



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Antropologia Culturale, Etnologia, Etnolinguistica

Tesi di Laurea

(Ri)connessioni danzate

La pizzica – pizzica fra retoriche e appaesamenti

Relatore

Ch.mo Prof. Antonio Fanelli

Correlatore

Ch.mo Prof. Gianluca Ligi

Laureanda

Giulia Rizzo

Matricola: 852067

Anno Accademico

2020/2021

*A chi cerca, ricerca, si cerca
danzando*

INDICE

INTRODUZIONE	1
<i>Elogio al corpo</i>	3
NOTE METODOLOGICHE	8
“Una stanza tutta per sé”	9
<i>Corpi a distanza</i>	16
<i>Una breve parentesi di respiro: Melpignano</i>	22
CORPO, DANZA E BALLO IN UN APPROCCIO ANTROPOLOGICO	24
<i>Il corpo è pe(n)sante: tra riflessioni antropologiche e recenti prese di coscienza</i>	24
<i>La danza: un oggetto di studio antropologico in espansione</i>	27
<i>L’etnocoreologia in Italia: un campo inesplorato</i>	31
PIZZICA – PIZZICA E RETORICHE “IN BALLO”	36
<i>Fra pizzica – pizzica tradizionale e neo – pizzica</i>	37
<i>Tarantate e pizzicate</i>	41
<i>Nessun rimorso: la riproposta</i>	52
<i>Le Notti della Taranta: da Melpignano al divano</i>	60
<i>Sulla bocca di tutti: retoriche a confronto</i>	69
APPAESAMENTI E (RI)CONNESSIONI	78
“ <i>simu salentini te lu munnu cittadini</i> ”: <i>la salentinità</i>	78
<i>Vivisezione del concetto “identità”</i>	81
<i>Appaesamenti e (ri)connessioni: la pizzica – pizzica come bussola</i>	91
CONCLUSIONE E RIFLESSI(ONI) FINALI	104
APPENDICE, LE INTERVISTE	108
RINGRAZIAMENTI	216
NOTE BIBLIOGRAFICHE	218
FILMOGRAFIA	222

INTRODUZIONE

Il 2020 è stato un anno che rimarrà impresso nelle biografie di ognuno di noi, per i cambiamenti che siamo stati costretti a mettere in atto a causa dell'emergenza sanitaria che ci ha colpiti. Lo stravolgimento delle abitudini e la messa in discussione dei punti fermi ha toccato anche il mondo della ricerca, che si è dovuto adattare alle modalità a distanza: per una studentessa di antropologia come colei che scrive, abituata sin dal primo anno a sentir parlare di immersione nel campo, di spostamenti per accedere ai luoghi di ricerca, di esperienze vissute a mangiare, parlare, condividere la quotidianità con gli informatori, non è stato facile rassegnarsi all'idea che tutto questo, sublimato nella ricerca per la stesura della tesi, non sarebbe stato possibile negli stessi termini. Meno difficile è stato invece scegliere l'oggetto della ricerca. La pizzica – pizzica infatti, manifestazione coreutica salentina, è da tempo l'argomento che muove le mie scelte in ambito formativo, relazionale e ricreativo; un interesse nato da tre anni a questa parte, quando entrando nel negozio Libraccio di Padova la copertina dell'edizione 2015 de *La Terra del Rimorso* mi folgorò: presi fra le mani quel libro e solo sfogliandolo capii che trattava un fenomeno che aveva luogo proprio nella mia terra natia. Cominciai allora a documentarmi e piano piano venni a conoscenza di cosa fosse il tarantismo, di cosa fosse la pizzica – pizzica. Nel tempo si è insinuato in me il desiderio di scandagliare il più possibile questa danza e ciò che le “gira” attorno, soprattutto in un arco temporale come questo in cui l'attenzione a lei riservata si è fatta sempre più forte; il motivo per cui la pizzica – pizzica si è fatta catalizzatrice delle mie attenzioni risiede proprio in un bisogno legato alla mia biografia personale: nata a Lecce da genitori salentini e cresciuta a Treviso fin dai primi anni di vita, la sensazione di essere divisa e non riconosciuta né da una parte né dall'altra mi ha accompagnata in tutti questi anni; a Treviso quella di Lecce, a Lecce quella di Treviso: l'esigenza di trovare un ancoraggio, di connettermi ad un luogo in maniera stabile e senza interferenze, di sentirmi appaesata in ogni posto, mi ha portata ad approfondire gli aspetti caratteristici della cultura da cui è partita la mia storia personale. È così che qualche anno fa ho impattato in questa danza, ho scoperto cosa fosse il tarantismo, ho iniziato ad incuriosirmi a questa tela

infinita di significati e credenze; prima di allora, mai ne avevo sentito parlare, né dai genitori, né dai nonni. La passione pluriennale per la danza e il movimento corporeo ha poi fatto da amalgama per la creazione di una ricetta perfetta, dando vita a una madeleine (o un pasticciotto?) capace di riorientarmi, di fornirmi finalmente una direzione per la comprensione di me stessa. Gli obiettivi della presente ricerca, quindi, non sono altro che i riflessi di quella mia personale, di ricerca: volevo capire il perché di tanta fatica nel tentativo di districarmi fra i significati dati a questa danza; da qui l'intuizione dell'esistenza di un contraddittorio costruito retorico che circonda la pizzica – pizzica e il tarantismo. Volevo sapere se la funzione di orientamento della pizzica – pizzica fosse qualcosa che stavo vivendo soltanto io; da qui il desiderio di ascoltare le biografie di alcuni ballerini, scelti appositamente per i loro differenti background. Rimaneva solo da capire come avrei potuto perseguire questi propositi a fronte di una vita quotidiana stravolta dalla violenza del covid – 19, dove l'abitudine data per scontata, ovvero quella di stare con e vicino altre persone, è stata bruscamente spazzata via. Si è cercato quindi di riflettere sul da farsi, considerando che l'eventualità di accantonare il tema di interesse non era contemplata. È così che è nata l'idea di esplorare il fenomeno dal punto di vista delle retoriche attraverso i social network e i corsi online, sia pratici che teorici, rimasti attivi durante il 2021; la voglia di approfondire la componente biografica è cresciuta proprio grazie alla partecipazione ai corsi, quando i soggetti con cui condividevo lo spazio virtuale facevano riferimento alle loro personali esperienze. I contenuti dei seguenti capitoli si sono concretizzati nel momento stesso della scrittura, che come ricorda il sociologo Giovanni Semi (2010) è a tutti gli effetti un momento della ricerca. Più in particolare il capitolo dedicato alle note bibliografiche esporrà le modalità a distanza entro cui si è svolta gran parte della ricerca, evidenziando i limiti e le difficoltà riscontrate e dovute proprio alla mancanza di un approccio immersivo *reale*. Il secondo capitolo provvederà a tracciare un quadro generale sullo studio della danza da un punto di vista antropologico, analizzando in ultima battuta l'etnocooreologia italiana, disciplina con ampio margine di crescita; il terzo capitolo entrerà pian piano nel vivo degli argomenti, presentando la pizzica – pizzica, chiarendo alcune differenze a livello coreutico ed esponendo il rapporto che essa intesse (o meno) con il tarantismo, grazie ai contributi di ricercatori come Guglielmo De Marra, Foriano Pico, Giorgio Baglivi e l'immane Ernesto De

Martino; verrà presentato poi un excursus sul processo di revival che l'ha riguardata dagli anni Settanta ad oggi, con particolare attenzione riservata al festival de *La Notte Della Taranta*. Il paragrafo finale presenterà le retoriche rintracciate durante l'esplorazione online sui social network e la partecipazione ai già citati corsi. L'ultimo capitolo, dopo aver fornito i tratti salienti della costruzione identitaria salentina, è un tentativo di "smontare" questo concetto, grazie anche ai contributi di Francesco Remotti, Zygmunt Bauman e ancora Ernesto De Martino, da cui si è preso in prestito il concetto di *spaesamento/appaesamento* usato nella descrizione del celebre episodio che ha coinvolto un pastore e il campanile del suo paese, Marcellinara; l'esposizione proseguirà infatti con il concetto *identità* riplasmato sotto i termini *(ri)connessione* e *appaesamento*, più conformi a descrivere le esperienze di vita raccontate dalle sei persone con cui ho conversato nei mesi scorsi. Pian piano si giungerà poi alle conclusioni, che vogliono essere un tirare le fila complessivo di questa intricata e complessa ragnatela, prendendo in considerazione anche i nodi sciolti e soprattutto quelli non sciolti; saranno presentate anche le prese di coscienza a cui la stesura di questo lavoro ha portato, nonostante gli incidenti di percorso, gli ostacoli, le deviazioni e i cambi di rotta; o forse proprio grazie ad essi.

Prima di entrare nel vivo del discorso risulta fondamentale, anche per la natura della tematica di che si è scelto di approfondire, ragionare brevemente sul ruolo che il corpo svolge all'interno della ricerca antropologica, per riflettere anche sulle difficoltà che le modalità a distanza hanno comportato.

Elogio al corpo

Quando pensiamo alla figura dell'antropologo, nella mente appare nitida l'immagine di qualcuno che per fare ricerca si cimenta in contesti molto diversi rispetto a quelli a cui è abituato. Nell'introduzione ad *Argonauti del Pacifico occidentale* (1922), Malinowski espone le modalità con cui ha condotto il suo studio, delineando una sorta di vademecum della ricerca sul campo: particolare attenzione viene riservata all'osservazione di "una serie di fenomeni di grande importanza che non può essere registrata consultando o vagliando documenti ma deve essere osservata, nella sua piena realtà, (...) gli imponderabili della vita reale" (ivi : introduzione). Da queste parole la presenza fisica dell'antropologo appare imprescindibile, il suo corpo è direttamente implicato nella comprensione di quei fenomeni che faticano ad essere spiegati o

addirittura colti dagli interlocutori stessi con cui ci si rapporta: si pensi a quegli atteggiamenti intessuti “nel più fuggevole di tutti i materiali: l’essere umano” (ivi: introduzione), che per la naturalezza con cui vengono compiuti, non si prestano ad una descrizione razionale ed organizzata, e di conseguenza nemmeno ad una comprensione, senza che ad essi vi sia un diretto riferimento visivo. Prendendo un caso specifico di studio in cui la presenza fisica è rappresentata materialmente dal corpo, non si può fare a meno di citare Marcel Mauss, che nelle prime pagine del celebre saggio *Le tecniche del corpo* (1950), sottolinea come si debba “procedere dal concreto all’astratto” (ivi: 385), quindi dall’osservazione e molto spesso anche dall’impregnazione di consuetudini del corpo, alla descrizione e formulazione teorica di esse in seguito. Ovviamente con Mauss siamo di fronte ad un caso in cui la corporalità risulta davvero irrinunciabile, per la natura stessa del suo studio. Analizzando più in generale le metodologie impiegate dagli antropologi negli anni successivi alla pubblicazione della ricerca di Malinowski, l’osservazione partecipante è diventata vero e proprio sinonimo di ricerca etnografica, a dimostrazione del fatto che questo procedere metodologico è stato condiviso a tal punto da risultare fondamentale per la buona riuscita di un lavoro sul campo. Di pari passo, sono nate anche riflessioni critiche nei confronti di questo metodo: la presenza fisica dell’antropologo sul campo, infatti, produce conseguenze a vari livelli, dirette o non dirette, sui comportamenti delle persone presso cui si svolge la sua ricerca. La sua sola presenza si fa sinonimo di alterità, diversità, estraneità agli occhi della comunità che lo ospita. A questo proposito salta alla memoria uno stralcio del lavoro di Gianfranco Mingozzi, *La taranta* (1962); c’è un particolare momento in cui la videocamera inquadra una donna che si muove davanti alla Cappella di San Pietro e Paolo: non appena si accorge di essere filmata, sfoga il suo disappunto contro la telecamera stessa. Fanno seguito anche le lamentele del marito, il quale viene calmato dalle autorità presenti. L’obiettivo della telecamera potrebbe essere metafora dell’occhio dell’antropologo, curioso e scrutatore, che in questo caso estremo è stato percepito dai locali a tal punto invadente da risultare irrispettoso. C’è da dire che la ricerca sul campo di De Martino ha avuto una durata complessiva di 19 giorni, svoltasi dal 21 giugno al 10 luglio 1959. Il tempo non è stato sufficiente per una immersione significativa e di certo l’équipe che De Martino aveva scelto di portare con sé non passava inosservata: il processo di “mimetizzazione” fra i locali è stato perciò più difficoltoso. Il lavoro che ha dato vita a

La terra del rimorso (1961) si pone quindi a metà fra l'osservazione partecipante malinowskiana e una metodologia sociologica qualitativa, fatta di interviste e di partecipazione alle sedute di terapia coreutica – musicale; una sorta di osservazione a distanza, che però non azzerava l'impatto della presenza del corpo dell'antropologo sulle situazioni di vita quotidiana e ancor più di vita rituale, dei locali. (Pavanello, 2013: 26). Ma allora che fare di questo corpo? Jean Pierre Olivier de Sardan (1995) propone di trarre profitto dalla situazione, utilizzando la propria presenza in quanto ricercatore come metodo d'indagine per riflettere sulle problematiche create dalla propria presenza. Ma quando gli intenti della ricerca non sono direttamente volti ad analizzare questa specifica questione, è evidente come il corpo dell'etnografo sia un ingombro inevitabile: esso non può essere eliminato, per un evidente discorso pratico; non può nemmeno essere esaltato eccessivamente, in quanto si rischia di assumere un atteggiamento soggettivistico. Ciò che si può fare è controllarlo, usarlo come mezzo che direttamente viene impiegato nella conoscenza etnografica. Esso si fa veicolo di conoscenza non solo degli interlocutori, ma anche di se stessi; proprio attraverso la relazione, il confronto, il vestire e svestire i panni degli altri, si è capaci di ritornare nei propri con più consapevolezza. Questa particolare dinamica, paradossalmente, viene fuori con più evidenza quando si cerca a tutti i costi di fare il contrario, ovvero di annullare la propria presenza, il proprio corpo, la propria persona. Appare utile citare a questo proposito due esempi letterari che mostrano i risvolti "drammatici" di due personaggi che hanno tentato l'ardua impresa. Il primo è quello studente universitario senza nome che fa da protagonista al romanzo *Un uomo che dorme* (1967) di Georges Perec: in un giorno come tanti, decide di spegnere la sveglia e di non presentarsi all'esame che avrebbe dovuto sostenere, senza dare spiegazioni del perché nemmeno ai suoi amici. Comincia a vivere le sue giornate distanziandosi dalle persone attorno a lui, vivendo la sua quotidianità in una apatia spersonalizzante: "sei invisibile, limpido, trasparente. Non esisti più: il susseguirsi delle ore, il susseguirsi dei giorni, il passare delle stagioni, lo scorrere del tempo, sopravvivere, senza allegria e senza tristezza, senza futuro e senza passato, così semplicemente, in modo evidente" (ivi: 79). Il lettore è accompagnato nell'assurdo tentativo del protagonista, paradossalmente esortato a provare empatia per lui tramite la seconda persona con cui Perec decide di raccontare la storia, fino ad arrivare alle ultime pagine, dove la narrazione si fa concitata, quasi febbricitante. È

proprio qui che lo studente si rende conto che questo tentativo di estraniamento dall'altro e dal mondo è privo di senso e non porta ad alcun accrescimento interiore: "non hai imparato niente, tranne che la solitudine non insegna niente, che l'indifferenza non insegna niente: era un'impostura, una fascinosa e ingannevole illusione. Eri solo, tutto qui, e volevi proteggerti; volevi tagliare per sempre i ponti fra te e il mondo. Ma tu sei poca cosa, e il mondo un tal parolone" (ivi: 140). Un tentativo di rimanere nei propri confini, perché a volte il diverso fa paura, costringe a mettere in dubbio e in discussione le certezze a cui fino a quel momento ci si è affidati. Un tentativo che però fallisce, perché un sistema chiuso che non ammette possibilità di ricircolo d'aria, è destinato a marcire. Il secondo personaggio che volontariamente decide di punto in bianco di tagliare i ponti con gli altri, è l'eccentrico Palomar dell'omonimo romanzo di Calvino (1983): la motivazione non è la perturbante apatia, come avviene con lo studente di Perec, bensì l'incapacità di rapportarsi con gli altri. Palomar è infatti convinto che solo migliorando i rapporti con l'universo, e quindi chiudendosi momentaneamente in se stesso, saprà gestire anche le relazioni con le persone. Dopo gli approfonditi studi sul cielo, decide quindi di applicare questa conoscenza agli altri; subito, però, si accorge che qualcosa non funziona: "contemplando gli astri lui s'è abituato a considerarsi un punto anonimo e incorporeo, quasi a dimenticarsi d'esistere; per trattare adesso con gli esseri umani non può fare a meno di mettere in gioco se stesso, e il suo se stesso lui non sa più dove si trova" (ivi: 105). Ecco che ancora una volta emerge l'importanza della soggettività del ricercatore, che in questo caso risulta tutt'altro che un limite, semmai la condizione senza cui la relazione stessa non può avvenire: "la conoscenza del prossimo ha questo di speciale: passa necessariamente attraverso la conoscenza di se stesso" (Ibid.). tirando le fila di queste riflessioni, risulta chiaro che una conoscenza etnografica non può fare a meno del corpo fisico del ricercatore, e nemmeno del suo portato soggettivo; allo stesso tempo, la completa aderenza allo stile di vita, modo di pensare e di sentire dell'altro, oltre che essere estremamente difficile da raggiungere, non appare produttiva: occorre cimentarsi quanto più possibile nel campo, tenendo comunque saldi i confini della propria soggettività. Conoscere se stessi quindi, essere consapevoli della propria cultura, dei suoi limiti e delle sue peculiarità, permette di iniziare il viaggio alla scoperta dell'altro antropologico; e la meta non è prevedibile, il percorso impossibile da conoscere, se non affidandosi all'altro. Quel corpo di cui si parlava nelle righe

precedenti non è uno scomodo ingombro, neanche un semplice mezzo, ma una sorta di spugna; nel tentativo di rilasciare l'acqua assorbita, fatta di osservazioni ed esperienze sul campo, inevitabilmente aggiunge ad essa frammenti della sua essenza. Per quanto l'etnografo cerchi di compiere operazioni di filtraggio, per ripulire quest'acqua dall'impurità della sua soggettività, non riuscirà mai a riproporla al suo stato originario. E se da una parte, la sua purezza è compromessa, dall'altra sappiamo bene che l'acqua distillata non può essere bevuta, perché priva di apporti nutrizionali; è proprio in quella soggettività e corporalità, reputata spesso superflua e impura, che si nasconde il nutrimento di chi legge, la vera ricchezza della ricerca stessa.

*E gira tutto intorno alla stanza
Mentre si danza*
(Franco Battiato, Voglio vederti danzare)

NOTE METODOLOGICHE

Questo mio corpo ha dovuto adattarsi a modalità a distanza per la stesura di ciò che si sta leggendo, con una conseguente problematizzazione e riflessione di esso stesso. Il lavoro è frutto di quattro momenti principali, che hanno determinato l'andamento, lo smarrimento, le inversioni e infine la direzione naturale della ricerca stessa. Il primo momento si è tradotto nell'analisi della letteratura, dove la difficoltà maggiore non è stata nel reperimento dei materiali bibliografici, quanto invece nella loro selezione: quella della pizzica – pizzica è una strada ampiamente battuta da molteplici campi di studio e punti di vista; negli ultimi anni gli editori hanno supportato pubblicazioni a riguardo, soprattutto per il grande successo che questa manifestazione coreutica – musicale, in tutte le sue declinazioni, porta con sé. A questo proposito si è scelto di prediligere testi scritti da professionisti locali, o da personalità che hanno consolidato un forte legame sia con i luoghi che con gli argomenti di mio interesse. Il secondo momento, ovvero quello della partecipazione ai corsi online, mi ha permesso di “entrare nel campo” e intravedere la declinazione che questa ricerca avrebbe potuto percorrere: l'individuazione delle molteplici retoriche che circondano la pizzica – pizzica da una parte, le intersezioni che questa danza traccia con le biografie personali di coloro che lavorano con essa dall'altra. Questo particolare momento è stato fondamentale per una riflessione non solo personale, che verrà analizzata soprattutto nelle conclusioni, ma anche per una considerazione approfondita sul corpo. Il terzo momento, costituito dalle interviste, è stato utile per delineare il focus stesso della ricerca: è attraverso le parole dei miei interlocutori che sono nate le riflessioni e le intuizioni sviluppate poi in forma scritta, è attraverso il confronto con loro che sono nati i primi sani dubbi riguardo alla direzione che stavo cercando di prendere. L'ultimo momento, inaspettato ma rivelatosi poi necessario, si è tradotto nella settimana teorico – pratica dal titolo *Nell'anima profonda della pizzica – pizzica*, organizzata dall'etncoreologo Giuseppe Michele Gala e svoltasi a Melpignano: è stato l'incontro con gli operatori culturali, con gli appassionati e soprattutto i ballerini, che mi ha aiutata a fare chiarezza su quanto già avevo raccolto, fungendo da “righello” per operare quella quadratura del cerchio che mi

appariva nei mesi precedenti così lontana. Nei paragrafi seguenti approfondirò gli spunti provenienti dai momenti appena esposti, fatta eccezione per il primo, quello della revisione della letteratura, dato che i suoi frutti non sono altro che la struttura su cui si regge ciò che si sta leggendo.

“Una stanza tutta per sé”¹

Come accennato, parte del presente lavoro è nato grazie alla partecipazione ad alcuni corsi online. In particolare, sono state tre le iniziative a cui si è preso parte: gli incontri teorici tenuti dal professor Gala, in un progetto dal titolo *nell'anima profonda della pizzica – pizzica*; gli appuntamenti pratici tenuti dalla compagnia *Tarantarte*², in particolare quello di *pizzica – pizzica e balli tradizionali del sud Italia* tenuto da Manuela Rorro e quello di teatro danza, *Taranta Atelier*, tenuto da Maristella Martella. Il corso teorico era rivolto ad operatori culturali, ballerini, musicisti e ricercatori interessati a scandagliare e approfondire i tratti caratteristici della pizzica – pizzica tradizionale, attraverso l'ausilio di filmati di repertorio risalenti agli anni Settanta, Ottanta e Novanta registrati dal professore stesso. Gli incontri, con cadenza quindicinale, hanno scandito le serate dei lunedì di marzo, aprile, maggio e giugno 2021, a colpi di lezioni di etnocoreologia, di dibattiti, di confronti e riflessioni. I partecipanti, poco meno di una trentina, hanno dato il loro apporto professionale e personale non solo tramite gli incontri, ma anche attraverso il gruppo Whatsapp appositamente creato, che è risultato utile altresì per creare una coesione e un'atmosfera più confidenziale all'interno della quale esprimere più liberamente i propri punti di vista. Proprio in occasione di questo corso, i cui intenti erano stati esplicitati sin da subito, è stato possibile intuire che nel mondo della pizzica – pizzica le opinioni, i punti di vista e le direzioni che gli attori implicati potevano prendere, sono molteplici. Il corso stesso si schierava a favore di un recupero della danza tradizionale, in contrasto con la cosiddetta neo – pizzica che è presente ed è presentata sia in Salento che fuori, attraverso i corsi di danza. Prendere parte al corso del professor Gala è stato fondamentale per alcuni motivi principali: innanzitutto perché esso stesso si faceva

¹ Citazione del saggio che porta il medesimo nome, Virginia Woolf. Pubblicato nel 1929, frutto di due conferenze tenute dalla scrittrice a Newnham e Girton, college femminili dell'Università di Cambridge, nel 1928.

