=f3RaIpFwx8I>
<http://www.youtube.com/watch?v=AWGxw3UQjtY>