² Associazione sportivo – dilettantistica che si occupa di promuovere e approfondire lo studio delle danze popolari del sud Italia e del Mediterraneo. Diretta da Maristella Martella. Sito web: <http://www.tarantarte.it/>

portavoce di una delle retoriche da me successivamente analizzate, ovvero quella che difende la “vera pizzica – pizzica”³; in secondo luogo perché fra i partecipanti, di formazione differente gli uni dagli altri, vi era anche chi proprio attraverso la neo – pizzica lavora, con corsi ed esibizioni: il loro contributo ha suggerito di analizzare questa danza dal punto di vista dell’agency che essa ha prodotto negli ultimi anni, permettendo ai salentini di essere “visibili” sul panorama (inter)nazionale e di produrre un guadagno. Altro spunto nato grazie al corso riguarda l’esigenza o meno di resuscitare un ballo che, come vedremo più in dettaglio nel capitolo 3, è stato dismesso negli anni Settanta: per quanto una valorizzazione e una tutela siano indispensabili a proteggere quel poco che ci è arrivato grazie ai filmati raccolti, non bisogna dimenticare che una danza muore con l’assenza di pratica; se la pizzica – pizzica tradizionale da un momento in poi è scomparsa, è stato forse perché non si adattava più all’espressione dei valori e delle credenze che stavano arrivando galoppanti dal processo di modernizzazione che ha investito l’Italia dalla seconda metà del secolo scorso in poi. Altro fattore da non trascurare è sicuramente quello riguardante il corpo: *quel* codice coreutico è difficilmente adattabile al modo di muoversi e concepire la fisicità che abbiamo ora e, più nel dettaglio, alla concezione del corpo (e quindi ruolo) femminile; prima costretto in piccoli e trattenuti passi, è ora esplosivo nella neo – pizzica, dove la donna compie movimenti più ampi e frenetici. La nascita della neo – pizzica è quindi ascrivibile a bisogni coerenti con l’epoca che stiamo ora vivendo: si potrebbe dire lo stesso della pizzica – pizzica tradizionale? La domanda è volutamente provocatoria, ma nel pieno di queste riflessioni rimane viva la consapevolezza della necessità di una valorizzazione che possa tenere conto del patrimonio immateriale coreutico che può resuscitare attraverso la volontà di corpi in movimento. Riprendendo il filo del discorso, si passerà ora a parlare di quei corsi che hanno visto la partecipazione corporale di chi sta scrivendo. Si è deciso di prendere parte ad essi, quello sulla pizzica – pizzica e gli altri balli tradizionali e quello sul teatro danza, per cercare di rintracciare attraverso quali parole, metafore, esempi, aneddoti, si andava a presentare l’universo della danza salentina, memore di un corso da me frequentato nell’anno 2018 in presenza; quest’obiettivo non è stato però perseguito, forse proprio per la modalità a distanza entro cui si configuravano le lezioni: ci si collegava al link apposito, ci si salutava,

³ Questione approfondita nel capitolo 3, al paragrafo: *Sulla bocca di tutti: retoriche a confronto*.

scambiando qualche impressione generale e poi si cominciava a ballare, entro il perimetro delle rispettive stanze, entro il perimetro dei rispettivi schermi; alla fine della lezione, ci si scollegava: mancava quindi la lenta e progressiva entrata in uno spazio comune, mancava il momento di transizione fra la sala e gli spogliatoi, luogo in cui il più delle volte si consolidano i rapporti e si scambiano i commenti a caldo su ciò che si è appena fatto. Per questo motivo i corsi pratici online sono stati lo stimolo indispensabile alla riflessione sul corpo, sullo spazio, sulla mancanza di tridimensionalità e contatto. Si tratta di un discorso doveroso, soprattutto per il tema che si è scelto di trattare: la pizzica – pizzica e la danza tradizionale in generale è un prodotto di corpi vicini fra loro, che si muovono assieme assolvendo funzioni comunitarie; la mancanza di vicinanza fisica a cui siamo stati costretti a causa del Covid – 19 è passata anche per l’annullamento di feste e occasioni in cui mettere in campo il corpo. C’è stata quindi un’esigenza, dettata anche dal tempo dilatato che abbiamo sperimentato nell’ultimo periodo, di portare per quanto possibile tutto questo online. Ciò ha determinato una possibilità lavorativa per coloro che sono stati costretti a sospendere i corsi in presenza, rispettosi delle disposizioni anti – covid. Non tutti, però, hanno deciso di trasferire il lavoro online: a questo riguardo i miei interlocutori, tutti ballerini e insegnanti di pizzica – pizzica, si sono divisi in due diversi “schieramenti”:

- Chi ha scelto di non usare la modalità a distanza. Le motivazioni riguardano da una parte la mancanza di familiarità con gli strumenti che negli ultimi tempi abbiamo imparato a conoscere, come GoogleMeet, Zoom o Skype, e la conseguente noia che ne deriva, come mi ha raccontato l’insegnante e psicoterapeuta Franca Tarantino durante la nostra conversazione:

“Guarda, questo periodo di emergenza, di pandemia è saltato per aria tutto, personalmente ho avuta molta difficoltà l’anno scorso perché in un attimo è saltata tutta la mia vita, il lavoro, io sono libera professionista per cui immaginati, ci ho impiegato un po’ prima che le persone scoprissero l’on-line, accettassero questa forma, insomma la mia vita è cambiata, almeno per il momento è cambiata, ho provato a far qualcosa on line ma mi annoiavo a morte, non mi piaceva, ho aspettato l’estate e durante l’estate ho lavorato”⁴

⁴ Conversazione con Franca Tarantino avvenuta tramite la piattaforma GoogleMeet il 13 maggio 2021. Consultabile per intero in Appendice.

Dall'altra parte ci sono stati operatori che hanno scelto di non trasferire il lavoro online per la mancanza di una compresenza fisica, del tutto necessaria per una danza a detta del Professor Gala e del ballerino e tamburellista Giuseppe Delle Donne:

“La danza è fatta di rapporti diretti di corpi, essere tecnicisti fino a quel punto lì... anche perché come si fa a controllare da un quadratino del computer cosa sta facendo Tizio, Caio, Sempronio, cioè assurdo, ma poi è proprio disumano, (...) Io capisco che è un modo soprattutto di chi voleva campare o campa di danza, s'è trovato enormemente in difficoltà in questo momento, e lo capisco benissimo, c'è proprio un problema di occupazione e di disoccupazione. Però probabilmente sarebbe stato utile anche per queste insegnanti di qualsiasi genere coreutico andare ad approfondire proprio le parti più teoriche della propria disciplina” (Giuseppe Michele Gala)⁵

“Ho lasciato stare. Io cerco di dare il giusto posto alla musica popolare (...) Perde il senso farlo online, rimane solo l'aspetto economico. Dai pochissimo all'altra persona, possiamo parlare, puoi capire qual è il mio entusiasmo, ma finisce lì. Davanti ad un computer la recepisce molto meno. Entriamo in un mondo particolare, l'energia che ha il corpo. Io qui ti trasmetto determinate cose... davanti ad un computer io posso provare a trasmetterle per cento, a te arriverà lo 0,0001” (Giuseppe Delle Donne)⁶

I timori descritti da Giuseppe in parte si sono effettivamente concretizzati durante la mia personale esperienza di partecipazione ai corsi pratici. La difficoltà maggiore è stata quella di comprendere il movimento attraverso l'imitazione dei corpi osservati nello schermo bidimensionale, dove le distanze e gli spazi venivano snaturati da una falsa prospettiva; per quanto riguarda la compresenza, è stato davvero difficile “immaginarla” e proiettarla all'interno della mia camera. A questo proposito riporto una riflessione annotata il quattro marzo 2021, alla fine di una delle lezioni a cui ho preso parte:

⁵ Conversazione con Giuseppe Michele Gala avvenuta tramite la piattaforma GoogleMeet il 26 maggio 2021. Consultabile per intero in Appendice.

⁶ Conversazione con Giuseppe Delle Donne avvenuta il 19 luglio 2021 a Melpignano. Consultabile per intero in Appendice.

“si perde la tridimensionalità, le grandezze sono smisurate, mani enormi vicine allo schermo che coprono la prospettiva di un corpo piccolo piccolo, che in realtà contiene l'enorme voglia di fremere insieme a quello degli altri” (Appunti personali post lezione *Tarantaatelier*, ore 20.15)

- Come si evince dalla mia stessa partecipazione, ci sono stati anche coloro che hanno deciso di sperimentare la formulazione online dei corsi di pizzica – pizzica. Tra i miei interlocutori sia Andrea De Siena, che Manuela Rorro e Silvia De Ronzo hanno compiuto questa scelta:

“ho deciso di fare corsi on-line, intanto per sperimentare, non ero sicuro del fatto che si potesse riuscire bene, quindi abbiamo pensato a come poter rispondere. Poi sicuramente l'aspetto economico ha giocato un ruolo importante, perché in un periodo in cui l'arte e la cultura e tutte le manifestazioni professionali legate a questo sono state sotterrate dalla pandemia, c'era l'esigenza di trovare una fonte di sostentamento. Il mio saper fare in questo senso è stato utile; è stato molto importante sperimentare questi linguaggi, perché c'era una comunità di riferimento che da un giorno all'altro si è vista mancare la propria possibilità di espressione attraverso quello che si era imparato, attraverso quello che si era utilizzato, per esprimersi in qualche modo. (...) se mi togli la possibilità di ballare ci possono essere dei traumi sociali più sottili, ma sicuramente dei traumi, quindi in qualche modo la dimensione online ti permette di mantenere un rapporto individuale con il tuo corpo, e questo è stato importantissimo perché anche i propri movimenti quotidiani sono cambiati. Stare a casa non è come andare a passeggiare in giro, il divano, il letto, stare seduti, sono tutte cose che il corpo sente poi come attività, quindi è importante mantenere una routine anche del corpo che si muove con un certo linguaggio. Le limitazioni sono proprio queste, nel senso che balli da solo o al limite in coppia”(Andrea De Siena)⁷

Tra le motivazioni che hanno spinto Andrea a sperimentare la modalità da remoto vi è certamente quella legata alla sfera economica, ma non solo: in un periodo in cui il corpo è stato sfidato ad adattarsi alla vita domestica, queste

⁷ Conversazione con Andrea De Siena avvenuta tramite la piattaforma GoogleMeet il 24 maggio 2021, consultabile per intero in appendice.

lezioni hanno rappresentato un momento di “stretching”, di allungamento, per non perdere la memoria di ciò che si era abituati a fare pre – covid. Anche la ricerca di una dimensione comunitaria è stata citata per legittimare la scelta dell’online, come mi dice Manuela:

“Ho iniziato a prendere confidenza, organizzato dei concertini web a pagamento per far lavorare i musicisti, perché la mia esigenza è nata dal fatto che volevo che musicisti un po' lavorassero e volevo che le persone a casa comunque ritrovassero in qualche modo una comunità, ancora non trovavo il modo di danzare, ma attraverso il concertino questa cosa è nata e poi ho iniziato a fare anche corsi con Tarantarte a parte negli ultimissimi due mesi” (Manuela Rorro)⁸

Le difficoltà iniziali hanno riguardato anche l’esperienza di Silvia, la prima delle ballerine della compagnia Tarantarte a prendere la decisione di traslare su internet i corsi:

“i ragazzi mi hanno detto: “Cosa facciamo adesso?” “Cosa facciamo?” ho detto. “Vogliamo provare con Zoom?” Io ho detto “Non vi assicuro niente, io non so, non conosco il mezzo, non so come si faccia danza on-line e se si possa fare e se abbia un senso, ci proviamo insieme”. Infatti l'anno scorso ho fatto degli incontri, che all'inizio erano proprio di saluto, ci salutavamo, “come state?”, facevamo dei brindisi, ci facevamo una cantata con Giuseppe che ci suonava una cosa lui (il mio compagno), non erano a pagamento e poi piano piano abbiamo capito che qualcosina si poteva fare, ero l'unica l'anno scorso a tenere corsi su zoom dell'associazione, si potevano trovare delle modalità per muoverci insieme, anche se in separata sede e un po' si poteva approfondire anche in maniera teorica qualcosina, o comunque utilizzare la telecamera e anche Zoom come una risorsa, e quindi da questo limite cercare delle nuove opportunità e abbiamo cercato di farlo, quindi da settembre poi ho detto “vabbè”, abbiamo ricominciato in presenza, poi abbiamo chiuso di nuovo... “va bene dai quest'anno per forza abbiamo questi corsi on-line di nuovo” e li avevo

⁸ Conversazione con Manuela Rorro avvenuta tramite la piattaforma GoogleMeet il 28 maggio 2021, consultabile per intero in appendice.

proposti poi anche in maniera più seria, cioè più calendarizzata, si è convinta anche Maristella, l'anno scorso non aveva voluto farli”⁹

Le difficoltà oggettive, dettata dai problemi di linea, dalla mancanza di compresenza e dalla difficoltà di seguire gli allievi dall'altra parte dello schermo, hanno però lasciato spazio anche a potenzialità che si sono potute sperimentare: la prima, tutt'altro che da sottovalutare, è stata la possibilità di raggiungere persone molto lontane dai luoghi da cui i corsi erano trasmessi; Andrea e Silvia mi dicono:

“siamo arrivati in molti angoli del mondo: Germania, Australia, Stati Uniti, Svizzera, Francia e veramente tanto altro che ora hanno la possibilità di seguirci, persone che ora possono seguire il nostro metodo di insegnamento con la doppia cosa positiva di suscitare l'interesse a visitare il nostro paese, quindi è una sorta di attrazione, uno spot positivo culturale da questo punto di vista” (Andrea De Siena)

“i ragazzi vogliono continuare perché la maggior parte non sono bolognesi ma sono ragazzi che mi seguono da diverse altre regioni, per cui non potrebbero comunque tornare in presenza, e quindi mi hanno chiesto di continuare e credo che farò anche a giugno, continuerò con questo corso, poi penso a giugno di chiudere” (Silvia De Ronzo)

Per quanto riguarda la didattica e il rapporto che si instaura con il proprio corpo, Manuela introduce una riflessione:

“Ho cercato di usare il mezzo non nel suo limite ma nella sua possibilità, e per questa ragione non ho riscontrato dei limiti se non quelli tecnici, mentre le possibilità sono tante perché si lavora molto di più con se stessi e questo è interessante, perché c'è il lavoro comunque con uno specchio, cosa che io non faccio durante i corsi di danza, non lavoro mai allo specchio perché utilizzo il corpo dell'altro come specchio, non in senso letterale ma come rimando diciamo, ma in questo caso lo specchio dello schermo è interessante perché le persone cambiano il loro modo di ballare davanti alla telecamera, anche io, e quindi escono fuori cose nuove” (Manuela Rorro)

⁹ Conversazione con Silvia De Ronzo avvenuta tramite la piattaforma GoogleMeet il 1 giugno 2021, consultabile per intero in appendice.

Questo aspetto è stato notato anche da chi sta scrivendo: in mancanza di compresenza, di corpi vicini, l'unico a cui poter prestare attenzione era proprio il mio, riflesso nel riquadro Zoom, su cui inevitabilmente cadeva l'occhio: mi sto muovendo correttamente? Come mi vedono gli altri? Cosa dei miei movimenti gli altri non vedono? Oltre a questo, si è fatto esperienza anche dello spazio domestico. Le lezioni online sono state piccoli squarci di penetrazione nell'intimità dei partecipanti, delle loro stanze, dei loro spazi. Un'occasione anche per scandagliare il proprio, per metterlo alla prova e studiarlo da una prospettiva nuova: l'armadio, il letto e la scrivania divenivano a tratti ostacoli, a tratti pretesti per uscire di scena, a tratti stimoli da includere nella sperimentazione. Nel corso tenuto dalla coreografa Maristella Martella, il lavoro compiuto si è mosso proprio in questo senso: si è provveduto a "provare" il mezzo, a giocare con la webcam e con le distorsioni da essa provocate; nelle lezioni di maggio ci si collegava alla lezione ognuno attraverso due diversi dispositivi, che venivano posizionati in modi diversi e in parti differenti della stanza, ad esempio a terra, per rendere un'inquadratura dall'alto. I corsi pratici, insomma, sono stati lo stimolo perfetto per riflettere anche sullo spazio domestico, non più solo intima e personale sede di riposo, ma anche luogo entro cui praticare i propri hobby, portare avanti il proprio lavoro, e nel mio caso raccogliere dati per una tesi antropologica. La difficoltà maggiore è stata sicuramente quella di non riuscire ad individuare un confine netto fra tempo dedicato alla raccolta dati e tempo libero, ed è una questione sollevata anche dall'antropologia digitale Magdalena Goralska (2020), la quale avverte i ricercatori che intendono condurre una netnography dicendo che è bene controllare il tempo speso sul campo digitale, soprattutto nel periodo di lockdown, perché c'è il rischio che l'immersione sia "troppo profonda". Se infatti in una situazione di ricerca sul campo reale l'entrata e l'uscita di scena da esso è tangibile e identificabile, lo stesso non si può dire per il campo digitale, dove l'online e l'offline sono confini immaginari estremamente variabili.

Corpi a distanza

Si è visto come i corsi online abbiano aperto la strada ad una (auto)riflessione corporea, che è stata approfondita poi con un altro momento fondamentale della ricerca, ovvero quello delle interviste. Per i motivi già citati, esse si sono svolte online, tramite la piattaforma GoogleMeet. Si è scelto di rivolgersi a ballerini con pluriennale esperienza

nella pratica e nell'organizzazione di corsi di pizzica – pizzica. La modalità attraverso cui è stato possibile reperire i contatti dei miei sei interlocutori è passata proprio attraverso i corsi online da me frequentati: è attraverso questi che mi è stato possibile scegliere a chi domandare la possibilità di concedermi un'intervista. Gli interlocutori, intervistati fra il 13 maggio 2021 e il 19 agosto 2021 (quest'ultima data è riferita all'unica intervista avvenuta in presenza), sono stati in ordine: Franca Tarantino, psicoterapeuta e insegnante di pizzica – pizzica, che utilizza un approccio didattico fondato sul “restauro” di questa danza; Giuseppe Michele Gala, etnocoerologo che ha raccolto negli anni le testimonianze del repertorio coreutico italiano, tra cui appunto la pizzica – pizzica tradizionale; Andrea De Siena, giovane ballerino che ha da poco co – fondato la Scuola di Pizzica di San Vito; Silvia De Ronzo, ballerina della Compagnia *Tarantarte*, insegnante di pizzica – pizzica e direttrice della scuola *Tarantarte* di Bologna; Manuela Rorro, attrice e ballerina della compagnia *Tarantarte*; Giuseppe Delle Donne, tamburellista e ballerino di pizzica – pizzica. Il gruppo è composito e questa scelta è stata attuata volontariamente: l'obiettivo era infatti scandagliare, attraverso le mie domande, punti di vista differenti, che potessero rappresentare in piccolo il grande panorama entro cui gli attori sociali legati alla pizzica si muovono. Il contatto con i miei interlocutori è avvenuto tramite Whatsapp, dove si chiariva il tema della mia tesi sottolineando che non si sarebbe trattato di una conversazione “informativa”, ma di un confronto fondato sull'esperienza e la loro biografia personale. In alcuni casi è stato difficile riuscire a programmare le interviste, considerando che il periodo in cui esse sono avvenute coincideva con le prime riaperture, che impegnavano i miei intervistati nell'organizzazione delle attività in presenza per l'estate 2021. Nonostante questo, si è riusciti a pianificare gli incontri online, che sono avvenuti attraverso la condivisione del link GoogleMeet a cui collegarsi da parte mia. Gli interlocutori, fatta eccezione per il professor Gala (incontrato l'estate 2020) e il ballerino Giuseppe Delle Donne (la cui intervista è avvenuta in presenza), sono stati “conosciuti” a distanza, e mi sono trovata a conversare con loro per la prima volta tramite uno schermo. Questo aspetto ha determinato un lieve imbarazzo iniziale e uno sforzo reciproco di “definizione della situazione”, che la modalità a distanza non faceva altro che amplificare. Il non sapere dove guardare per cercare una simulazione di contatto visivo, il non riuscire a cogliere a pieno il linguaggio non verbale, il

condividere un luogo non comune, o meglio un *nonluogo*¹⁰ come direbbe l'antropologo Marc Augé, sono state le difficoltà più evidenti. Ci si appresta ora a presentare la traccia dell'intervista strutturata che ho proposto loro, analizzando il motivo per cui si è scelto di porre le domande:

- *Dove sei nat*? Qual è il tuo rapporto con (...)? Ricordi e sensazioni che ti legano a (...)*

Alla prima domanda, volutamente alla ricerca di una risposta chiusa e concisa, segue quella che nella quasi totalità dei casi ha “aperto” maggiormente la conversazione con gli interlocutori. L'intento era quello di creare una conversazione informale, attraverso il ricorso alla memoria e agli aneddoti che grazie ad essa sono emersi.

- *Come ti sei avvicinato alla danza popolare? e poi in particolare alla pizzica?*

L'intento di questa domanda era posizione l'interlocutore in un preciso momento del passato facendo ricorso alla concretezza, come suggerisce il sociologo Piergiorgio Corbetta (2003) che a proposito di essa dice che “facilita la riflessione, l'immedesimazione nel problema reale e rende più difficile il fraintendimento” (ivi: 155). Dopo un inizio lento e graduale, si inizia attraverso questa domanda ad entrare nel vivo degli argomenti.

- *Cosa hanno pensato i tuoi familiari di questo avvicinamento al ballo popolare e alla pizzica?*

La domanda aveva intenzione di portare il discorso momentaneamente “fuori” l'interlocutore/trice, coinvolgendo i punti di vista delle persone a lui/lei vicine, per rintracciare eventuali contrasti e conseguenti riflessioni a riguardo.

¹⁰ Marc Augé, 1992. *Non – lieux*, Paris: Seuil.

- *ti sarà capitato di ballare la pizzica – pizzica fuori dal Salento, dalla Puglia. In quelle occasioni, come ti sei sentit*? C'erano differenze rispetto al ballarla in Salento? Se sì, quali?*

Ancora una volta si è scelto di esplorare la sfera esperienziale delle persone con cui ho conversato: “una buona norma è cercare comportamenti per i quali esiste un riscontro empirico” (ivi: 152) in modo che dai soggetti emerga ciò che pensano attraverso il racconto di fatti vissuti concretamente.

- *Hai ricordi di un'occasione in cui ti sei allontanat* per lungo periodo dal tuo paese? In quella circostanza, cosa ti ha permesso di mantenere un contatto con esso? Qual è stata la difficoltà più grande da affrontare?*

Anche per questa domanda vale il ragionamento utilizzato per la precedente. Ciò che si desiderava rilevare era il filo rosso che teneva i soggetti legati ai propri luoghi, cercando di capire se in tutto ciò la pizzica – pizzica potesse avere un ruolo di ancoraggio.

- *Quando hai deciso di insegnare i balli popolari e la pizzica?*

Questa domanda chiusa ha in realtà portato a risposte aperte, attraverso cui è stato possibile capire anche i motivi per cui le persone intervistate hanno deciso di compiere la scelta.

- *Solitamente chi sono i fruitori dei tuoi corsi? Hanno qualcosa in comune fra loro?*

Questa domanda è stata posta allo scopo di capire se secondo i miei interlocutori vi erano motivazioni particolari a spingere le persone nella frequentazione dei loro corsi; l'intento era stimolare una riflessione che confrontasse i motivi da loro indicati e le ragioni dei loro allievi, per ampliare la questione aperta con la domanda precedente.

- *Covid: hai tenuto corsi online durante questo periodo di emergenza sanitaria? Se sì, quali sono i limiti e quali le potenzialità della modalità a distanza? Se no, perché?*

Anche qui, attraverso una domanda riferita ad un comportamento, vi era l'intenzione di capire la posizione dei soggetti riguardo alle modalità da remoto.

- *Il dibattito sulla pizzica – pizzica negli ultimi anni è molto acceso, anche sui social. Qual è la tua posizione a riguardo?*

Per questa domanda, posta per indagare la posizione dei soggetti riguardo alle retoriche in circolazione online, si è cercato di mantenere un linguaggio neutro, per evitare di suggerire risposte e di cadere in una distorsione sistematica di esse; il rischio era quello della quiescenza, ovvero di indurre gli intervistati ad una risposta che esprimesse per forza un giudizio negativo a riguardo (ivi).

- *Proviamo a fare un salto temporale di vent'anni: quale futuro prevedi per la pizzica? E tu in questo futuro, come ti vedi?*

L'intento di questa domanda era di produrre risposte che contenessero le speranze dei miei intervistati. Proiettando la domanda in un tempo indefinito futuro infatti, lo scopo era in realtà di capire meglio le credenze e le convinzioni che covavano proprio nel presente.

- *Cos'è per te, a livello personale, la pizzica – pizzica?*

La stesura di questa domanda ha prodotto profondi dubbi nella sottoscritta, tanto che non ero sicura di porla in sede di intervista. Il timore era che gli intervistati rispondessero “romanzando” troppo, parlando per luoghi comuni. La paura era quindi quella di ricevere una risposta “scenica”, che non toccasse il “dietro le quinte” delle loro esperienze. Ho pensato che però tutti questi rischi avrebbero potuto produrre un esito interessante, anche riguardo alle retoriche legate alla pizzica. Proprio per la sua natura

problematica, la domanda è stata volutamente posta alla fine delle interviste; con il senno di poi è stato utile scegliere di porla, in quanto in alcuni casi ha riaperto questioni superficialmente toccate con le domande precedenti. Nella pratica, durante le interviste la traccia è stata utilizzata in modo “flessibile”, tanto che a posteriori esse possono essere classificate come semi – strutturate piuttosto che strutturate: è stato l’andamento della conversazione che ha dettato in alcuni casi l’ordine delle domande, in altri casi l’omissione ad alcune di esse. Questo ha permesso una maggiore libertà nel gestire il dialogo. Le difficoltà registrate sono state di carattere tecnico, specie nell’intervista con Andrea De Siena dove per qualche minuto la connessione è stata interrotta per problemi di maltempo, causando la momentanea perdita di fluidità nella conversazione che si stava sviluppando:

“ripenso all’intervista di oggi. Disturbi di linea hanno compromesso una parte del discorso. Luce dalla sua finestra, pioggia e vento dalla mia” (Appunti personali, 24 maggio ore 20.15).

Oltre agli oggettivi impedimenti tecnici, imprevedibili, ho dovuto fare i conti con le difficoltà che inevitabilmente la modalità a distanza produce: la mancanza di compresenza mi ha impedito di leggere i comportamenti non verbali, di guardare le persone negli occhi e di dar loro la certezza che quel che stavano dicendo era per me di grande interesse; spesso, infatti, le risposte sono state dai soggetti stessi stroncate, per il timore di parlare troppo o di divagare. Altro aspetto mancante è stato il graduale ingresso nel “campo virtuale”: un solo click portava ad imbattersi nel viso dell’altra persona, con la cornice del suo spazio domestico; allo stesso modo l’uscita avveniva in modo brusco, tagliando la possibilità di approfondire alcune questioni che una lenta uscita di scena avrebbe invece prodotto, grazie all’intimità costruita nelle ore di colloquio. Questi impedimenti reali erano stati precedentemente pronosticati in un appunto scritto prima dell’intervista con Franca Tarantino:

“annoto qualche sensazione prima dell’intervista con Franca, che inaugura ufficialmente il carattere sperimentale della mia tesi. Sono, per rimanere in tema, tesa. Un po’ perché non so a cosa queste interviste porteranno, un po’ perché la modalità a distanza mi divide: la comodità da una parte, il piattume dall’altra. Piatto come lo schermo, ho paura

che a perdere tridimensionalità non siano solo i volti delle persone con cui parlerò, ma anche le sensazioni e i dettagli che contraddistinguono gli incontri. Già il dover rinunciare al viaggio per raggiungere un luogo comune di incontro, la bevanda che accompagna i discorsi, i convenevoli iniziali... è molto. Speriamo di smuovere qualcosa, di avere anche solo l'illusione della tridimensionalità" (Appunti personali, 13 maggio ore 15.50).

La dimensione del viaggio e della sfera esperienziale connessa agli incontri riporta il discorso al modo con cui si è scelto di iniziare il capitolo. Nonostante le difficoltà riscontrate, però, le conversazioni con i miei interlocutori hanno prodotto co – riflessioni grazie alle quali è stato possibile tracciare la strada che questa ricerca ha poi intrapreso. Secondo i piani essa si sarebbe esaurita a questo punto, ma un imprevisto ha permesso di inglobare in questo viaggio una quarta tappa, il quarto e ultimo momento.

Una breve parentesi di respiro: Melpignano

La seconda parte del già citato corso tenuto dal Professor Gala si è svolta in presenza dal 16 al 20 agosto 2021 a Melpignano, luogo scelto simbolicamente per sancire un reinnesto della pizzica – pizzica tradizionale in contrapposizione a ciò che si vede proprio negli stessi luoghi in occasione de *La Notte della Taranta*. Le giornate si componevano di ore teoriche, in cui si è approfondita la questione attraverso la visione di filmati di repertorio e ore pratiche, in cui è stato possibile incorporare i movimenti di quattro differenti pizziche, prendendo a modello il modo di muoversi delle persone filmate nelle registrazioni del Professor Gala. Aldilà dell'esperienza corporea danzata e delle considerazioni a cui sono giunta, ovvero che la visione della pizzica – pizzica del Professor Gala è anche essa stessa una retorica (si veda capitolo 3), l'occasione mi è stata utile per assaporare quel "campo" reale che tanto desideravo assaggiare nei mesi precedenti. Come suggerisce Giovanni Semi (2010), "l'etnografo *vive con* e *vive come* il più possibile: (...) *vivere con* implica una vicinanza spaziale; (...) mano a mano che ci avviciniamo ad un processo capiamo degli aspetti che prima non potevamo necessariamente cogliere" (ivi : 55, 56, 57). Il poter condividere così tanto tempo con gli operatori culturali legati alla pizzica – pizzica, mi ha permesso di essere riconosciuta come parte del gruppo, e non come una semplice studentessa interessata a studiare il fenomeno dall'esterno, come poteva invece trasparire dalle interviste da remoto. È proprio nei momenti di pausa dal corso, inoltre, che si è potuto instaurare un rapporto di

fiducia e vicinanza: dai pranzi ai tragitti per raggiungere il luogo delle lezioni, dai caffè presi al bar alla festa finale organizzata per sancire il termine della settimana trascorsa. In questi particolari momenti mi è stato possibile ascoltare pareri, punti di vista, dispiaceri, lamentele, confidenze con cui non sarei mai riuscita ad entrare in contatto nella sola modalità da remoto; inoltre ho potuto svolgere un'intervista in presenza, l'ultima di quelle da me raccolte, che proprio per la sua natura ha presentato differenze rispetto alle precedenti. La conversazione con Giuseppe Delle Donne è infatti avvenuta su un piccolo spazio erboso di Melpignano, vicino al bar che in quei giorni era diventato nostro punto di riferimento. Le due ore e mezza di durata hanno confermato il clima di apertura che si è in quel frangente creato. Con queste parole ho commentato le sensazioni suscitate dall'esperienza in presenza:

“mi rimetto a scrivere dopo mesi, dopo mille cose accadute, dopo un riordino necessario di idee. È il secondo giorno di corso e sono felice. Vedo finalmente dal vivo i volti appiattiti dagli schermi nei mesi scorsi e la sensazione è surreale: sembra di conoscerli, ma a volte la compresenza fisica è fonte di imbarazzo. Respiro questo luoghi, ne assaporo la luce e godo di questo vento costante, che diventa inevitabile sinonimo di un respiro ritrovato dopo una lunga apnea... nonostante le mascherine” (Appunti personali, 17 agosto 2021, Melpignano ore 17.00).

È arrivato ora il momento di presentare il risultato della partecipazione ai corsi e delle conversazioni con i miei sei interlocutori, grazie ai quali è stato possibile visualizzare la strada che si è poi deciso di percorrere.

*Voglio vederti danzare
Come le zingare del deserto
Con candelabri in testa
O come le balinesi nei giorni di festa*
(Franco Battiato, voglio vederti danzare)

CORPO, DANZA E BALLO IN UN APPROCCIO ANTROPOLOGICO

Il corpo è pe(n)sante: tra riflessioni antropologiche e recenti prese di coscienza

Nel periodo che stiamo vivendo, il nostro concetto di normalità è stato fortemente stravolto dall'emergenza sanitaria da Covid – 19. Da un anno a questa parte abbiamo dovuto reinventare il lavoro e lo studio attraverso le modalità a distanza, con riunioni e lezioni su GoogleMeet o Zoom che qualche volta ci hanno fatto desiderare il dono dell'ubiquità, data la loro contemporaneità; abbiamo dovuto imparare un nuovo tipo di socialità, fatta di metri di distanza, mascherine, gomiti usati al posto di baci e strette di mano; abbiamo dovuto scandire la quotidianità ad un ritmo più lento, soprattutto nei mesi in cui la situazione sanitaria è stata più critica, quando i nostri corpi si muovevano, assieme a quelli di familiari o coinquilini, entro le mura di casa. E tutto questo sforzo ha sicuramente portato ad una rinnovata consapevolezza nei confronti di ciò che ci portiamo inevitabilmente dietro dalla nascita alla morte, di ciò che in fin dei conti siamo: un corpo. I dibattiti sul corpo, diretti o indiretti, animano da sempre i più svariati contesti: da quello accademico, a quello politico e sociale. Anche l'antropologia se n'è lungamente occupata, tanto da dare vita ad un'intera disciplina che fa del corpo il suo punto nevralgico, studiato dal punto di vista dell'esperienza che di esso si fa in malattia o in salute, nelle diverse culture. Questo specifico tipo di antropologia, definita medica o della salute, ha attraversato diverse fasi, seguendo le concezioni teoriche dei periodi storici in cui si iscriveva; è passata da un'iniziale "biologismo", cioè dalla supremazia del modello positivista, ad un successivo interesse per il concetto di cultura, ovvero alla constatazione che i discorsi sul corpo potessero essere definiti dal contesto culturale; solo in tempi recenti gli antropologi hanno cominciato a compiere un'autocritica, sulla base della divisione epistemologica fra "un "Noi" occidentale e razionale contrapposto a un "Loro" non occidentale e non razionale" (Pizza, 2005: 12). È così che l'attenzione si

è via via spostata sulle pratiche, ovvero le modalità concrete attraverso cui gli individui fanno esperienza del proprio corpo. Il momento in cui si registra l'interesse dell'antropologia nei confronti del corpo coincide probabilmente con la pubblicazione nel 1936 del saggio di Marcel Mauss, *Le Tecniche del Corpo*, definite come “i modi in cui gli uomini, nelle diverse società, si servono, uniformandosi alla tradizione, del loro corpo” (ivi, 385). In meno di trenta pagine, l'antropologo francese non solo passa in rassegna un gran numero di queste tecniche, ma di fatto sottrae alla biologia l'esclusività del discorso sul corpo, espandendo questa possibilità anche alle scienze umane. Questo importante salto si vede sin dalle prime righe, quando Mauss si accorge che l'argomento di cui sta trattando non è stato scandagliato prima, tanto che ricade nella cosiddetta categoria “vari”: quando nelle scienze naturali un argomento non è ancora stato approfondito, si usa infatti categorizzarlo sotto questa dicitura; Mauss ci suggerisce che proprio nel momento in cui ci si imbatte in tali questioni, è utile approfondirle, “innanzitutto perché si è consapevoli di non sapere, in secondo luogo perché si ha la netta sensazione della quantità dei fatti che vi si trovano” (ivi, 385). Ed effettivamente nel campo della corporalità l'antropologia è stata molto prolifica, da Mauss in poi. Il concetto di *habitus* da lui introdotto, è stato successivamente ripreso e rivisitato dall'accademico Pierre Bourdieu, il quale ne ha fatto uno dei punti centrali della sua ricerca antropologica e sociologica. Se in Mauss *habitus* è un termine che a suo dire è più calzante di “abitudine”, in quanto descrive la ragione pratica (collettiva o individuale) del fare, per Bourdieu è un “sistema di disposizioni durevoli e trasferibili, di strutture strutturate predisposte a funzionare come strutture strutturanti” (1972 tr. It. 2003: 206, 207); si tratta quindi di disposizioni che determinano il funzionamento del corpo secondo caratteri specifici. Nella sua concezione, Bourdieu insiste molto sulla dimensione di classe: la condizione politica e sociale stabilisce precise forme di esperienza fisica, in termini di movimento e orientamento spaziale, condizione e possibilità, prestazioni e valori. Queste disposizioni diventano strutturanti nella misura in cui producono nuove pratiche, costituiscono quel substrato che poi agiamo nelle nostre relazioni. Per quanto riguarda la riflessione sul corpo nell'antropologia contemporanea, il concetto di *incorporazione* è forse quello che più di tutti riassume gli sviluppi teorici e metodologici che nel corso del Novecento si sono susseguiti nell'ambito in questione. Con questo termine viene sottolineata la dimensione agentiva

del corpo, il quale non è solo una spugna, capace di assorbire l'ambiente che lo circonda, ma possiede un carattere processuale che gli permette di modificare quel mondo in cui è immerso. Una sfumatura, questa, figlia del concetto di *presenza*, partorita nella metà del secolo scorso dall'antropologo napoletano Ernesto De Martino: egli infatti, ereditando i presupposti della filosofia esistenzialista, concepisce l'*esserci* come il modo in cui l'individuo può agire nel mondo; un mondo che non è dato, ma costruito dall'individuo stesso. Questo è visibile soprattutto nella cosiddetta crisi della presenza, data dall'incapacità di “rispondere in modo adeguato a una determinata situazione storica, inserendosi attivamente in essa mediante l'iniziativa personale, e andando oltre di essa mediante l'azione” (De Martino, 1995: 116-7, citato in Pizza, 2005: 40). Lo studio di De Martino è stato determinante per l'antropologia, perché ha messo in luce diversi modi di vivere la corporalità e la soggettività anche nella cultura occidentale; le indagini etnografiche condotte in Lucania e nel Salento hanno definito la possibilità di vivere in altro modo la realtà, senza per forza la necessità, da parte degli antropologi, di dovere rintracciare tutto ciò nei cosiddetti contesti “esotici”¹¹. Ciò che appare lampante, quindi, è il fatto che i fenomeni studiati da De Martino (come la fascinazione o il tarantismo), fossero “fuori dal comune” in quanto discordi dal modo di vivere dominante, egemone. Come vedremo successivamente nel caso del tarantismo, per De Martino la questione della disuguaglianza sociale risulta imprescindibile per un'analisi sincera e reale dei suoi studi etnografici. Ritornando al concetto di *incorporazione*, è Thomas Csordas che negli anni Novanta propone di utilizzarlo come vero e proprio paradigma per l'antropologia; riprende la concezione di *habitus* di Bourdieu, assieme alla teoria del filosofo Merleau – Ponty secondo cui la nozione di incorporazione parte da quella di percezione: nel saggio pubblicato sulla rivista “Ethos” (1990), Csordas si fa voce di un orientamento prettamente fenomenologico, dove la rappresentazione del corpo è legata all'esperienza; il corpo non è soltanto un prodotto culturale e sociale, ma anche il soggetto per eccellenza, l'attore dell'esperienza. Rispetto a quanto accadeva con Bourdieu, qui l'accento è posto sul fatto di avere un corpo, di essere corpo. Il saggio di Csordas propone un paradigma dell'incorporazione, dove “il corpo non è un oggetto da studiare in relazione alla cultura, ma deve essere considerato

¹¹ Termine utilizzato dagli antropologi di fine Ottocento e inizio Novecento per identificare luoghi lontani in cui il modo di vivere culturale era avvertito come molto diverso da quello in cui loro erano immersi.

come soggetto della cultura” (ivi,: 5. Traduzione mia). Sempre nella sfera concettuale dell’incorporazione un importante tentativo di superare la dualità tipicamente cartesiana di mente/corpo, si deve alle antropologhe Margaret Lock e Nancy Scheper – Hughes (1987), le quali concepiscono tre dimensioni attraverso cui il corpo deve essere pensato: un corpo individuale, che coincide con l’esperienza fenomenologica; un corpo sociale, ovvero l’oggetto di processi sociali di costruzione e interazione; un corpo politico, visto come oggetto di manipolazione, controllo, irreggimentazione. Ciò che permette una mediazione fra le tre dimensioni è, secondo le studiose, l’emozione. Secondo questa visione, il corpo è capace di pensiero, è per l’appunto, *pensante*. Cercando di tirare le fila di questo breve excursus su quella parte di antropologia che si è occupata della questione, potremmo riassumere dicendo che non solo abbiamo un corpo, ma *siamo* un corpo: e proprio per l’apparente ovvietà di tale affermazione, spesso ce ne dimentichiamo. Ci sono però situazioni precise in cui questa sopita consapevolezza riemerge: per restare nell’antropologia medica, potremmo citare l’esperienza della malattia, che in tempi recenti ha coinvolto molto da vicino la popolazione mondiale, direttamente o indirettamente; se ci allontaniamo dalla sfera dicotomica fatta di salute/malattia, viene in mente l’utilizzo del corpo nell’attività fisica, e perché no, in quella artistica. Fra le diverse esperienze ed attività che ci permettono di interfacciarci con questa realtà, c’è sicuramente la danza: quando tentiamo di annullare la pesantezza del nostro corpo nello slancio di un salto; quando invece la usiamo volontariamente per ancorarci al terreno in un tentativo di equilibrio. Il corpo, dunque, non è solo pensante, come abbiamo visto poco fa con la teoria del *mindful body* di Lock e Sheper – Hughes, ma anche *pesante*, in quanto occupa uno spazio fisico e su di esso esercita una pressione reale; e lo spazio occupato, che influenza in vario modo il corpo, è da esso stesso modificato. Dopo aver riflettuto sul corpo e le concezioni che di esso l’antropologia ha avuto nel corso del tempo, è arrivato il momento di approfondire il discorso introducendo una delle manifestazioni che fanno della consapevolezza del corpo un punto imprescindibile.

La danza: un oggetto di studio antropologico in espansione

A partire dalle prime ricerche sul campo condotte dagli antropologi, emerge un certo interesse per la danza: nei primi contesti etnografici, risultava una dimensione affascinante e spettacolare perché non se ne facesse qualche tipo di resoconto; inoltre gli

antropologi intuivano che essa potesse avere un'importante funzione all'interno delle società in cui facevano ricerca. In poche parole, la danza inizialmente non era studiata in quanto importante oggetto di studio, quanto invece perché era una sfera a tal punto presente nei contesti etnografici da non poter essere ignorata dagli antropologi. I primi contesti di ricerca in cui nel corso dell'Ottocento si è iniziato a accogliere testimonianze legate alla danza sono stati quelli nativi americani: Henry Rowe Schoolcraft nella sua opera *Personal Memories of a Resident of Thirty Years with the Indian Tribes* (1851), descrive ad un tratto una danza dove i guerrieri, ancora vestiti con abiti da guerra, danzavano in cerchio; dopo un certo numero di giri, essi si fermavano per lanciare un grido e uno di loro, a turno, allungava il passo per raccontare le sue imprese. Aggiunge anche che “una donna anziana (...), quando la danza e i tamburi raggiunsero l'apice, non poté trattenere le sue emozioni. Si alzò e, presa una mazza da guerra offertale galantemente da un giovane, si unì alla danza” (ivi: 387). Schoolcraft, figlio del suo tempo, in cui impazzava la teoria evoluzionista, crede che l'attaccamento a queste danze da parte dei Nativi Americani è ciò che impedisce loro un progresso sociale. Afferente allo stesso paradigma evoluzionista è anche l'antropologo inglese James Frazer, che cerca di trovare una connessione fra la magia e la danza, “interpretata come un'azione che sostituisce ciò che non si può realizzare concretamente” (Natali, 2009: 10). Un altro parere ad oggi discutibile è quello di Edward Taylor (1881), il quale paragona la danza nel contesto occidentale e la danza nei contesti da lui definiti “primitivi”: nel primo caso, essa svolge il solo scopo ricreativo; nel secondo, è intrisa di forti significati. È proprio perché gli occidentali hanno superato questa “fase” che essi stentano a credere come possa la danza assumere significati profondi come si verifica in culture diverse. Si dovrà aspettare Franz Boas (1888), figura di spicco nell'antropologia americana e non solo, prima che la disciplina si discosti dai precetti teorici evoluzionisti. Nelle sue ricerche etnografiche egli dedica spazio anche alla musica e alla danza, in particolare nel contesto dei kwakiutl, nella costa occidentale del Nord America. Boas insiste sull'importanza della danza e sul ruolo che essa gioca nella società, principalmente per due motivi: innanzitutto per legittimare lo studio della danza stessa, prima di lui vista come espressione emozionale e considerata quindi oggetto di studio poco rilevante; in secondo luogo per rimarcare che la comprensione dei comportamenti umani non passa per la componente “razziale”, quanto invece per quella culturale. Dopo la svolta

epistemologica operata da Boas, molti antropologi statunitensi proseguono le loro ricerche seguendo le nuove linee teoriche tracciate, tanto che da qui in avanti le danze non vengono più descritte nel loro aspetto formale, ma nel particolare significato culturale ad esse dato dalle comunità analizzate; Margaret Mead, Pearl Primus e Katherine Dunham si inseriscono in questo nuovo riferimento teorico. In ambito britannico, Bronislaw Malinowski introduce un nuovo approccio, tipicamente funzionalista, secondo cui ogni elemento della cultura è funzionale alla comunità nel suo insieme. In merito alla danza, in *Argonauti del Pacifico Occidentale* (1922, tr. It. 1973) approfondisce la questione smentendo il luogo comune secondo cui nei contesti non occidentali si ballasse unicamente nella collettività; ci dice che nelle Isole Trobriand gli inventori di danze vengono considerati i proprietari di esse. Per poter eseguire quel preciso canto o quella specifica danza in un villaggio differente, è necessario offrire cibo e oggetti di valore al villaggio consideratone il proprietario. Nonostante gli sviluppi e l'affinamento degli studi, prima che alla danza venga dedicato un apposito articolo, si deve aspettare l'antropologo britannico Evans – Pritchard, che nel 1928 sul *Journal of the International African Institute* pubblica *The Dance*: l'intento è quello di descrivere una danza Azande nelle sue particolarità, ma prima di cimentarsi nella questione, sottolinea che negli studi precedenti la danza era stata trattata come un fenomeno slegato rispetto al contesto sociale in cui si inseriva; già dalle prime righe dell'articolo, quindi, ne mette in luce l'importanza sociale e relazionale, dicendo che “essa è essenzialmente una connessione e non un'attività individuale, (...) e dobbiamo quindi valutarne il suo valore sociale” (ivi: 447, traduzione mia). Anche Victor Turner (1993), altro esponente della scuola di Manchester, si occupa della questione: egli allarga l'orizzonte teorico, dicendo che se da una parte, come affermato dai suoi colleghi precedentemente, la danza è davvero il riflesso della cultura in cui si iscrive, dall'altra è anche una modalità di “critica, diretta o velata, della vita sociale da cui nasce, una valutazione (che può essere anche in netto rifiuto) del modo in cui la società tratta la storia” (ivi, citato in Natali 2009: 17). Sempre rimanendo nel contesto europeo, una figura di spicco e allo stesso tempo controversa è sicuramente quella rappresentata dallo studioso tedesco Curt Sachs (1933, tr. It. 1966): in *Storia della danza*, traccia una sorta di linea temporale entro cui le discipline coreutiche si sono sviluppate, evidenziando per ogni danza citata caratteristiche e particolarità. È proprio questo il

nodo critico dell'opera: dopo tempo e impegno degli antropologi utilizzato a rigettare una supposta teoria evoluzionista, il volume di Sachs riprende quei presupposti ormai superati e li applica alla danza. Di questo limite ci avverte anche l'etnomusicologo Diego Carpitella, che nella Prefazione dell'edizione italiana del libro, avverte su come debbano essere prese con le pinze le asserzioni di Sachs: per farlo prende l'esempio delle "danze convulse o semiconvulse, intese come una identificazione con l'animalità e un graduale distacco da questa, oggi superata dalla psicologia delle religioni e dalla psichiatria che le considerano come il risultato di una cinetica psicosomatica ben precisata storicamente" (ivi). Sebbene criticato per l'approccio evoluzionista, il volume di Sachs è stato usato diversi anni per lo studio di alcuni corsi universitari e ha avuto il merito di riaccendere l'interesse per la questione etnocoreologica. Nonostante i contributi degli antropologi nei confronti della danza fossero via via sempre più frequenti, si deve aspettare il 1960 prima che si possa parlare di "etnologia della danza". La fautrice di questa definizione è la statunitense Gertrude Prokosch Kurath (1960), che pubblica un articolo dal titolo *Panorama of Dance Ethnology*: è qui che avviene una vera e propria rottura con gli studi precedenti, è qui che si può simbolicamente parlare della nascita dell'antropologia della danza. Kurath sottolinea la difficoltà pratica nell'attuare uno studio simile e insiste sulla convinzione che l'etnologia debba occuparsi di tutte le manifestazioni coreutiche, compreso il balletto. Divide l'articolo in tre "circuiti", dove affronta dapprima le caratteristiche comuni sia a etnocoreologia che ad antropologia, poi le procedure coreografiche e infine la modalità di raccolta dati; in merito a quest'ultima sezione afferma che sia indispensabile fare riferimento ad una notazione in cui poter iscrivere i movimenti (che lei individua nella *labanotation*¹²) e a supporti tecnologici come filmati e fotografie. Un suggerimento del tutto nuovo può essere letto nelle ultime righe, dove si dice che le ricerche in quest'ambito dovrebbero essere svolte "da danzatori che hanno acquisito l'intuizione e il punto di vista dell'etnologo, o da musicisti ed etnologi con una formazione di danza" (ivi: 247). È proprio grazie ai presupposti teorici e metodologici tracciati da Gertrude Kurath che nel 1964 viene istituito il CORD, il *Congress on Research in Dance*, fin da subito contraddistinto da una forte interdisciplinarietà; è l'istituto che pubblica molti studi del settore, tanto da diventare un punto di riferimento per i ricercatori interessati all'ambito

¹² sistema di notazione dei movimenti del corpo inventata nel 1928 dal coreografo Rudolf Laban.

coreutico. Nel 1969 nasce anche una rivista legata all'istituto, la *CORD News*, che nel 1974 diventa la *Dance Research Journal*: in quegli anni costituisce un valido punto di riferimento per la ricerca sulla danza in ogni sua espressione, dato che il tipo di pubblicazione in circolazione qualche anno prima era costituito unicamente da ricerche sulla danza cosiddetta etnica, ovvero legata agli studi antropologici visti nelle righe precedenti. Il riconoscimento dell'antropologia della danza si verifica definitivamente anche grazie alla fondazione della *Dance Commission* all'interno dell'*International Folk Music Council*, che si trasforma nel 1962 nello *Study Group of Ethnochoreology*: quest'ultimo è stato capace di far incontrare i ricercatori dell'est Europa con gli americani, in un periodo tutt'altro che facile dal punto di vista sociale e politico. A proposito di Europa, nasce qui la rivista *Dance Research*, che però inizialmente contiene articoli prettamente storiografici; nonostante questo, la rivista rappresenta un forte segnale dell'interesse crescente nel settore, anche oltre i confini statunitensi. Dagli anni Ottanta in poi gli sviluppi teorici e pratici di questa nuova disciplina sono stati via via sempre più numerosi, tanto che risulta impossibile tracciarne un quadro esaustivo in questa sede. Sarà comunque saltata all'occhio la mancanza di studi italiani in merito. Per ora ci basta citare il contributo di Ernesto De Martino, che nella seconda metà del secolo scorso studia il fenomeno del tarantismo nel Salento; Le sue analisi sono state raccolte nel poderoso volume *La Terra del Rimorso* (1961), all'interno del quale sono presenti anche testimonianze fotografiche che ritraggono alcune donne intente nel rito; De Martino, infatti, non era solo nel corso della sua ricerca: l'equipe che lo ha accompagnato era composta anche dal fotografo Franco Pinna e dall'etnomusicologo Diego Carpitella, che nell'appendice del volume approfondisce la questione coreutica delle tarantate, analizzando i cicli della fase del rito. Nel capitolo 3 la questione sarà debitamente approfondita. Ciò che premeva era delineare un quadro generale del rapporto ormai consolidato fra antropologia e danza, anche per sottolineare il ritardo italiano in questo settore, di cui ci si occuperà di seguito.

L'etnocoerologia in Italia: un campo inesplorato

Come abbiamo visto, nel corso del Novecento l'interesse per la danza da parte dell'antropologia è cresciuto esponenzialmente, tanto che non sono mancate riflessioni anche dal punto di vista metodologico; in Italia queste discussioni hanno fatto fatica a decollare e ancora oggi l'interesse accademico per la coreologia popolare è piuttosto

scarso. Le ragioni di queste lacune possono essere ricercate in due diverse direzioni: da una parte, la danza in generale è poco valorizzata nel nostro Paese. In un'intervista del 3 luglio 2017 rilasciata a *La Repubblica*¹³, il ballerino Roberto bolle afferma che “in Italia la danza è ignorata e maltrattata”; basti pensare che i teatri più importanti stanno pian piano facendo a meno del loro corpo di ballo, perché mancano i fondi necessari a mantenerlo. L'altra motivazione è collegata al passato del nostro Paese, al rapporto che nel corso del Novecento gli studi umanistici hanno intrattenuto con la cultura popolare. Da una parte l'influenza intellettuale di Benedetto Croce, il quale rigettando i tentativi “positivistici” delle scienze umane, ha implicitamente declassato gli studi sociali a discipline ancillari della storia, impedendo di fatto un eventuale progresso di essi; dall'altra parte l'interesse per il folklore nel periodo fascista, che poggiava unicamente su un'ottica ideologica e veniva usato come strumento per poter affermare consenso e nazionalismo, tanto che spesso alcune feste presentate come tradizionali erano in realtà inventate (Dei, 2018). Si deve aspettare la fine della Seconda Guerra Mondiale per avere una riflessione nuova sulla cultura popolare, offerta da Antonio Gramsci (1975): del folklore dice che “occorrerebbe studiarlo come “concezione del mondo e della vita” implicita in grande misura, di determinati strati (determinati nel tempo e nello spazio) della società, in contrapposizione (...) con le concezioni del mondo “ufficiali” (ivi: 2311). Nonostante sia convinto che la cultura popolare sia un insieme di rimasugli caduti dall'alto della cultura egemone, Gramsci vede in essa una resistenza, uno scarto che in realtà possiede la potenzialità di cambiare lo status quo dettato dalla cultura dominante. Proprio in questa direzione si dirige anche Ernesto De Martino, il quale mosso da uno spirito di attivismo politico e di interesse antropologico, compie due importanti spedizioni nel sud Italia, già citate in precedenza, da cui trae fondamentali intuizioni teoriche, come ad esempio il concetto di *crisi della presenza*: egli evidenzia come pratiche fino ad allora ritenute irrazionali, fossero in realtà inscritte in un meccanismo che allo stesso tempo assolveva la funzione di protezione della *presenza*, ovvero della capacità di agire, e la funzione di resistenza nei confronti di una cultura dominante che si faceva sempre più pervasiva. Dopo la morte di De Martino, Alberto Maria Cirese riprende le redini del discorso attorno alla cultura popolare; nel suo lavoro

¹³ Anna Bandettini, “Così in Italia muore la danza”, *La Repubblica* [Online], disponibile al sito: https://www.repubblica.it/cultura/2017/07/03/news/roberto_bolle_cosi_in_italia_muore_la_danza_-169814000/ (consultato il 7 maggio 2021)

Cultura egemonica e Culture Subalterne (1971), vi è l'intento di una sistematizzazione originale e innovativa della materia. Lo scopo è rappresentare un paradigma inedito. A differenza di De Martino infatti, Cirese vuole sottolineare l'autonomia della materia, tanto che la ribattezza col termine *demologia*, con lo scopo di ricucirne l'unità nella storia. La nascita di questa dicitura e di questa concezione degli studi popolari, però, non ha molta fortuna, tanto che piano piano scompare, senza che venga effettivamente sostituita da teorie alternative; gli allievi stessi di Cirese proseguiranno i loro studi in ambiti differenti e anche Pietro Clemente, fra i suoi più illustri "discendenti", abbandona l'uso del termine nel corso degli anni Novanta. C'è da dire comunque che proprio grazie a Cirese "si è sviluppato un filone di antropologia museale" (Dei, 2018: 4), che ancora oggi risulta una strada molto battuta dai ricercatori, soprattutto in seguito all'introduzione del concetto di *patrimonializzazione* nella disciplina. Quella del *patrimonio culturale intangibile* è una categoria introdotta dall'Unesco, come modalità di valorizzazione e salvaguardia dei beni culturali. Dagli anni Novanta la valorizzazione riguarda anche performance, saperi, forme espressive della tradizione orale e legate alla memoria, al linguaggio di portatori viventi. Nonostante il fine ultimo del progetto sia quello di protezione e preservazione, il rischio è che questa logica porti ad una lettura estetizzante e selettiva dei beni, tangibili e non. Riprendendo le fila del discorso iniziale, appare evidente che una ricerca con la danza come oggetto di studio faticasse ad entrare nelle priorità degli antropologi nostrani, impegnati com'erano nel tentativo di legittimare epistemologicamente anche solo l'*interesse* per la cultura popolare. Tolto De Martino e la sua ricerca sul tarantismo, pochi sforzi sono stati compiuti in ambito etnocoreutico. Questa mancanza non è stata indifferente, perché uno studio sulle danze popolari è difficilmente applicabile a posteriori, per due ragioni principali: innanzitutto i balli, servendosi di supporti così variegati come i corpi, si modificano non solo nel tempo, ma anche nello spazio di pochi chilometri; spesso, infatti, le piccole variazioni sono (state) utilizzate volontariamente per una questione di distinzione identitaria; l'altra ragione è che questa disciplina ha bisogno di un approccio immersivo e immediato nel campo: le memorie dei balli sono inestricabilmente legate ai corpi che danno loro la vita; questi corpi, queste persone, sono testimonianze viventi che devono essere ascoltate e osservate prima di sparire, sia biologicamente che simbolicamente. Proprio l'urgenza dettata da questo fatto ha portato alcuni ricercatori a scandagliare il

territorio italiano, che in alcuni casi ha portato a rilevare i rimasugli finali di certi balli, tanto che la componente prettamente teorica è stata tralasciata e rimandata in un secondo momento, essendo essa in grado di sopravvivere al tempo. Altro grande limite in questo campo è sicuramente la necessità di supporti tecnologici di un certo tipo: fotografie, ma soprattutto videoregistrazioni, determinano la possibilità di documentare le manifestazioni corporee, vista l'oggettiva impossibilità di tradurre tutto questo in un linguaggio che possa riprodurre fedelmente la natura dei balli. Nemmeno questo, però, risulta sufficiente. Nella pratica della videoregistrazione il ricercatore opera comunque delle selezioni personali, tramite la scelta dell'inquadratura, dei soggetti, della direzione da cui registra; come scrive Placida Staro (1982), "è da auspicare l'uso della cinepresa o della telecamera come primo strumento analitico da completare con un adeguato metodo di trascrizione e simbolizzazione, e non come memoria totale ed obiettiva di un avvenimento". A questo proposito, si è discusso a lungo riguardo alla necessità di una codifica efficace: il cosiddetto "metodo Laban", inglesizzato con il termine *labanotation* che prende il nome dal suo ideatore, il ballerino Rudolph Laban, si basa sull'analisi di direzione, altezza, tempo della parte del corpo in movimento e genere di movimento. Dal punto di vista grafico, viene rappresentata un'asse che divide simbolicamente il corpo in due parti simmetriche; parallelamente all'asse centrale vengono disegnate altre barre verticali che consentono di individuare le differenti parti del corpo. La scrittura si sviluppa dal basso verso l'alto. Questo metodo presuppone una visione meccanicistica del corpo, in quanto per essere trascritto si basa sulle leve che quest'ultimo compie nello svolgere i movimenti; proprio per la sua precisione, la *labanotation* viene a volte "utilizzata da elaboratori elettronici come codice trascrittivo del movimento" (ivi: 78). In Italia però, non essendoci una consistente tradizione di studi coreologici, il metodo Laban non viene utilizzato; si usano piuttosto gli schemi coreografici, dove vengono fornite informazioni sulle diverse posizioni dei ballerini, nel tempo e nello spazio, in corrispondenza con l'accompagnamento musicale. Altra questione metodologica è senz'altro quella legata a colui che raccoglie i dati: in questo senso l'interdisciplinarietà risulta una valida soluzione; come suggerisce Giuseppe Michele Gala (2011), "uno storico della danza, anche se specializzato nel campo etnico come analista di documenti scritti, ha comunque bisogno di un etnocoerologo per interpretare più correttamente la frequente vaghezza delle citazioni storiche" (ivi: 16). Per un corretto approccio allo

studio delle danze popolari non ci si serve soltanto della ricerca sul campo, preziosa e imprescindibile, ma anche di fonti artistiche o letterarie. In questo la Chiesa, pur non volontariamente, ha fornito grande materiale documentaristico, grazie ai suoi divieti e le sue moratorie in merito alla pratica del ballo (ivi). A questo proposito l'indagine etnocoreologica, oltre che essere utile in sé, apre l'orizzonte anche ai significati intrinseci, divenendo un vero e proprio riflesso della società, del momento storico e del luogo in cui esse si inscrivono. Come si è potuto notare dalle citazioni, in Italia l'etnocoreologia è una disciplina che conta i propri esponenti sulle dita di una mano; i più illustri sono senz'altro Placida Staro e Giuseppe Michele Gala, che si sono impegnati nel corso della metà del Novecento in una riflessione teorica sulle danze popolari e in una vera e propria raccolta di dati tramite lavori sul campo, registrazioni e apprendimento attraverso il loro stesso corpo.

Nonostante le evidenti difficoltà, le questioni etnocoreologiche in Italia hanno tutt'ora grandi potenzialità di sviluppo, per due ragioni che mi sembrano centrali: da una parte, gli ultimi decenni hanno visto alcune danze alla ribalta, come nel caso della *tamurriata* o della *pizzica – pizzica*, approfondita nel prossimo capitolo. Ciò rende necessaria una formazione nell'ambito etnocoreologico, per poter interpretare gli interessanti sviluppi che il folk revival sta offrendo; In secondo luogo, esistono ancora danze in attesa di essere esplorate e la precarietà della loro esistenza, data dai supporti viventi che danno loro modo di esistere, rende urgente l'indagine. Il Covid – 19 ha spento un gran numero di anziani, e con loro una memoria personale, storica e sociale, sta via via affievolendosi. Le restrizioni date dall'emergenza sanitaria hanno reso difficili le condizioni per una ricerca sul campo in questo senso, da parte della sottoscritta, ma hanno d'altro canto stimolato la volontà e l'impellenza di essa, in tempi migliori.

Ed è bellissimo perdersi in questo incantesimo
(Franco Battiato, Sentimento Nuevo)

PIZZICA – PIZZICA E RETORICHE “IN BALLO”

Negli ultimi dieci anni la scena dei balli popolari è stata dominata dalla pizzica – pizzica, una tipica danza pugliese più facilmente rintracciabile nel Salento. La bibliografia riguardante il tema è molto ricca, soprattutto per il legame che essa ha intessuto con il tarantismo, noto fenomeno coreutico – musicale diffuso nell’Italia Meridionale (specie nel Salento, per l’appunto) fino alla sua graduale disgregazione avvenuta negli anni Sessanta. Su questo rapporto è andata costruendosi una vera e propria retorica a partire dagli anni Novanta, che ha raggiunto il suo apice con la nascita del Festival di musica popolare più noto d’Europa, *La Notte della Taranta*. Tutt’oggi la pizzica – pizzica riscuote grande successo e richiama curiosi che vi si avvicinano tramite corsi di danza ormai diffusi in tutt’Italia (e non solo), o in occasione delle vacanze, quando gli spettacoli di pizzica – pizzica popolano e ravvivano le serate estive nel leccese. Il 2018 è stato un anno memorabile per la musica popolare salentina: la vittoria del *Canzoniere Grecanico Salentino* come miglior gruppo del *Songlines Music Awards*, che ogni anno premia le eccellenze folk, ne ha sancito il successo anche a livello internazionale. È recente l’uscita del loro ultimo album, *Meridiana*, che ha destato l’attenzione della critica estera, come quella del *The Guardian*, il quale a proposito del nuovo progetto scrive: “Il gruppo del sud Italia – chiamiamolo CGS – offre una lezione su come trasformare musica locale in brand globale, aggiornando la tradizione della pizzica pugliese di musica e danza in un teatro eclettico, adatto ai festival”¹⁴ (traduzione mia). Il *Canzoniere Grecanico Salentino* è solo uno dei numerosi gruppi di pizzica – pizzica protagonisti della scena musicale pugliese; durante l’anno si esibiscono non solo nel Salento, ma anche nelle città del nord Italia, soprattutto in occasione di festival a tema folk. Ma come è nata la fama e la fortuna di questa musica, di questa danza? Il presente capitolo tenterà di rispondere alla domanda, offrendo una panoramica generale di cosa sia la pizzica – pizzica con particolare attenzione alla sua

¹⁴The Guardian, 22 maggio 2021 “*Canzoniere Grecanico Salentino: Meridiana Review – where Puglia meets bhangra*”, [Online], disponibile al sito <https://www.theguardian.com/music/2021/may/22/canzoniere-grecanico-salentino-meridiana-review> (consultato il 5 luglio 2021).

storia e al suo legame col tarantismo, culminando poi con una riflessione sulle retoriche che nel tempo sono state create attorno ad essa e che ancora oggi sono oggetto di dibattito fra gli esperti, gli appassionati, i musicisti e i ballerini.

*Fra pizzica – pizzica tradizionale e neo – pizzica*¹⁵

L'aggettivo "tradizionale" seppur apparentemente superfluo, è ritenuto fondamentale da riportare in questa sede per poter distinguere il ballo praticato fino alla fine degli anni Sessanta e documentato tramite fotografie o registrazioni video, dal ballo che ha cominciato a diffondersi dagli anni Novanta: l'impressione è che la pizzica – pizzica sia stata reinnestata, ma in realtà la forma coreutica a cui possiamo assistere oggi non è più ascrivibile al ballo che veniva praticato in passato. Si tratta di qualcos'altro, di un nuovo movimento, che si porta dietro necessità e funzioni diverse da quelle che caratterizzavano questa danza popolare precedentemente e che, nonostante le varie rivendicazioni di alcuni operatori culturali i quali dichiarano di trasmettere la tradizione, è stato delineato come un fenomeno nuovo con una precisa definizione, ovvero quella di neo – pizzica. Nel precedente capitolo si sono illustrati i motivi per cui una danza popolare non rimane mai uguale a se stessa nel tempo e nello spazio, ma nel caso della pizzica – pizzica possiamo dire qualcosa in più, che è il motivo per cui si è reso necessario distinguerla dalla neo – pizzica: negli anni Sessanta, complice la modernizzazione che ha investito l'Italia attraverso l'introduzione di mezzi di svago come la radio o la televisione, le modalità di divertimento sono notevolmente cambiate; la danza popolare, che fino ad allora era stata considerata uno strumento di distensione e di sospensione dal lavoro, è stata via via abbandonata in favore di nuovi balli alla moda, provenienti dall'America e diffusi tramite film, programmi televisivi o musiche trasmesse in radio. La pizzica – pizzica in particolare, associata ai contesti contadini e soprattutto al rito del tarantismo, è stata messa da parte alla ricerca di una sorta di emancipazione sociale, per fuggire dall'alone di "arretratezza" a cui ormai veniva collegata. Di fatto si può parlare di un abbandono definitivo, tanto che il movimento della "riproposta" nato decenni dopo, ha inizialmente sconvolto coloro i quali avevano vissuto in prima persona il cambiamento avvenuto nel dopoguerra. Di tale sgomento mi ha parlato Franca Tarantino, psicoterapeuta e insegnante di pizzica – pizzica, che in questo stralcio racconta di come i suoi genitori, originari di Tricase e trasferitisi a

¹⁵ Termine introdotto dall'etnocoerologo Giuseppe Michele Gala.

Milano per motivi di lavoro, hanno reagito davanti al suo avvicinamento e interessamento nei confronti del ballo:

“ormai erano emancipati, il mondo contadino per loro era sofferenza, umiliazione (...). arriva una figlia, la terza figlia, che gli tira fuori tutte queste storie, lo riporta [il padre] da dove è partito, non è stata gradita questa cosa, e poi sono una donna... cioè sono una donna che nasce al nord, che è laureata e che tira fuori una storia che loro vogliono buttare, una memoria che non volevano assolutamente far riemergere. E quindi non è stata assolutamente accettata questa mia passione”¹⁶

Il rifiuto di accettare la passione di Franca da parte dei suoi genitori evidenzia come la pizzica – pizzica per loro non costituiva solamente una modalità di svago, ma anche la portatrice di significati simbolici, inestricabilmente legati al mondo contadino da cui provenivano. La vergogna e lo sgomento descritti riassumono la volontà di emanciparsi da un passato ancora vicino, da pregiudizi ancora molto vivi nella Milano degli anni Novanta. D'altronde la retorica prettamente negativa che il senso comune associa alla danza popolare in generale, è riscontrabile tutt'oggi: basti pensare ad alcuni modi di dire, come ad esempio “non fare tarantelle”, oppure “sono le solite manfrine”, dove vengono citate delle danze popolari in accezione negativa. Solitamente la prima espressione viene utilizzata per ridimensionare un determinato atteggiamento, ritenuto dall'interlocutore troppo esagerato; la seconda invece viene usata per descrivere una situazione noiosa, sempre uguale a se stessa, che finisce per infastidire per la sua ripetitività. La sfumatura denigrante di queste espressioni, specie della prima, potrebbe essere legata ad un concetto trattato dal sociologo Norbert Elias (1939), ovvero quello di contegno delle emozioni. Egli individua le buone maniere come fondamento della civilizzazione¹⁷ e dell'urbanizzazione; una frase come “non fare tarantelle”, letta nell'ottica appena descritta, potrebbe in senso lato invitare a darsi un contegno, sottintendendo di non assumere atteggiamenti poco “dignitosi” che in questa retorica finiscono per coincidere con categorie legate al mondo popolare, in particolare alla danza, da sempre simbolo di distensione e palese espressione corporale. Si tratta quindi

¹⁶ Intervista intera in appendice.

¹⁷ un concetto che in antropologia risulta problematico, ma che in questo senso viene inteso dal sociologo francese come facente parte del mondo occidentale moderno.

di un invito a darsi un tono, un *contegno* per l'appunto, perché le persone per bene, quelle rispettabili e stimate, non fanno "tarantelle" (ovvero sceneggiate, due termini che in quest'espressione finiscono per coincidere). Per quanto riguarda la pizzica – pizzica vi è un'ulteriore "aggravante", già citata in precedenza, ossia il particolare legame che ha negli anni intessuto con il tarantismo; se a fine Novecento questo rapporto era malvisto, con il movimento della riproposta è stato riletto sotto una nuova luce e spesso addirittura strumentalizzato a fini di marketing. In questo *La Notte della Taranta* ne è stato l'esempio più lampante, ma non l'unico. Uno dei motivi che contribuiscono alla creazione di retoriche divergenti riguardo a questa danza è certamente la sua longevità: figlia della tarantella diffusa in tutto il sud Italia, compare nelle prime fonti a partire dalla metà del Settecento, dove viene descritta come una contraddanza inizialmente praticata in contesto aristocratico, dalla nobiltà pugliese. Solo a partire dall'Ottocento la pizzica – pizzica si inserisce anche negli ambienti popolari, configurandosi come danza di coppia con caratteristiche simili a quelle delle tarantelle, per l'appunto. La coppia in questione però, contrariamente a ciò che avviene ora nella neo – pizzica, non era necessariamente formata da un uomo e una donna di giovane età: potevano verificarsi situazioni in cui a ballare erano due donne, o un anziano e una bambina o due uomini, momento in cui poteva avvenire la messa in scena di un duello giocoso o di una vera e propria variante del ballo, nominata danza – scherma, "ancora visibile a Torrepaduli [dove costituisce] l'ultimo sopravvissuto rituale di un antico modo di battersi col coltello" (G. Di Lecce, 1992: 34); in quest'area nella notte fra il 15 e il 16 agosto si celebra la festa di San Rocco, occasione in cui ci si imbatte in ronde cadenzate da ritmi incessanti di tamburello. La pizzica – pizzica tradizionale veniva danzata nei contesti più disparati: in occasione del carnevale o delle serenate, durante i matrimoni o i pellegrinaggi, nelle feste religiose o nelle feste private. Il corteggiamento quindi non era l'unica occasione per mettere in scena il ballo, a differenza della forma entro cui si configura la neo – pizzica: in quest'ultima l'allusione alla seduzione risulta evidente, attraverso il costante contatto visivo fra i ballerini e il gioco di rifiuto/fuga/accettazione che la donna compie nei confronti dell'uomo nel corso della danza. Per quanto riguarda la modalità di trasmissione della pizzica – pizzica tradizionale, era di tipo verticale: una modalità di trasmissione, questa, riscontrabile in tutti i balli popolari, dove il passaggio della pratica coreutica avviene da una generazione all'altra; a questo proposito Gala

(2014) scrive che “le sue [della danza] 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” (ivi: 156). Un dettaglio che risulta rilevante, soprattutto perché costituisce un’ulteriore motivo di divergenza rispetto alla neo – pizzica, dove la trasmissione avviene invece in modo orizzontale con alcuni casi di “socializzazione al contrario”; sono i giovani ad insegnare passi e movimenti a genitori o addirittura a nonni o zii, come testimoniato da Franca Tarantino:

“(…) il paradosso è stato che io ho insegnato (ti dicevo che io avevo una mia zia più giovane che non è emigrata), alle sue figlie che attualmente hanno una quarantina di anni, gliel’ho insegnata io la pizzica – pizzica. Considera che mia nonna materna che ho acquisito (perché mio nonno si è sposato due volte)... mia nonna la sapeva ballare la pizzica – pizzica. Quindi mia zia è stata in contatto tanto con sua madre ma non sapeva... non sa [ballarla]”

Entrando più nello specifico dei codici corporali di pizzica – pizzica tradizionale e neo – pizzica, i passi restano pressappoco gli stessi; la caratteristica peculiare di questo ballo è il coincidere del battere dei piedi al suolo con l’accento forte scandito dal tamburello: tutti i passi, alcuni eseguiti sul posto, altri per muoversi nello spazio, seguono questa regola. Le differenze più evidenti emergono nella modalità di esecuzione dei movimenti e nella posizione reciproca fra i due ballerini: la pizzica – pizzica tradizionale prevede per le donne passi a gambe strette eseguiti tramite “un’energia trattenuta che vibra per tutto il corpo, producendo una sorta di sobbalzo” (Tarantino, Santoro, 2019 : 49); le mani possono essere poggiate sui fianchi, impegnate a tenere la gonna o protese in avanti all’altezza del viso. Gli uomini eseguono passi più ampi, con le gambe leggermente più aperte e le braccia che possono restare dietro la schiena o allungarsi in avanti, come a simulare un abbraccio rivolto alla partner. I due ballerini si muovono sempre frontalmente l’uno all’altra, anche nei giri: non è previsto che ci si dia le spalle durante il ballo o che ci si avvicini reciprocamente a meno di un metro circa. Nella neo – pizzica si riscontra una maggiore dinamicità di movimenti, specie nella donna, che esegue passi più ampi e muove le braccia verso l’alto; la postura non è necessariamente rigida e viene spesso praticato il giro sul proprio asse, che può durare anche per qualche

minuto; l'uomo compie passi più dinamici, spesso tramite salti e grande velocità di esecuzione. Essendo prettamente configurata come una danza di corteggiamento, la neo – pizzica prevede un avvicinamento maggiore fra i due danzatori, che instaurano tra loro un contatto visivo e che non restano necessariamente uno di fronte all'altra: l'uomo, all'apice del suo corteggiamento danzato, arriva a cingere con le braccia la donna, la quale "accetta" l'avvicinamento dopo il modello già citato, rappresentato dalla fuga e il diniego iniziale. Sia nella rappresentazione tradizionale che in quella moderna, la coppia danzante si muove all'interno di un cerchio di persone, la cosiddetta ronda, i cui componenti possono partecipare in modo secondario attraverso il battito delle mani a scandirne i passi, in attesa di prendere a turno il posto del duo al centro. Se ci imbattiamo, però, in video o esibizioni live di neo – pizzica portate su piccoli o grandi palchi, capita di assistere ad uno scenario differente da quello descritto: ad esibirsi è quasi sempre una ballerina solista, che si muove in favore di pubblico attraverso passi caratterizzati da contaminazione di danza classica o moderna, visibile ad esempio nell'esecuzione dei movimenti in elevazione sulla punta dei piedi o nel vorticoso giro sul proprio asse per cui è richiesta una tecnica ben precisa, che ricorda quella dei dervisci. Di carattere scenografico sono anche gli elementi legati all'abbigliamento, il quale è costituito perlopiù da vestiti o lunghe gonne (spesso di colore rosso o nero) e da un foulard che viene ampiamente utilizzato nella coreografia. Le esibizioni talvolta richiamano, attraverso il pestare ossessivo a terra o lo sguardo drammatico delle ballerine, il rito del tarantismo: esso può essere simulato più o meno esplicitamente ed è forse il motivo per cui nell'immaginario comune tarantismo e pizzica – pizzica spesso finiscono per coincidere. È proprio questo legame, scacciato e poi ricercato, esistente e poi esaltato, che ha determinato l'ambiguità del ballo su cui ad oggi si "gioca" per scopi ben precisi.

Tarantate e pizzicate

Parlando di pizzica – pizzica non si può evitare una riflessione sul tarantismo, fenomeno diffuso nel sud Italia e reso visibile soprattutto grazie alla ricerca sul campo condotta da Ernesto De Martino nell'estate 1959, che ha dato vita ad uno dei testi più celebri dell'antropologia italiana, *La terra del Rimorso* (1961). Le persone, prevalentemente donne ma non solo, dichiarano di essere morse da un ragno, la taranta, che provoca in loro una sindrome tossica tale per cui, per poter guarire, sono costrette a "ballare" sulle

note di orchestre locali e a chiedere la grazia a San Paolo, in occasione del 28 e 29 giugno presso la cappella di Galatina. Nonostante la brevità della permanenza nel Salento, l'equipe formata dall'antropologo napoletano è riuscita a documentare, grazie anche alla presenza del regista Gianfranco Mingozzi, sia un momento di terapia domestica, sia la situazione fuori e dentro la cappella in questione. Le immagini del cortometraggio *La taranta* (1962) e le riflessioni di De Martino fanno riferimento agli ultimi rimasugli di un fenomeno in disgregazione, scomparso quasi totalmente negli anni successivi. Questo ha indotto anche ad una riflessione sui motivi per cui il declino del tarantismo, documentato fin dall'anno 1362, sia avvenuto in modo così galoppante. Ma prima di indagare le motivazioni per cui il fenomeno si è via via rarefatto, occorre ripercorrerne brevemente la storia, documentata a più riprese da medici, viaggiatori e curiosi, ancor prima di De Martino. Come anticipato, l'attestazione scritta più longeva risale al 1362: si tratta di un documento, il *Sertum Papale De Venenis*, in cui il medico padovano Guglielmo De Marra descrive la terapia del ballo praticato per guarire dal morso di un ragno, attraverso cui il malato riesce a trovare giovamento. È la prima volta che una fonte descrive il legame presente fra l'avvelenamento da morso e la cura coreutico – musicale; Nel Seicento il riferimento alla musica come terapia si fa costante: è infatti del 1608 lo spartito dove appare per la prima volta la dicitura *tarantella* riferita alla musica; si tratta di una trascrizione di Foriano Pico, il quale già alla fine del Cinquecento suonava tarantelle per i tarantati di Venosa, anticipando di circa quarant'anni le pubblicazioni del gesuita Kircher (Casciano, 2014). Qualche anno dopo il medico di Mesagne Epifanio Ferdinando procede alla trattazione sul tarantismo attraverso un'ottica scientifica, aprendo la strada ai tentativi successivi che cercavano la stessa pretesa medico – oggettiva. Nella sua opera più celebre intitolata *Centum historiae seu observationes et casus medici* (1621), raccoglie la sua esperienza professionale passando in rassegna i casi clinici da lui studiati e curati e prescrivendo, al termine di ogni capitolo, la cura adeguata ai sintomi osservati. Il caso LXXXI si riferisce in particolare ad un episodio di tarantismo, analizzato da un punto di vista prettamente scientifico come reale stato tossico prodotto dal morso di un aracnide, sancendo la separazione del fenomeno dal mondo magico – popolare, come invece era accaduto nelle testimonianze precedenti. La trattazione, dopo un'introduzione in cui Ferdinando presenta le caratteristiche del paziente, si muove su tre capitoli distinti. Si

parla di Pietro Simeone, un giovane di Mesagne che presenta i sintomi tipici da intossicazione: dolore nel punto esatto del morso, agitazione, tachicardia, spasmi muscolari. Il paziente viene portato in città, dove si procede alla cura coreutico – musicale, che va a buon fine. Il primo capitolo analizza dettagliatamente l'animale responsabile del morso, la tarantola; il secondo illustra i sintomi dell'avvelenamento, fra cui compare anche la morte: vi è uno schieramento netto contro coloro che reputano irreali il morso di tale animale, amputando il male del malato ad una "malinconia o demenza", inoltre Ferdinando annovera tra i comportamenti osservati anche la ripetizione annuale della sindrome di avvelenamento; il terzo capitolo è infine dedicato alla terapia da eseguire per guarire dal morso: si raccomanda di intervenire immediatamente, per evitare che il veleno possa entrare in circolo e vi è l'elenco di alcuni rimedi naturali. Tra questi, quello ritenuto più efficace è la musica, che viene distinta in tre differenti tipologie: quella strumentale, quella vocale e quella mondana. Dopo una riflessione sul ruolo della musica secondo i platonici, il medico pugliese afferma che:

“la musica guarisce i tarantati, sia che si tratti di una causa eccitante, sia che si tratti di altro. (...) è sufficiente il fatto che la musica spinga a danzare e a ballare per cui, con tanto scuotimento del corpo, le forze assopite del veleno, messe al sicuro e tranquille, vengono rimosse e cacciate fuori dal sudore. La natura, ristorata dalla musica, vince il duello tanto grande”. (Ferdinando in Arcuti, 2002 : 104).

Nessun dubbio quindi sull'efficacia della musica per la guarigione dei tarantati, nonostante lo stesso Epifanio Ferdinando ammetta di non conoscere il meccanismo attraverso cui essa agisce sullo stato tossico. Qualche tempo dopo il gesuita tedesco Athanasius Kircher si reca nel Salento per studiare le terapie musicali legate al culto di Dioniso e nel 1641 pubblica i risultati della sua osservazione mediante un trattato, il *Magnes Sive De Arte Magnetica*: De Martino ci avverte del fatto che il gesuita espone alcuni episodi ad egli riferiti da confratelli di Lecce e Taranto che poco hanno a che vedere con la realtà; si tratta piuttosto di “testimonianze sull'ideologia e sul mito” (De Martino, 1961 : 159), che nonostante la mancata corrispondenza con la realtà, risultano fondamentali per comprendere quali fossero le credenze dell'epoca. Il contributo di Kircher non si ferma solo alle testimonianze di alcuni episodi: nei suoi scritti riporta

anche alcune tarantelle impiegate nella cura, a cui si aggiungeva il canto, spesso didascalico e volto alla ricerca del punto esatto in cui il tarantato era stato morso; versi come:

“Deu te pizzicau la tarantella?
Sotto la pudia de la vannella”

“Dove ti morsicò la tarantella?
Sotto la frangia della veste”

si ritrovano spesso nei canti tradizionali e nelle pizziche registrate da Carpitella nel 1959 – 1960. Ritornando al Kircher, egli riporta inoltre la sfera della cromoterapia; riferisce che i colori acquistano importanza nel momento in cui coincidono con quelli appartenenti alla taranta ritenuta responsabile del morso: “le tarantole traggono diletto da un certo colore che mostra il fatto che se le si collocano su diversi pian colorati esse inclinano a quello che sia simile al colore loro” (ivi: 762). Altra personalità fondamentale da citare è sicuramente il medico Giorgio Baglivi, il quale apre la strada per l’interpretazione del tarantismo come vera e propria malattia. Egli individua due diversi tipi di tarantismo: quello a detta sua reale, dettato dall’intossicazione da morso, e quello “inscenato”, cioè messo in atto da donne che fingono, a cui si riferisce in modo sprezzante definendo le messe in scena come “carnevaletti pe’ donne”; Baglivi riflette sull’anatomia della tarantola, indagando le caratteristiche del suo habitat e gli effetti che il suo morso produce. Inoltre annovera come terapia efficace la danza, tesa all’espulsione del veleno tramite il movimento e il sudore. Si noterà che l’approccio utilizzato da Baglivi segue le orme di quello utilizzato da Ferdinando prima di lui e si discosta, di contro, da quello del gesuita Kircher. Sono ancora lontane le interpretazioni che riconducono il tarantismo ad un fenomeno culturale, soprattutto perché il periodo in cui si muovono le teorie del Baglivi e dei successivi studiosi si inscrivono in un clima preciso, ovvero quello dell’illuminismo: lo scopo di alcuni diventa addirittura dimostrare il carattere innocuo del morso, per poter annoverare il tarantismo fra i fenomeni di superstizione, che in nome del lume della ragione devono essere estirpati. In questa direzione si muove Francesco Serao: egli tenta di scardinare definitivamente il pensiero kircheriano basato sulla magia naturale, esponendo nell’opera *De tarantula o sia falangio di Puglia* (1742) la presunta malattia attraverso la descrizione dei sintomi del morso e della terapia musicale; la conclusione non lascia adito a dubbi: secondo

Serao il tarantismo altro non è che superstizione, “somma della popolar credenza intorno agli effetti del veleno della tarantola” (ivi : 4). Di fronte alla guarigione del presunto stato tossico e derivante dalla musica, Serao asserisce che ciò avviene per mera immaginazione da parte del tarantato, in quanto il morso ha un’origine psichica e non fisica; non è il ragno il responsabile del fenomeno, bensì i pugliesi stessi, a detta sua inclini alla credenza popolare e influenzati da un preciso temperamento e una determinata alimentazione, che provoca tali comportamenti. Il carattere di superstizione che caratterizzerebbe il tarantismo era già stato ipotizzato dalla Chiesa, la quale nel corso del Cinquecento aveva bandito la tarantella¹⁸ attraverso il Concilio di Trento. Questo però non era bastato affinché il tarantismo fosse sradicato, tanto che dall’inizio del Settecento è avvenuto un sincretismo religioso tale che la figura di San Pietro inizialmente, di San Paolo poi, venne associata all’immunità dal morso delle tarantole nella città di Galatina, dove si erge una cappella dedicata ad entrambi i santi e che vedremo nel dettaglio nelle prossime righe. Della presunta messa in scena da parte dei tarantati descritta sia da Baglivi che da Serao, non è convinto l’ingegnere siculo Andrea Pigonati, che in occasione della bonifica del porto di Brindisi, nel 1779 scrive una lettera in risposta ad un documento di stampo illuministico che per l’appunto disprezzava il tarantismo considerandolo pratica irrazionale; egli, dopo aver descritto le caratteristiche del fenomeno, tra cui i sintomi, l’intervento dell’orchestrina, la danza e la guarigione, si spende ipotizzando le cause della malattia. In questo senso elenca i motivi per cui ai tarantati poco conviene d’esser considerati tali: le conseguenze in cui incorrono, dalle giornate di lavoro perse al pagamento dei suonatori, dalla perdita di possibilità di matrimonio all’essere oggetto di derisione da parte dei compaesani, non sono elementi indifferenti tali da indurre qualcuno a fingere uno stato tossico da morso. La testimonianza del Pigonati non è rilevante solo perché risulta una difesa nei confronti dei tarantati (contro cui si scagliavano gli illuministi), ma anche perché è la prima volta che la pizzica – pizzica viene menzionata in uno scritto:

“Un nemico del Canonico, e della sorella disse di voler ballare, ed ordinò a suonatori di suonare la contraddanza della Pizzicapizzica, ch’era quella appunto colla quale era

¹⁸ termine generale utilizzato per identificare le danze proprie soprattutto del sud Italia.

guarita la sorella del Canonico: e venendo ciò eseguito dai suonatori essa si alzò, e cominciò ad urlare, e a ballare; onde si cambiò la festa in lutto” (1779 : 309).

Il tentativo di difesa del reale stato tossico dei tarantati da parte di Pignonati risulta solo una goccia nell’oceano: per tutto il corso dell’Ottocento e i primi del Novecento, le interpretazioni riguardo al fenomeno si rifanno ad un carattere di credenza popolare. Il primo ad introdurre un tipo di analisi a metà fra paradigma medico – scientifico ed interpretazione folkloristica – antropologica è stato Francesco De Raho, con la sua tesi di laurea dal titolo *Il tarantolismo nella superstizione e nella scienza* (1908). La sua trattazione passa in rassegna la letteratura riguardante il fenomeno; successivamente vengono riportati i dati delle sue sperimentazioni: descrive gli effetti del morso da ragno osservati su alcune cavie animali, evidenziando la loro trascurabilità, e per andare affondo alla questione, mosso anche dal dubbio sul perché i sintomi del tarantismo si ripresentassero anno dopo anno, decide di compiere una ricerca sul campo studiando i casi di venticinque tarantate. Le conclusioni della sua osservazione lo portano a reputare il tarantismo non tanto una malattia del corpo, quanto della mente: una forma minore di isteria. In tutto ciò, il ruolo della musica è per De Raho uno strumento che “squassa simultaneamente tutti i rami e tutte le fronde dell’albero psichico come un vento impetuoso che aggiri il tronco alla base” (ivi : 23), qualcosa che però non è in grado di guarire realmente, a meno che la musica non si iscriva in un contesto sociale dove la credenza della sua efficacia è condivisa e non agisca su soggetti predisposti a riceverne beneficio: una suggestione psichica quindi, atta a curare una forma di isteria minore. Occorre necessario puntualizzare che l’analisi compiuta da De Raho si iscrive in un periodo storico dominato dall’entusiasmo per una nuova disciplina, la psicoanalisi, che all’inizio del Novecento cominciava a pervadere i diversi campi del sapere. La sua interpretazione, pur essendo figlia del suo tempo, cela elementi di innovazione nella modalità di conduzione della ricerca, che richiama per certi aspetti quella etnografica; nonostante ciò, le sue teorie sono passate inosservate e rivalutate soltanto nella seconda metà del secolo, dall’autore che più di tutti ha rimischiato le carte in tavola e ha ridestato l’interesse per il tarantismo, Ernesto De Martino. L’interesse per il tarantismo è nato nell’antropologo napoletano dopo aver visto alcune foto di André Martin, come scrive egli stesso nell’introduzione de *La Terra Del Rimorso* (1961): “queste fotografie

potavano passare davanti agli occhi come immagini di strani comportamenti eccentrici, (...) ma a me furono di stimolo per ancorare la progettata storia del sud a un episodio circoscritto da analizzare” (ivi : 51); un interesse che si palesa già fra le pagine di *Sud e Magia* (1959), dove l’appendice è dedicata alla breve trattazione del fenomeno con riferimenti storici e bibliografici. Prima ancora di recarsi sul campo per studiare il fenomeno da vicino, De Martino si documenta e avanza ipotesi riguardo i motivi e le radici storiche dei comportamenti tipici del tarantismo per più di un anno; decide poi di praticare la ricerca sul campo con un’innovazione rispetto ai suoi predecessori italiani: dal 21 giugno al 10 luglio 1959 non si “immerge” da solo, ma con un’equipe multidisciplinare composta dal fotografo Franco Pinna, lo psichiatra Giovanni Jervis, la psicologa Letizia Comba, il musicologo Diego Carpitella, la sociologa Amalia Signorelli e l’assistente sociale Vittoria De Palma, a sottolineare quanto il fenomeno celasse al suo interno una profonda complessità impossibile da penetrare attraverso la sola disciplina antropologica. Il composito gruppo sarebbe stato utile anche a confutare o meno il carattere medico – psichiatrico del tarantismo, attraverso le analisi dello psichiatra Jervis. Prima di osservare il tarantismo nella cappella di San Pietro e Paolo in occasione della festa a loro dedicata fra il 28 e il 29 giugno, De Martino si imbatte in alcuni episodi di terapia domestica, dove una tarantata vestita di bianco e con attorno una ristretta comunità di familiari e conoscenti, è impegnata a chiedere la grazia al Santo, alternando ore di ballo e di riposo su un perimetro costituito da un lenzuolo steso a terra. La terapia, immortalata anche nel documentario di Mingozzi e descritta dettagliatamente nell’appendice del volume curata da Diego Carpitella, si compone di due momenti definiti: inizialmente la tarantata, stesa sul pavimento, muove alcune parti del corpo al ritmo dell’orchestrina presente nella stanza (formata da un tamburellista, un violinista, un fisarmonicista e un chitarrista); questa fase è stata descritta da Carpitella come quella in cui la donna si identifica con il ragno responsabile del morso, imitandone i movimenti; successivamente la tarantata si alza in piedi, e sempre al ritmo della musica calpesta freneticamente i piedi a terra, come a voler, a detta del musicologo, schiacciare e uccidere il ragno responsabile. Solo dopo giorni la donna dichiara di essere stata liberata, di aver ricevuto la bramata grazia. La terapia non si esaurisce però con la guarigione: per ringraziare il santo, le tarantate si recano a Galatina in occasione del suo giorno di festa, nella sua cappella. È qui che l’equipe di

De Martino si rende conto definitivamente della disgregazione a cui il tarantismo sta andando incontro. Le tarantate si muovono in modo disordinato, sia sul sagrato della chiesa che all'interno di essa, rendendo automatica l'asserzione di De Martino secondo cui il divieto di suonare in quest'occasione imposto dalla Chiesa ha determinato la rottura di un sistema ordinato basato sulla terapia musicale; a questo proposito, viene fatta un'ampia analisi sul ruolo che la Chiesa ha svolto nei confronti del tarantismo: dopo aver bandito le tarantelle con il Concilio di Trento, questa si rende conto che ciò non basta ad estirpare il fenomeno del tarantismo, profondamente inscritto nel tessuto locale di alcune comunità; viene avviata quindi un'operazione di sincretismo con l'introduzione della figura di San Paolo, protettore degli animali velenosi, che secondo la leggenda ringraziò dell'ospitalità ricevuta a Galatina attraverso il dono dell'acqua "sanatrice" di un pozzo vicino cui è stata poi eretta la cappella. Questo ha però contribuito all'affievolimento del fenomeno, tanto che le tarantate senza la musica delle orchestre che le accompagnava nelle terapie domestiche mostrano a Galatina comportamenti disordinati, "quasi come se non potessero configurare nel ritmo musicale la loro sofferenza" (Pizza, 2005 : 67). Le analisi di De Martino risultano centrali per un motivo in particolare: rifuggendo dalle interpretazioni medico - psichiche secondo cui il tarantismo sarebbe sintomo di un disordine mentale, egli introduce una prospettiva nuova. Considera infatti il tarantismo come un fenomeno dotato di "autonomia simbolica", quindi ascrivibile a qualcosa di culturalmente determinato; non si spiegherebbe altrimenti l'immunità territoriale, ovvero il fatto che nella città di Galatina le persone fossero protette dalla possibilità di essere morse; la ripetizione calendariale, che prevede il ritorno del male ogni anno; la prevalenza, ma non l'esclusiva, femminile delle vittime; la predisposizione familiare; l'età del primo morso, coincidente con la fase puberale delle vittime. Nonostante quello di De Martino sia stato un apporto cruciale per l'interpretazione del tarantismo, esso non risulta esente da contraddizioni e critiche, mosse all'antropologo successivamente. La prima cosa che può essere messa in discussione è certamente la modalità entro cui si è svolta la ricerca, durata complessivamente 19 giorni: il tempo non è stato sufficiente per una immersione significativa e l'équipe che De Martino ha scelto di portare con sé, seppur altamente specializzata e fondamentale per le analisi del fenomeno, non passava inosservata: il processo di "mimetizzazione" fra i locali è stato perciò difficoltoso. La ricerca che ha

partorito *La Terra Del Rimorso*, proprio per la sua grande risonanza dopo la pubblicazione del volume, ha prodotto evidenti ricadute locali, che emergono anche nel testo dell'antropologa Annabella Rossi, *Lettere da una tarantata* (1970), dove è raccolta la corrispondenza fra quest'ultima e una donna chiamata con lo pseudonimo Anna, conosciuta durante la spedizione etnografica stessa. La confidenza che si crea fra le due donne è veicolo di confessioni personali, che risultano utili anche dal punto di vista etnografico, in quanto in esse emergono tematiche legate alle condizioni di vita di Anna e al suo contesto sociale. Il testo di Rossi risulta innovativo, in quanto valica i muri della pretesa oggettiva che lo stesso De Martino seguiva nelle sue ricerche: nonostante la toccante presa di coscienza esplicita nelle ultime righe delle sue Note Lucane (1950), dove scrive che:

“dopo il mio incontro con gli uomini della Rabata, ho riflettuto che non c'era soltanto un problema loro, il problema della loro emancipazione, me c'era anche il problema mio, dell'intellettuale piccolo borghese del Mezzogiorno (...) che si scontrava con questi uomini ed era costretto per ciò stesso ad un esame di coscienza, a diventare per così dire l'etnologo di se stesso” (riportato in *Sud e Magia*, 1959 : 162).

De Martino nel Salento ha un approccio “rapace”, cercando materiale dalle persone che vengono viste più come “informatrici” che come “interlocutrici”. Le parole tratte dalle sue note, suonano in questo senso come inquinate da una sorta di presunzione, che porta l'antropologo napoletano a pensare che siccome le persone da lui incontrate sono incapaci di emancipazione, sarà lui ad aiutarle in questo. La tendenza retorica del “fardello dell'uomo bianco”¹⁹, è visibile anche nell'interpretazione finale che De Martino compie nei confronti del tarantismo: pur riconoscendogli il merito di aver introdotto una spiegazione culturale del fenomeno, non si può fare a meno di notare che l'assunzione secondo cui le tarantate si comportavano a quel modo per la loro condizione di miseria economica e sociale, risulta meccanico e semplicistico; lui stesso, consapevole della complessità del fenomeno, aveva deciso di portare con sé la già citata equipe, ma come sottolinea Glauco Sanga (2013), essa sembra essere stata scelta per

¹⁹ Poesia di Rudyard Kipling, (1899) “The White Man's Burden”; venne usata come una sorta di manifesto del colonialismo e dell'imperialismo, per indicare la necessità di civilizzare i paesi estranei alla tradizione europea nell'Ottocento e inizio Novecento.

eliminare già in partenza un'interpretazione medico – scientifica del tarantismo, per lasciar spazio invece a quella culturale, elaborata da De Martino ancor prima di approdare nel Salento, grazie al materiale bibliografico da lui studiato nei mesi antecedenti la ricerca. C'è da dire che nonostante le critiche, il testo di De Martino risulta tutt'oggi fondamentale per la comprensione del fenomeno del tarantismo e offre ancora spunti di riflessione e strade inesplorate da battere con le rinnovate lenti interpretative che ci offre ora la contemporaneità; negli anni infatti, poche ricerche hanno potuto eguagliare la poderosa etnografia demartiniana, fatta eccezione per le considerazioni sostenute da Gilbert Rouget e George Lapassade sullo specifico rapporto che la musica intrattiene con il tarantismo e sugli stati modificati di coscienza ad esso connessi. Come scrive il professore Giovanni Pizza nel Corriere del Mezzogiorno del 2 dicembre 2005:

“La terra del rimorso continuerà a mordere, a pungolarci, solo se sapremo cogliervi un monito riflessivo: l'esigenza, necessaria e anzi urgente, di una nuova stagione di pensiero e azione critica che colga il carattere ingannevole dell'illusione nostalgica, sapendo trasformare la vigile memoria del passato in prospettiva dell'avvenire”²⁰.

Riportando lentamente il focus del discorso sulla musica e di conseguenza sulla danza, la presenza di Diego Carpitella nella ricerca del 1959 è risultata imprescindibile: dal punto di vista etnomusicologico il resoconto da lui curato nell'appendice de *La Terra del Rimorso* risulta “ancora oggi (...) il saggio di riferimento per quanto concerne la musica nel tarantismo salentino” (Agamennone, 2008 : 23). Ma qual è il legame esistente fra tarantismo e pizzica – pizzica? Questa domanda, apparentemente superficiale, muove da anni le retoriche inerenti al tema: le risposte ad essa cambiano infatti in base al compito a cui devono assolvere, come vedremo a breve. Il filo che lega il tarantismo alla pizzica – pizzica è rappresentato dall'utilizzo di quest'ultima nelle terapie domiciliari, quando le orchestre si recavano nelle dimore delle tarantate con l'intento di guarirle a ritmo di musica; lo stesso Carpitella registra alcune pizziche in queste precise occasioni, identificandole con il termine pizzica – tarantata, tanto che

²⁰ Articolo completo consultabile sul blog di Vincenzo Santoro al sito: <http://lnx.vincenzosantoro.it/2005/12/02/ancora-nella-terra-del-rimorso-per-smascherare-la-retorica-sul-sud/> (consultato il 6 settembre 2021)

pure la melodia suonata dai musicisti durante la terapia filmata da Mingozi presenta le caratteristiche stilistiche della una pizzica – pizzica. Ciò che spesso viene messo in secondo piano, però, è che la pizzica – pizzica non era l'unica melodia utilizzata per la cura domiciliare: spesso, come dichiarato anche da mesciu Luigi Stifani, le tarantate non rispondevano al suono delle pizziche, tanto che si diceva le tarante responsabili del morso fossero addirittura sorde. Davanti a questa ostinazione, l'orchestrina si cimentava in melodie differenti, che potevano essere marce funebri, melodie provenienti dal repertorio bandistico, valzer o quant'altro. La pizzica – pizzica non veniva quindi suonata ad uso esclusivo in queste circostanze: come abbiamo anticipato nel paragrafo precedente, è principalmente identificata come danza di intrattenimento; il fatto che spesso venisse utilizzata per smuovere le tarantate, non deve indurre a pensare che fosse suonata a loro uso esclusivo. Inoltre, il modo, il luogo e il tempo di suonare la pizzica – pizzica era differente, nelle due diverse occasioni: se nella terapia domiciliare i musicisti si spendevano in modi di suonare più dinamici e imprevedibili, al fine di “scazzicare”²¹ la tarantata, lo stesso non si può dire dei musicisti impegnati nella danza d'intrattenimento, attenti a rispettare un ordine metrico – ritmico tale da assecondare i danzatori; il luogo della pizzica – pizzica orientata alla guarigione era certamente identificabile con la dimora della tarantata, il tempo in cui essa si iscriveva era dettato dalla richiesta di intervento dei familiari della vittima; per quanto invece riguarda la pizzica – pizzica usata a scopo distensivo, essa veniva suonata in modo spontaneo e senza particolare richiesta o preavviso, in occasione di momenti al di fuori degli orari lavorativi (Agamennone, 2008). A questo proposito mi tornano alla mente le parole di Daniele Durante, scomparso prematuramente qualche mese fa, il quale in un'intervista del 2018 mi aveva detto, ironico:

“ogni tarantata reagiva in maniera diversa, addirittura c'erano delle tarantate sorde che non reagivano proprio alla musica, alcune reagivano ad un tipo di musica, alcune ad un altro, paradossalmente la tarantata oggi potrebbe reagire a *Despacito*, se la tarantata ha un disco musicale adeguato a *Despacito*, allora reagisce a *Despacito*, non è che nella pizzica di Stifani... Stifani era convinto che quella musica riusciva a trasmettere una sua convinzione alla tarantata e la tarantata prendeva una sua convinzione, ma se oggi Stifani facesse [canta *Despacito*], non prendiamoci per il culo, a me non mi è mai

²¹ Termine dialettale per intendere “scuotimento”.

piaciuto prendermi in giro, quella musica la prendi e la fai in qualunque posto del mondo, funziona, funzionava allora, può funzionare adesso”²²

Le parole del maestro, oltre che a suscitare una sana nostalgia e un sorriso spontaneo, sono utili per introdurre il tema del prossimo paragrafo, che si farà largo piano piano, fino a portarci all’oggi.

Nessun rimorso: la riproposta

Il tarantismo, come le musiche tradizionali che hanno caratterizzato il tempo libero dei salentini fino agli anni Settanta, sono via via scomparsi per lasciare posto rispettivamente a universi simbolici e attività di intrattenimento differenti. Si registra in questo senso un’interruzione, un cambio di rotta intenzionale dettato dalla volontà di lasciarsi alle spalle ciò che veniva considerato appartenente ad un mondo contadino, in un’epoca, quella appunto del boom economico, dove nuovi stili di vita e valori stavano prendendo piede. La rottura con *quel* mondo ha determinato un vuoto di pratica di suono, canto e ballo, determinando un’impossibilità di trasmissione della cultura dalla generazione vecchia alla nuova: un’intera generazione, salvo rari casi in cui qualche famiglia ha continuato il processo di tramandamento, non ha avuto accesso a ciò che le precedenti hanno assorbito automaticamente. Il caso della pizzica – pizzica appare quindi emblematico, in quanto il successo che oggi conosciamo legato ai suoi ritmi e balli, è frutto di qualcosa che pur avendo (a volte) la pretesa di essere in continuità con la tradizione, di fatto risulta privo di essa, costituendo altro, una novità. Appare cruciale a questo proposito rimarcare i punti salienti della (ri)nascita della musica e della danza tradizionale salentina; non si può non citare il pionieristico spettacolo teatrale promosso dal musicologo Roberto Leydi, il *Sentite Buona Gente* presentato per la stagione del 1966 – 1967 al Teatro Piccolo di Milano: apparentemente può sembrare un ricalco dello spettacolo teatrale *Ci Ragiono e Canto*²³ di Dario Fo, ma a differenza di quest’ultimo, dove la canzone popolare è valorizzata per il suo valore politico attraverso la riproposta di musicisti e cantanti “rivitalizzatori”, il *Sentite Buona Gente* sottolinea l’esistenza di una cultura ancora nascosta, una cultura altra, dimenticata o negata da quella ufficiale, che viene appunto mostrata e illuminata sotto l’occhio di bue del palco. Con la

²² Conversazione con Daniele Durante avvenuta il 23 luglio 2018 presso il bar Barroccio di Lecce.

²³ spettacolo di canti popolari messo in scena dal collettivo teatrale Nuova Scena nel 1966 e successivamente, in una seconda e in una terza edizione.

consulenza di Diego Carpitella e la regia di Alberto Negrin, Leydi porta in scena alcuni musicisti di diverse regioni, rendendoli veri e propri protagonisti; fra questi anche un'orchestrina "terapeutica" dal Salento, rappresentata da Luigi Stifani al violino, Salvatora Marzo al tamburello, Pasquale Zizzari all'organetto e Giuseppe Ingusci alla chitarra: proprio Carpitella, in occasione della famosa spedizione demartiniana, li aveva conosciuti. Nel dicembre 1966, in vista dello spettacolo, quest'ultimo e Leydi registrarono a Nardò due brani, *Tarantella neretina indiavolata* e *Tarantella neretina in Re maggiore*, che è possibile ascoltare sul sito di Archivio Sonoro²⁴. Sul palco del Piccolo di Milano, quand'è la volta dei musicisti salentini, succede qualcosa di ipnotico e degno di nota. Per la loro prima esibizione "fuori contesto" e scevra dall'intervento musicale domiciliare, la terapia viene rappresentata con delicatezza e rispetto: i musicisti entrano in scena accompagnati da una voce fuori campo, che racconta il rito del tarantismo attraverso le interpretazioni demartiniane; poco alla volta essi stessi allestiscono uno spazio rituale simbolico, stendendo a terra un lenzuolo bianco. È a questo punto che iniziano a suonare una pizzica indiavolata, mentre sullo schermo alle loro spalle vengono proiettate alcune immagini tratte dal documentario *La taranta* di Mingozi. Nella seconda parte dell'esibizione i musicisti salentini, fra gli applausi del pubblico, si cimentano in un'altra pizzica, "per ringraziamento a San Paolo", come dice Salvatora Marzo. Il risultato complessivo appare innovativo ed elegante, non cade nella banale spettacolarizzazione del dolore delle tarantate. Leydi con il suo spettacolo porta alla ribalta una cultura musicale altra; e proprio su questa scia si muovono gli intellettuali dagli anni Settanta in poi: è il caso anche di "Rina" Durante, giornalista e scrittrice italiana originaria di Melendugno. A metà degli anni Settanta si trasferisce a Roma per lavoro, ed è qui che incontra personalità di spicco²⁵ del panorama folk revival italiano, aventi una palese propensione per la militanza politica. Torna quindi a Lecce con una nuova prospettiva, che la induce alla creazione di un gruppo di ricerca finalizzato alla rivalutazione della cultura popolare salentina; è proprio durante lo svolgimento di essa che si fa viva l'esigenza di riproporre dal vivo i materiali tradizionali raccolti. Nasce così il *Gruppo Folk Salentino*, che successivamente viene

²⁴ Consultabile al sito: <http://www.archiviosonoro.org/>

²⁵ Tra questi Il Nuovo Canzoniere Italiano, l'Istituto "Ernesto De Martino di Milano", il Circolo "Gianni Bosio" di Roma.

rinominato *Nuovo Canzoniere del Salento*²⁶. La prima esibizione è un successo, ma subito nascono dubbi all'interno del gruppo, riguardanti il rischio di mercificare la stessa cultura che si stava cercando di proteggere e valorizzare. Il confronto con Otello Profazio e Giovanna Marini, esponenti della canzone popolar – politica, ha lo scopo di dipanare le perplessità nate. Come scrive Vincenzo Santoro (2009) è proprio quest'ultima che può essere considerata la “capostipite” del movimento della riproposta di musica tradizionale salentina; nel porre l'attenzione su questo ricco repertorio, però, comincia anche a mistificarne e travisarne alcuni elementi: confrontando il materiale tradizionale con le versioni d'autore della Marini, si notano le difficoltà nell'interpretazione del dialetto, che lei stessa “risolve (...) con una certa disinvoltura, utilizzando una specie di dialetto pan – meridionale” (ivi : 26). Nel 1971 la musicista viene invitata dal collettivo del *Gruppo Universitario Teatrale*, e gli studenti rimangono impressionati dalla spettacolarizzazione che la Marini utilizza proponendo i repertori tradizionali. È da questo incontro che gli studenti, guidati da Rina Durante, cominciano un'operazione di mediazione con i contadini, tenendo a mente il modello di rivitalizzazione messo in atto dalla Marini e che utilizzeranno poi loro stessi negli spettacoli. Il lavoro che il gruppo porta avanti è dichiaratamente politico, tanto che il mezzo principale per la promozione di esso diventa il circuito delle feste dell'Unità; la pizzica – pizzica, rispetto a come siamo abituati a sentire nei concerti di oggi, è in questo periodo poco eseguita, a favore invece di canti di lavoro, dove si sottolinea la ribellione nei confronti dei padroni, o d'amore, dove si denuncia la condizione di repressione dei sentimenti. Il *Nuovo Canzoniere del Salento* si scioglie a metà degli anni Settanta, dopo alcune divergenze sulla possibilità di pubblicare un disco. È a questo punto che Rina Durante ricostituisce un gruppo di riproposta, il *Canzoniere Grecanico Salentino*, che nonostante oggi non abbia mantenuto nessun membro della formazione iniziale²⁷, porta avanti gli intenti iniziali anche grazie ai figli d'arte che ora ne fanno parte²⁸. Grazie ai contatti che Rina Durante possiede, il gruppo si esibisce in diverse città, catturando l'attenzione della sinistra leccese, fino alla proposta di suonare al Folk Studio di Roma, occasione in cui il successo del gruppo si riconferma. Del carattere

²⁶ Sulla scia dei nomi scelti per i gruppi nati in giro per l'Italia che ricalcavano le stesse finalità.

²⁷ composta da Bucci Caldarulo, Luigi Chiriatti, Daniele Durante, Roberto Licci, Rossella Pinto.

²⁸ Mauro Durante, violinista e tamburellista, figlio di Daniele Durante; Emanuele Licci, cantante e chitarrista, figlio di Roberto Licci.

politico dichiaratamente di sinistra che caratterizza fin da subito il movimento della riproposta e che lo accompagna fino agli anni Novanta, accenna anche Silvia De Ronzo, testimone della seconda ondata di revival:

“Poi andavo sempre a San Rocco a Torrepaduli il 15 di agosto. All'inizio ci andavo con questo mio zio di Torino, cioè nel senso che viveva a Torino, e lui da “turista” era molto incuriosito e quindi ci portava spesso a queste feste, neanche mi ricordo le prime “Notti della Taranta”, non so in che anno è stato ma ricordo la prima, io sono andata con mio zio appunto, perché erano delle iniziative di sinistra e lui era un politico di sinistra, quindi gli interessava molto il fenomeno a livello politico, penso ci fossero anche degli amici e lui era molto dentro la politica di sinistra e quindi ci portava in giro, ci scorazzava”²⁹.

Nel 1977 esce il primo disco del Canzoniere, *Canti di Terra d'Otranto e della Grecia Salentina*, che costituisce un modello non indifferente per i gruppi via via creatisi successivamente; le scelte dei brani presenti sono diventati gli “imprescindibili” dei concerti a cui tutt’ora si può assistere: tra questi, *Fimmene Fimmene* e *Kalinifta*. A proposito del folk revival salentino, un’altra personalità fondamentale per il diffondersi del fenomeno è sicuramente lo studioso Brizio Montinaro, che oltre ad accompagnare il *Canzoniere* in Grecia in qualità di interprete, si concentra a metà degli anni Settanta nella ricerca di canti appartenenti alla tradizione orale, dando vita ai dischi *Musiche e canti popolari del Salento vol. 1 e 2*. Le fonti raccolte costituiscono il “repertorio odierno, come *Pizzicarella*, la *Pizzica Degli Ucci*, la *Pizzica di Aradeo*, gli *Stornelli*, *Ferma Zitella*, *Mara l’acqua*” (ivi : 46). Il movimento della riproposta si diffonde a macchia d’olio, raggiungendo anche chi per motivi di studio si era trasferito a Perugia, fra cui Pierpaolo De Giorgi, che tornato nel Salento dà vita al gruppo i *Tamburellisti di Torrepaduli*, con cui registra nel 1991 la musicassetta *Fantastica Pizzica*. Anche Eugenio Barba, regista teatrale e brindisino di origine, punta i fari sul Salento per la sperimentazione del suo cosiddetto “baratto teatrale”: è il 1974 e nel periodo fra maggio e ottobre si trasferisce con la sua compagnia teatrale *Odin Teatret* a Carpignano. Inizia la sua sperimentazione facendo esibire gli attori per le strade del paese, fra gli sguardi incuriositi dei locali, che alla domanda “chi siete?” sentono risponderci di far

²⁹ Intervista completa in appendice.

vedere loro, in cambio degli spettacoli messi in atto, i canti e le danze tradizionali. Si crea così uno scambio, che finisce per rendere protagonisti della sperimentazione non solo gli attori accompagnati da Barba, ma anche gli abitanti di Carpignano e dei paesi limitrofi. L'entusiasmo di questo incontro sfocia in una festa organizzata dagli stessi carpignanesi, a base di canti e balli tradizionali e conditi da cibo e vino tipico. Il nome dell'evento, *Lu Patrunu*³⁰, si trasforma poi nelle edizioni degli anni successivi in *Festa te lu mieru*, diventando un punto di riferimento per le esibizioni di gruppi di musica popolare che negli anni divengono i veri e propri protagonisti della riproposta; la festa rimane tutt'oggi una delle più frequentate del Salento, e un accenno ad essa mi viene fatto anche da Franca Tarantino nella nostra conversazione:

“L'ho scoperta per caso [la pizzica - pizzica] perché mi sono trovata una sera dopo la laurea in psicologia, per caso in una festa, una sagra nel 1990, la sagra delle sagre, *La festa te lu mieru* a Carpignano Salentino e lì ho visto per la prima volta ballare. E per la prima volta ho sentito anche la musica, cosa che avevo sentito da bambina ma in un documentario, il famoso documentario “La Taranta” di Mingozi proiettato in TV.”

Gli anni Ottanta sono caratterizzati da una perdita improvvisa d'interesse per la musica popolare, tanto che i gruppi creati fino a questo momento si sciolgono, in favore di interessi musicali decisamente diversi. È con gli anni Novanta che si registra un vero e proprio “rinascimento”, quando l'interesse per la valorizzazione dei ritmi e dei suoni tradizionali ritorna ad essere appetibile. Tralasciando per un attimo il discorso sulla musica e la formazione dei gruppi, ci si concentrerà in particolare sulla danza, che proprio negli anni Novanta è stata protagonista di un progetto di “restaurazione” e reinvenzione da parte di Giorgio Di Lecce e Cristina Ria. Attraverso un approfondito lavoro di ricerca, i due hanno ridestato l'attenzione sugli studi inerenti al tarantismo e determinato la nascita della cosiddetta “neopizzica”, che ricordiamo essere un termine introdotto dall'etnocoerologo Giuseppe M. Gala. In particolare è Giorgio Di Lecce, impegnato anche artisticamente nel teatro, a orientare la nascita di questa nuova danza, che seppur prendendo spunto da alcuni passi tradizionali, risulta di fatto enormemente incentrata sulla dinamica del corteggiamento (come visto nel paragrafo ad inizio

³⁰ Gioco di carte dove si prevede il consumo di vino.

capitolo), tanto che viene introdotto il termine *pizzica de core* per riassumerne l'obiettivo principale. Il linguaggio corporeo della neopizzica, si arricchisce di elementi in voga all'epoca, che fanno ad esempio riferimento a rituali estatici (roteazioni sul proprio asse simil danza dei dervisci) o a giochi di sguardi e vicinanza fra i ballerini (Gala, 2007). Il nuovo modo di ballare, che spesso ancora oggi viene ritenuto tradizionale, negli anni Novanta spopola a tal punto che i giovani, ad imitazione di ciò a cui assistono sui palchi, si cimentano nella danza rimpolpando l'interesse momentaneamente perduto per la cultura popolare. Proprio a questo proposito Gala (2002) descrive come di fronte alle ronde e le danze dei giovani che si cimentano nella neopizzica, gli anziani osservano senza intervenire nel ballo, a dimostrazione del fatto che i codici coreutici a cui le due generazioni fanno riferimento sono lontani fra loro. Come il professor Gala spesso racconta, accade a questo proposito che proprio gli anziani, nonostante conservano memorie legate alla pizzica – pizzica, si rifiutano di ballare davanti ai ricercatori, perché reputano di non saperlo fare, avendo come riferimento il nuovo modello di pizzica spopolato dagli anni Novanta in poi. Se è pur vero che nei confronti del ballo della pizzica – pizzica si è compiuta una mossa di reinvenzione, non si può negare che questa probabilmente sia stata necessaria, affinché il ballo potesse essere ripratcato. La danza svolge infatti un ruolo sociale, riflette i valori comunitari e ne segue le trasformazioni: la pizzica – pizzica è caduta in disuso nella seconda metà del secolo, per motivi già citati, per la sua impossibilità ad adattarsi ai tempi. La sua riscoperta, anche se mistificata, non poteva avere la pretesa di mantenere gli stessi codici coreutici del passato per poter sopravvivere fino ad oggi; prima di tutto perché, mancando il filo rosso della trasmissione generazionale e la pratica da parte degli ultimi anziani a conoscenza dei codici coreutici, ci si è trovati con un vuoto che è stato più facile riempire con l'invenzione piuttosto che con la ricerca approfondita delle ultime "memorie danzanti"; in secondo luogo, si può dire che i cambiamenti nella danza si sarebbero verificati comunque, anche se forse non così drasticamente: questo perché nella contemporaneità si sono affermati nuovi modi di intendere sia il corpo e il suo movimento (soprattutto femminile), sia la socialità. Un altro aspetto da tenere in considerazione è che la pizzica – pizzica viene oggi suonata diversamente rispetto ai repertori tradizionali, caratterizzati da ritmi più lenti e ripetitivi: in questo senso la neopizzica risulta più adattabile alla velocità melodica, data la

presenza di maggiore dinamismo coreutico e propensione a ballare sulle mezze punte, che aiuta nella velocizzazione dei movimenti. Il successo della neopizzica viene sancito anche da opere cinematografiche quali *Pizzicata* (1996) e *Sangue Vivo* (2000) ad opera di Edoardo Winspeare, regista di origini inglesi che ha sperimentato un “neorealismo” nel Salento, capace di evocare un’attrattiva dettata dal mistero attorno al rito del tarantismo; nelle scene di festa e di danza, le scene rappresentano una pizzica – pizzica già reinventata: questo determina l’affermazione dell’idea che quella ballata fosse effettivamente la danza tradizionale. In generale i film peccano di un “glamour rurale” (Santoro, *ivi* : 98) che contribuisce a dare un’immagine mistificata del Salento contadino, della danza tradizionale, del tarantismo stesso. Il film ha il merito di mettere in scena attori non professionisti, scelti da Winspeare fra le personalità più in vista di quegli anni: dai depositari più famosi (Uccio Aloisi, Luigi Stifani, Uccio Bandello, Pino Zimba) ai musicisti della riproposta, alcuni dei quali grazie a quest’esperienza danno vita a uno dei gruppi più famosi della musica popolare salentina, gli *Officina Zoè*, che hanno poi curato la suggestiva colonna sonora del secondo film di Winspeare. Prima di analizzare *La Notte della Taranta* in un paragrafo appositamente dedicatole, risulta doveroso citare l’interpretazione del tarantismo che dapprima Gilbert Rouget e poi Georges Lapassade hanno dato del tarantismo, in quanto risulterà cruciale anche per parlare delle retoriche che da queste asserzioni in poi si sono create attorno al fenomeno. Entrambi interessati agli stati modificati di coscienza e alla trance derivante dalla musica, si avvicinano a studiare il tarantismo per capirne le relazioni con il panorama coreutico – musicale: Rouget nel suo monumentale *Musica e Trance* (1980) alla provocatoria domanda “che cosa manca (...) al tarantismo perché sia un culto di possessione?” risponde: “il semplice fatto di osare dirlo” (*ivi* : 229). A differenza di De Martino che interpreta il fenomeno come esorcismo, Rouget è dell’idea che si tratti in realtà di un fenomeno di possessione: le tarantate nella prima fase della “danza” mimano il comportamento del ragno responsabile del morso, a dimostrazione che l’animale le sta in quel momento possedendo; la musica e la danza non sono i mezzi di guarigione, ma i pretesti attraverso cui avere la possibilità di comportarsi pubblicamente in quel modo. Il motivo di questo slittamento di comprensione operato da De Martino, da rito di possessione a esorcismo, è secondo Rouget da imputare all’influenza della chiesa, che nel primo caso avrebbe condannato con il rogo i protagonisti del tarantismo.

Lapassade ricalca le assunzioni di Rouget, muovendosi in contrapposizione con l'interpretazione demartiniana, che sottolineava la componente della sofferenza sociale vissuta soprattutto dalle donne. Il capovolgimento teorico sta nel concepire il tarantismo non come esorcismo, ma come adorcismo: non si tratta di espellere il veleno del ragno, quanto invece di interpretarne e incarnarne i movimenti. Lapassade si reca in Salento agli inizi degli anni Ottanta in occasione della messa in scena di uno spettacolo dal titolo *Il ragno del dio che danza*, che prevede la rappresentazione de *Le Baccanti* di Euripide con chiari riferimenti e accostamenti al fenomeno del tarantismo; la visione dell'antropologo francese, però, appare diversa da quella degli organizzatori: non vede somiglianza fra le due cose e pensa che sia più efficace lavorare sulle tradizioni che ancora sopravvivono nel Salento piuttosto che lavorare su accostamenti più o meno forzati con i classici; per queste divergenze e per la mancanza di fondi, lo spettacolo non vedrà mai la luce per come era stato inizialmente concepito; qualche tempo dopo la direzione del progetto cambia e viene affidata a Lapassade la direzione di alcune attività di "ricerca - azione", appoggiate da alcuni comuni della Grecia Salentina fra cui Melpignano: il risultato è uno spettacolo incentrato sul sogno di una tarantata, con musiche tradizionali e musiche contemporanee, come alcuni brani dei Pink Floyd. Quest'esperienza è stata fondamentale per il Salento: innanzitutto ha riportato desta l'attenzione sul fenomeno del tarantismo, tanto che lo stesso Lapassade dice che "questo aspetto della presenza ossessiva del tarantismo nella cultura salentina è stato sviluppato da loro" (Lapassade, 1994 : 135). Poi ha permesso l'inizio di un discorso di patrimonializzazione riferito alla musica, la danza e in generale la cultura popolare salentina; ha portato per la prima volta ad una collaborazione fra i comuni della Grecia Salentina, governati soprattutto da amministrazioni di sinistra; ha sancito l'inizio di una considerazione positiva del tarantismo, inaugurando una pista che da lì a qualche anno sarebbe stata la più battuta, non solo dagli intellettuali locali ma anche da organizzazioni ed eventi culturali finalizzati a fare di questo concetto uno slogan a fini di marketing. A questo proposito il 3 e 4 febbraio 2001 viene organizzato un convegno a Roma dal titolo *Tarantismo e neotarantismo. Musica, danza, catarsi, transe. Bisogni del 2000, bisogni di sempre*, dove si sottolinea il parallelismo fra alcuni riti di transe (tra cui il tarantismo) e il bisogno dei giovani di sfuggire alla contemporaneità attraverso stati alterati di coscienza dettati dalla musica (Santoro, *ivi*). Questo il panorama generale fino alla metà

degli anni Novanta, questo il resoconto ante *Notte della Taranta*, per la quale è necessaria un'analisi a sé.

Le Notti della Taranta: da Melpignano al divano

Abbiamo visto come le dinamiche che hanno interessato la cultura popolare salentina siano state fortemente dense già prima dell'inizio del nuovo millennio. È, tuttavia, con la nascita de *La Notte della Taranta* che si registra una vera e propria esplosione, che porta con sé intricate relazioni e intrecci politici e culturali. Dopo un breve excursus sulla nascita dell'evento, saranno analizzate in particolare le ultime tre edizioni che portano ad alcune significative riflessioni. Si può dire che il festival considerato oggi il più famoso d'Europa per la musica folk sia frutto di un'altra realtà, ovvero L'*Istituto Diego Carpitella*³¹: nato fra il 1996 e il 1997 allo scopo di “intercettare le numerose istanze che vengono dalle diverse “anime” del movimento della pizzica” (Torsello, 2008 : 15), si propone di studiare più approfonditamente la cultura popolare salentina, con particolare attenzione nei confronti della creatività artistica musicale ad essa collegata. È nel 1998 che viene ideato l'evento *Notte della Taranta*, dove un maestro concertatore ha il compito di scegliere e ri – arrangiare alcuni brani della tradizione musicale salentina, per proporli in una serata alla fine di agosto a Melpignano; in preparazione del concerto finale, ne vengono organizzati anche degli altri nelle settimane precedenti, i cosiddetti concerti – ragnatela, dove si esibiscono i gruppi più famosi della riproposta. L'evento sin da subito porta con sé polemiche riguardo al modo in cui la musica salentina viene presentata, tanto che si scontrano in questo senso i “puristi”, e coloro favorevoli alla sperimentazione musicale, con l'abbandono del comitato scientifico da parte di Luigi Chiriatti che non condivide la contaminazione del repertorio tradizionale. Da sottolineare è la scelta del nome dell'evento, che nel tentativo di creare un alone mitico e misterioso riconducibile al morso dell'animale simbolo del tarantismo, ha prodotto e tutt'ora produce grandi incomprensioni: la taranta viene infatti utilizzata come sinonimo della pizzica – pizzica, tanto che non è raro sentire dire (nell'edizione del 2021 compresa): “la musica della taranta” oppure “ballare la taranta”³². Negli anni

³¹ Il comitato scientifico iniziale è composto da: Gianfranco Salvatore, Luigi Chiriatti, Maurizio Agamennone, Eugenio Imbriani e Sergio Blasi.

³² Anche Eugenio Bennato ha contribuito a questa confusione, con la fondazione nel 1998 del movimento “Taranta Power”, in cui chiama a raccolta i grandi maestri della musica etnica delle varie regioni del sud.

l'evento diventa sempre più popolare, ma non nel senso musicale del termine, anzi: la sua diffusione e fama a livello nazionale viene raggiunta anche grazie alla scelta di affidare il Concertone a maestri concertatori molto famosi, a partire dal 2005 quando a curare la serata è Stewart Copeland, ex batterista dei Police: il successo è tale che proprio in seguito a quest'edizione l'Ensamble de *La Notte della Taranta* compie una tournée fuori dai confini salentini per la prima volta in assoluto. L'altisonante nome Copeland raggiunge anche i media internazionali, tanto che si crea un vero e proprio "modello Salento": inizia a legittimarsi l'idea di un utilizzo pubblico della cultura locale, che come scrive l'antropologo Fabio Dei vede lo slittamento della cultura popolare da bene bisognoso di valorizzazione a oggetto usato per "valorizzazione turistico – culturale, senza un tentativo di ridefinire gli obiettivi complessivi delle politiche culturali del territorio e di capire quale ruolo possa svolgerci il patrimonio etnografico" (Dei in Torsello, ivi : 22). Altra novità importante risiede nella scelta di passare dall'Istituto Diego Carpitella alla *Fondazione La Notte della Taranta* nel 2004, con l'intento di stabilizzare il successo dal punto di vista economico e organizzativo e di radicare ulteriormente l'evento a livello locale, attraverso la promozione di un'attività di ricerca e di una collaborazione con altre istituzioni, come le Università. Le edizioni successive sono caratterizzate dalla presenza di grandi maestri concertatori, come Ambrogio Sparagna (2004, 2005, 2006), Mauro Pagani (2007, 2008, 2009), Ludovico Einaudi (2010, 2011), Goran Bregovic (2012). Come anticipato, ci si occuperà ora delle ultime tre edizioni, le prime due trasmesse in differita su RAI 2, l'ultima su RAI 1.

Notte della Taranta 22 edizione, 2019. Si tratta di una delle edizioni più criticate, a fronte della conduzione della serata da parte di Belen Rodriguez e Stefano De Martino. Per la prima volta la *Notte della Taranta* sbarca sui primi canali, dopo anni di trasmissione sulle reti locali salentine e successivamente su Rai 5. Gli intellettuali locali si scagliano contro la scelta dei conduttori, i quali appaiono davanti la telecamera visibilmente inesperti riguardo gli accenni che loro stessi riportano sui vari brani presentati. Tra le critiche troviamo quella di Andrea Carlino, che su *La Repubblica* scrive senza mezzi termini: "Ci chiediamo perché questa paziente costruzione, questo meraviglioso progetto creativo culturale, sociale e politico, debba ora infrangersi vendendo l'anima del Salento al gossip, al trash, al populismo, all'acchiappa audience e

all'acchiappa chiappe?"³³ A questo proposito appare doveroso citare l'osservazione dell'antropologo Fabio Dei, il quale ricorda che un'affermazione del genere scritta da un intellettuale stride con la "missione sociale" che De Martino (Ernesto) ci ha lasciato. Il compito dell'antropologo, prosegue Dei, "è polemizzare contro il trash, oppure capire come ci poniamo all'interno di una tradizione di dicotomia tra alta e bassa cultura, tra gusto e volgarità – capire come si crea socialmente questa dicotomia o linea di rottura?". La polemica su Belen è a detta di Dei la testimonianza del fatto che il ruolo sociale dell'antropologo, come dell'intellettuale in generale, è cambiato nel tempo. Non più attento a chiedersi il perché di alcuni risvolti, quanto invece a rivendicare l'appartenenza alla sua cultura alta, in contrasto con quella bassa, rappresentata in questo caso dalla scelta di una show girl per la conduzione. Lo spunto di riflessione appare fondamentale anche per la comprensione di fenomeni come la neopizzica stessa, diffusamente praticata in tutto il territorio nazionale; il punto però è un altro: non è tanto la conduzione dell'edizione ad aver rappresentato il problema, a mio avviso, quanto invece lo svuotamento di significato che la musica e la danza popolare hanno subito attraverso gli errori prettamente retorici, che hanno portato (come già detto) a fraintendimenti concettuali ("ballare la taranta") che non rispettano quella cultura che in realtà dovrebbe essere esaltata. In nome del raggiungimento di più persone possibili, si è scelta la via della semplificazione estrema, su cui galoppiano gli equivoci. Compito dell'antropologo a mio avviso non è solo quello di analizzare le trasformazioni della contemporaneità, ma anche quello di tutelare un bene affinché sia allontanato il rischio di mistificazione. Il discorso è complesso, specie perché in questo caso si parla di beni immateriali, per definizione mutevoli e plasmabili dal tempo e dalle scelte degli attori sociali stessi. Ma quando sono le istituzioni a decidere cosa fare di essi? La sensazione è che la scelta di Belen Rodriguez e Stefano De Martino sia stata fatta dall'alto della televisione nazionale, per catturare l'attenzione di quanta più gente, o meglio, di telespettatori possibile³⁴. L'edizione si chiude con l'esecuzione di Kalinifta, con Belen e Stefano che si cimentano nel ballo della neopizzica in modo disordinato e decodificato, con passi che si avvicinano di gran lunga a quelli tipici del Can – Can. Il risultato è a

³³ tratto da un articolo pubblicato su La Repubblica, Bari, 11 giugno 2019.

³⁴ Belen Rodriguez e Stefano De Martino hanno condotto la messa in onda sulla Rai, non la serata live sul palco di Melpignano.

mio avviso pericoloso, perché snatura il codice coreutico e legittima alla sua esecuzione disordinata, facendo passare il messaggio che la pizzica – pizzica /neopizzica sia un ballo privo di regole. Passare per una valorizzazione (e se vogliamo tutela) di questo particolare bene, così liquido e sfaccettato, non significa per forza relegarlo ad una cultura “alta”; come semplificare i contenuti che accompagnano le descrizioni dei brani eseguiti per renderli più accessibili ad un numero più alto di persone, non è sinonimo di mistificarli. Un paragone televisivo potrà chiarire queste asserzioni: L’*Ulisse* di Alberto Angela si propone di presentare eventi storici estremamente semplificati ad un pubblico di massa: pur considerando che l’estrema semplificazione è di per sé ad un passo dalla mistificazione, si noterà che il programma non cade mai nel trash; la stessa cura nel presentare la musica e la danza legate ad una cultura popolare, dunque, sarebbe la dimostrazione evidente che *quella* cultura vale tanto quanto l’altra, che cultura dal basso non significa poterne fare ciò che si vuole, a meno che non siano gli stessi attori sociali a volerlo, e con questo escludo le istituzioni (locali) coinvolte, che negli anni stanno avvicinando i loro interessi a quelli, ad esempio, della televisione nazionale.

Notte della Taranta 23 edizione, 2020. È la prima volta in assoluto che l’edizione si svolge senza pubblico, o per lo meno, con una platea ridotta, fatta di posti a sedere distanziati a circa di un metro l’uno dall’altro. È il prezzo da pagare per poter mettere in scena un festival, a fronte delle norme anti contagio che hanno caratterizzato l’intero 2020 per contrastare il dilagare del Covid – 19. Il maestro concertatore è un direttore d’orchestra, Paolo Buonvino, il presentatore è l’attore Sergio Rubini, che fra un brano e l’altro racconta in un’atmosfera evocativa, quello che significa tarantismo. La serata è stata trasmessa su Rai 2 la settimana successiva al live. Ciò che caratterizza l’edizione è certamente la cura degli arrangiamenti della musica popolare, eseguiti in una simbiosi creatasi fra dall’Orchestra popolare della Notte della Taranta e l’Orchestra Roma Sinfonietta, con alcuni brani interpretati da Diodato (vincitore di Sanremo 2020, tarantino, che in una pronuncia non perfetta si cimenta nell’esecuzione di *Beddha ci Dormi*), Mamhood (vincitore di Sanremo 2019, che interpreta il brano *Sabri Aleel* in arabo, sottolineando il legame che la musica popolare salentina intesse con quella del Mediterraneo in generale), Jovanotti (presente in differita, riadatta *Mi Devo Muovere*

declinandolo al tema della migrazione³⁵), Gianna Nannini (che interpreta per la seconda volta ad un'edizione *Fimmene Fimmene*, con una pronuncia del dialetto quasi impeccabile). Il risultato appare elegante e delicato e in alcuni momenti ci si deve sforzare a ricordare che quella piazza abituata ad ospitare migliaia di persone, è questa volta vuota; anche i ballerini sono guidati da una mano esperta, la coreografa Sharon Eyal, che interpreta a suo modo il fenomeno del tarantismo, riadattandolo tramite coreografie che non cadono nel didascalico e sono di grande impatto visivo. Nella trasmissione appaiono poi montaggi video del corpo di ballo della *Notte della Taranta* che si esibisce nelle città più famose del Salento, inquietantemente vuote attorno a loro. Guardando quest'edizione, si ha l'impressione di assistere ad un concerto in un teatro: i cantanti, i ballerini e i musicisti possono essere descritti con aggettivi che fino a quest'anno non era immaginabile associare a *La Notte della Taranta*: composti, misurati, sobri nelle esecuzioni. Di questo aspetto mi parla anche Franca Tarantino:

“[La Notte della Taranta] dell'anno scorso... Personalmente io l'ho apprezzata molto, perché mi è piaciuto, mi sono piaciute per la prima volta le performance coreutiche, perché è chiaro che non era danza tradizionale, ormai sul palco quindi ci sta, però nonostante fosse coreografata, sempre più coreografata, aveva una certa eleganza, dignità e compostezza. Cosa che fa parte della nostra cultura. Cosa che mi è piaciuta, anche le soluzioni più coreografiche di danza contemporanea, le ho trovate belle, la musica era stranamente raffinata. Quindi sinceramente io l'anno scorso finalmente, per la prima volta ho detto “oh, non ho niente da dire”.

Occorre ricordare che l'edizione 2020 è stata caratterizzata anche da una direzione artistica che si è cimentata anche nella sfilata Dior per la Collezione Cruise 2021 realizzata da Maria Grazia Chiuri e svoltasi al Duomo di Lecce il 22 luglio 2020. In quell'occasione erano presenti sia l'Orchestra popolare che il corpo di ballo de *La Notte della Taranta*, il quale si è esibito fra le modelle, che spesso passavano in secondo piano

³⁵ in particolare, i versi dedicati al tema sono i seguenti: "Tutta questa ingiustizia che fine fa ricadrà sulle teste di chi la provoca. Brucia sulla pelle di chi resta al sole mentre uomini e donne muoiono in mare. Io mi sento male ma non serve a niente e questo senso di colpa mi offusca la mente, non mi fa ragionare mi toglie energia, questo tempo si abbatte come una malattia"

rispetto ai ballerini stessi. All'evento era presente anche Chiara Ferragni, che durante la sua vacanza nel Salento ha pubblicizzato tramite il suo profilo Instagram non solo posti naturalistici, ma anche luoghi di interesse artistico poco turistici (come la Basilica di Santa Caterina a Galatina), laboratori d'artigianato, piatti tipici (prevalentemente appartenenti alla cultura contadina); si è cimentata anche nel ballo della pizzica – pizzica, dove Maristella Martella e Giulia Piccinni³⁶ hanno tentato di insegnarle i passi. Non sorprende che quest'estate la Puglia abbia registrato un alto numero di turisti, classificandosi fra le regioni più visitate d'Italia. Ritornando al Concertone 2020, nonostante l'innegabile professionalità in mone della quale si è svolta, non si può fare a meno di pensare che una Notte della Taranta senza pubblico sia paragonabile alle altre.

Notte della Taranta 24 edizione, 2021. Se l'edizione 23 era stata esente da particolari polemiche o critiche, si ritorna alla riscossa con quest'ultimo Concertone andato in onda su Rai 1 il 4 settembre 2021, anch'esso non risparmiato dalle normative anti Covid – 19, che hanno reso necessaria la platea distanziata di mille persone in totale. C'è da dire che prima ancora della serata finale, la Fondazione ha fatto parlare di sé a causa della pagina Instagram, sui cui durante l'anno sono stati pubblicati post e storie che hanno indignato diversi utenti, con la rimozione dei commenti negativi (anche su Facebook) a cui io stessa ho assistito grazie al controllo costante delle cose pubblicate, per la stesura di ciò che si sta leggendo. Prima di analizzare la messa in onda, ci si soffermerà brevemente su tre post in particolare³⁷: i primi due, pubblicati entrambi il 1 giugno 2021, ritraggono rispettivamente due ballerini e due ballerine con le seguenti didascalie: “Giugno. Voce del verbo amare” E “Bellu l'amore e ci lu sape fa”, accompagnate dagli hashtag: #pride, #happypridemonth, #lgbt+ #happypride. Per il mese del Pride, ovvero giugno, la Fondazione *Notte della Taranta* si espone dichiarandosi pro tematiche lgbt+: i post in questione sembrano un chiaro esempio di *rainbow washing*, ovvero di un utilizzo dei colori o delle tematiche lgbt+ per dichiarare il supporto per la comunità in questione, generando di conseguenza popolarità e supporto fra i “consumatori”, ma con il minimo sforzo pragmatico. Si tratta quindi di una vera e propria strategia di marketing, tesa ad allargare i consensi e i consumi di un determinato prodotto; perché forse è proprio di

³⁶ Componenti della compagnia Tarantarte. Maristella Martella ne è la direttrice.

³⁷ Consultati fino al 3 settembre sull'account ufficiale de La Notte della Taranta, Instagram.

prodotto che in questo caso si deve parlare, con una mercificazione esasperata di musica e danza popolare. Ritorniamo lentamente ad impugnare il focus iniziale, quello sulla danza, trattando ora la didascalia del post pubblicato il 12 agosto 2021: sotto alcune foto che ritraggono persone che danzano, viene scritto: “la pizzica non è una danza codificata ma libera! Per questo il laboratorio è il nostro modo di avvicinare le persone a questa danza libera”. La frase risulta problematica perché legittima a fare della pizzica – pizzica ciò che si crede, snaturando la sua struttura e spogliando la sua complessità coreutica. E se a scriverlo è una Fondazione che nei suoi intenti primari possedeva anche quello di salvaguardare i beni artistici della cultura salentina, la questione si aggrava ulteriormente. Due utenti in particolare ribattono, scrivendo: “in realtà la pizzica ha una sua codifica ben precisa. Che poi chiunque voglia ballare sia ben accetto è un altro discorso” e “mi dispiace contraddire ma anche la pizzica pizzica ha un codice come tutte le danze... certo non ha uno schema chiuso, bensì aperto ma non si può affatto dire che sia una danza non codificata... le tradizioni insegnano... buona danza a tutti”; a questo commento in particolare l’account ufficiale de *La Notte della Taranta* risponde: “il codice esiste solo nella pizzica scherma. La pizzica è una danza libera che si esprime seguendo il ritmo del tamburello”, con la contro risposta seguente “non è quello che insegnano i ricercatori di tradizione, altrimenti sarebbero vanificati tanti libri e ricerche sul ballo della pizzica pizzica... iniziamo a chiamarla con il suo nome giusto: pizzica pizzica! Se poi parlare di balli liberi che nulla hanno a che vedere con le tradizioni allora viva la libertà di espressione ma non è la pizzica pizzica”. La sensazione è che il/la social media manager non abbia le competenze minime per poter scrivere di pizzica – pizzica, a dimostrazione che non è più questo l’obiettivo che muove il festival: un’attività tesa alla valorizzazione di un bene coreutico, per sua natura così complicato nella gestione, non avrebbe permesso una didascalia a tal punto priva di competenza. Ma passiamo ora all’analisi del Concertone finale, caratterizzato dalla presenza del direttore d’orchestra Enrico Melozzi e dalla cantante Madame in veste di maestri concertatori. Fra gli ospiti, Al Bano e il gruppo lirico Il Volo. La serata è condotta da Al Bano stesso, in quale fra un brano e l’altro racconta alcuni aneddoti della sua vita familiare prendendo come spunti alcuni modi di dire, alcune canzoni o temi della cultura popolare salentina; una retorica che risulta evocativa, ricca di stereotipi, e forzatamente nostalgica, tipica del “una volta le cose erano migliori”. Melozzi ad inizio

serata avvisa che questa edizione sarà quella della “Taranta Rock” e ciò appare chiaro fin da subito, con il suono dei tamburelli ampiamente sovrastato da quello delle chitarre elettriche e delle batterie, tanto che i primi finiscono per svolgere un ruolo prettamente ornamentale, per quanto riguarda i primi brani. I cantanti de Il Volo, dopo che uno di essi fa riferimento alla “cultura musicale della taranta”, si cimentano nella performance di *Kalinifta* con una pronuncia errata del griko. Madame si esibisce su un suo brano, *Marea*, vero e proprio tormentone estivo, dove viene aggiunto il breve ritornello di *Aria Caddhipulina*, compiendo una contaminazione sul suo brano da parte della musica popolare, e non viceversa. Entrambi i maestri si presentano sul palco scalzi e vestiti di bianco, e se Madame si limita a presenziare solo nei momenti di esibizione, Melozzi finisce per essere sempre in favore di telecamera, a dirigere simbolicamente anche i cantanti dell’Orchestra Popolare de *La Notte della Taranta* e ostacolare spesso i ballerini impegnati nelle esibizioni. A questo proposito di neopizzica poco si è visto: le coreografie, evidentemente adattate ad un linguaggio che si potesse prestare meglio a quello televisivo, risultano quasi un contorno inutile; in alcune di esse vengono utilizzati oggetti specifici come le sedie, le scale, gli specchi, che vogliono forse ricordare quelli utilizzati nel rito del tarantismo, ma che per la loro incoerenza con le coreografie finiscono per confondere e per essere pretesti per riempire la scena. Nel discorso in cui Madame parla dell’amore, ad un tratto dice che: “di questa terra ne [ha] indossato i vestiti”, e non si capisce a quali si riferisca: a quelli bianchi evocativi delle tarantate, a quelli neri col velo indossati in un frammento dalle ballerine, a quelli con lunghe gonne nere indossati dai ballerini nel brano *Pizzica di Aradeo*. L’apice si raggiunge a fine serata, quando viene eseguita la *Pizzica della Liberazione*: un brano scritto da Melozzi e tradotto successivamente in dialetto, dove “immaginazione” e “liberazione” sono le rime ricorrenti, in un testo che ricalca perfettamente la retorica della pizzica che libera, come vedremo a breve. Le tre ore di concerto, vengono condensate in un’ora e mezza grazie alle scene tagliate, fra cui sicuramente quella in cui il pubblico presente si alza per andarsene o fischia Al Bano quando intona *Felicità*. Il risultato è un prodotto televisivo che ricorda Sanremo, sia per gli sketch (poco) comici di Al Bano e Il Volo, sia per i protagonisti stessi della serata: non i musicisti, i ballerini e i cantanti della musica popolare, ma Melozzi, direttore d’orchestra della band vincitrice dell’edizione Sanremo 2021 Maneskin, e Madame, che proprio quest’anno ha battuto il record di

cantante più giovane della storia in gara a Sanremo. Gli intellettuali locali, così come era successo per l'edizione 22, sono stati molto critici. Oltre ad Andrea Carlino, le cui affermazioni riguardo all'edizione di Belen sono state già analizzate, anche Brizio Montinaro e Vincenzo Santoro si esprimono. In particolare, il primo scrive:

“E’ stata una delle edizioni più brutte della manifestazione salentina. La televisione, come si sa, è onnivora. Ingurgita ogni cosa e poi, una volta ridotta in poltiglia, la vomita perché il pubblico la divorì dagli schermi. (...) E il prezzo è veramente salato: la perdita della tua unicità. (...) E tutto questo avendo a disposizione un materiale umano di prim’ordine e un’infinità di talenti tra musicisti e cantanti veramente sorprendenti. Gente bravissima nel suonare e nel cantare, a fare il proprio lavoro (lo sappiamo da anni) ma sprecata in una serata come quella che ho visto in televisione ieri sera assolutamente da dimenticare”³⁸

il commento è evidentemente in polemica con la struttura organizzativa della Rai, che ha creato ad hoc un prodotto facilmente confondibile come sua personale creazione. Santoro, esprimendo ancor prima della messa in onda le sue perplessità riguardo alla presenza di Al Bano, afferma che “Il Concertone di quest’anno è la conseguenza di scelte fatte in anni passati, sempre più in favore del mezzo televisivo, dunque slegate da qualsiasi ambizione artistica”, a cui il presidente della Fondazione Massimo Manera ribatte dicendo: “abbiamo sempre sperimentato e non è forse un esperimento Il Volo che canta in griko? Qualche radical chic storcerà il naso, ma la gente sta da un’altra parte”³⁹, riportando con queste parole l’attenzione sul ruolo dell’intellettuale, già analizzato nelle righe precedenti. Anche il Maestro Concertatore Melozzi ha detto la sua, tramite un post su Facebook pubblicato il giorno dopo la messa in onda: “La mia edizione della Notte della Taranta ha quasi raddoppiato gli ascolti rispetto all’edizione dell’anno scorso facendo registrare il record assoluto di questa manifestazione. Sì, è vero che non ho avuto il pubblico in presenza se non un piccola rappresentanza, ma il risultato è straordinario. Grazie a tutti di cuore. E me lo rivendico!”⁴⁰. Controllando fra i commenti di questo post e di quelli pubblicati dalla Fondazione nei giorni successivi al

³⁸ Testo completo consultabile sul sito personale di Brizio Montinaro: <http://www.briziomontinaro.it/>

³⁹ Dichiarazioni apparse su *Il Corriere del Mezzogiorno* del 26 Agosto 2021, [online]. (consultato il 6 settembre)

⁴⁰ Post consultabile sulla pagina Facebook di Enrico Melozzi in data 5 settembre 2021.

4 settembre, risultano cancellati i commenti negativi, dove gli utenti avevano espresso dissenso e sgomento nei confronti di un'edizione in cui, a detta loro, della musica popolare poco c'era.

Il quadro presentato, con particolare attenzione alle tre ultime edizioni della *Notte della Taranta*, è stato necessario e utile per sottolineare l'intricato universo retorico attorno a cui, soprattutto ultimamente grazie ai social, si gioca per fini differenti. Come scrive Santoro, per quanto riguarda *La Notte della Taranta* (2009): “da un movimento (...) spontaneo dal basso si passa ad una situazione molto più istituzionalizzata, in cui a tirare le fila sono alcuni amministratori pubblici” (ivi : 162). In merito a ciò, il cambio di rotta evidente negli ultimi due anni è rappresentato dai fruitori del Festival stesso: il covid – 19 ha messo in crisi gli eventi e i momenti aggregativi e ha reso necessario un ripensamento del modo di intendere l'intrattenimento. In questo caso specifico, dalla presenza nella piazza di Melpignano, a base di sudore, vino, promiscuità e partecipazione attiva, si è passati al programma televisivo da consumare comodamente a casa, sul divano.

Sulla bocca di tutti: retoriche a confronto

Discostandoci lentamente dalla *Notte della Taranta*, il panorama attorno a cui si muovono le retoriche riguardanti la pizzica – pizzica non sembra essere meno intricato. Per semplificare l'analisi e soprattutto per impugnare nuovamente a piene mani il discorso con cui si è iniziato, si prenderanno in considerazione le retoriche più utilizzate quando ci si riferisce al ballo della pizzica – pizzica, emerse durante l'osservazione online di corsi pratici e teorici e di social network, specie Facebook e Instagram.

“*La vera pizzica – pizzica*” = quest'espressione viene utilizzata in due diversi modi:

- da una parte da coloro che, convinti che la neopizzica visibile sui palchi sia in realtà la pizzica – pizzica tradizionale, la prendono come modello per commentare ciò che nelle piazze si discosta da ciò. A questo proposito sulla pagina Facebook *Pizzica Online*, che pubblica video della danza svolta in diversi modi e diversi contesti, è possibile leggere fra i commenti dei vari utenti affermazioni riferite alle modalità attraverso cui i ballerini si muovono. Sono stati scelti alcuni commenti nello specifico, per esplicitare e rendere più chiara

questa retorica in particolare. Si evidenzieranno alcuni commenti presenti sotto ad un video pubblicato il 4 marzo 2021; si esibiscono due uomini, uno più giovane e uno più anziano, in una pizzica – pizzica dell’alto Salento, caratterizzata quindi da un codice coreutico leggermente diverso da quello della pizzica – pizzica del basso Salento: il modo di muoversi è caratterizzato da una grande agilità degli arti inferiori, che si muovono molto velocemente. Questi i commenti sottostanti:

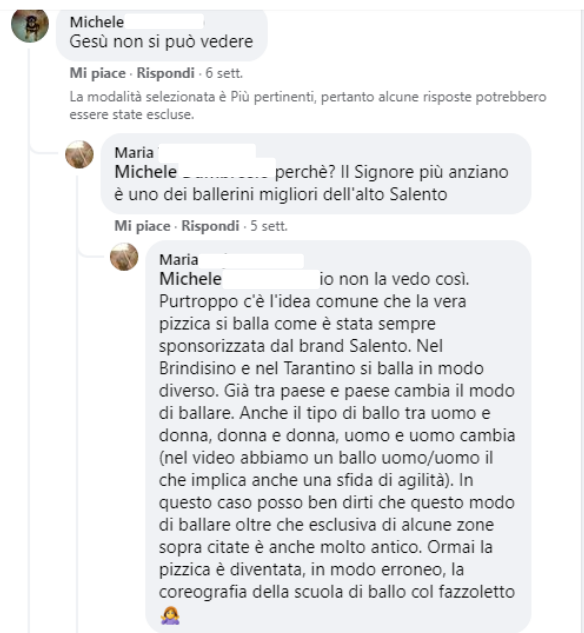


Figura 1

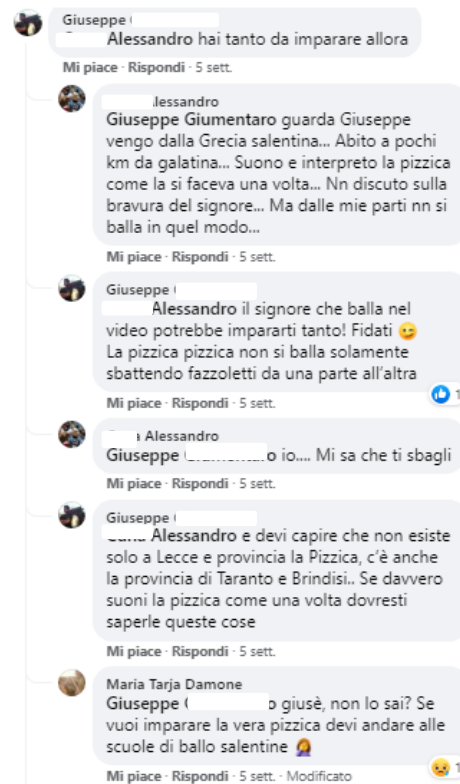


Figura 2

Nella figura 1, il primo utente esprime disgusto e il secondo lo riprende, sottolineando il nodo della questione: il modello della neopizzica salentina è radicato a tal punto che le variazioni locali, che sono innumerevoli nel Salento stesso e oltre, vengono percepite come qualcos’altro, spesso come un modo sbagliato di ballare. Questo è accentuato dal fatto che a danzare sono due uomini. Nella figura 2 un altro utente ha da ridire sul modo di danzare dei due interpreti, che a detta sua non stanno ballando in modo corretto la pizzica. L’utente successivo fa notare come siano presenti variazioni in base alla località, ma quella del basso Salento è considerata la pizzica – pizzica corretta, la “vera”

pizzica. Il secondo video che si è preso in considerazione vede la partecipazione sempre di due uomini, Andrea De Siena e Fabrizio Nigro, famosi per essere tra i fondatori della scuola di pizzica di San Vito⁴¹.



Figura 3

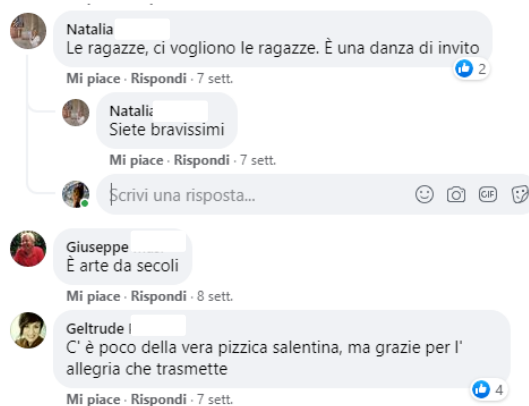


Figura 4

Nonostante l'esibizione dei due ballerini sia un chiaro esempio di neopizzica, nella fattispecie del codice coreutico perfezionato dai protagonisti stessi del video, nella figura 3 è possibile vedere come la confusione attorno all'argomento sia dirompente: si fa appello a "il copione dei nostri avi", forse con l'intento di riferirsi alla pizzica – scherma, non contemplando quindi che anche nella pizzica – pizzica (tradizionale e non) vi sia la possibilità che siano due uomini a ballare, senza necessariamente il tema della sfida. Il tema del genere è ritracciabile anche nella figura 4, dove un utente rivendica la necessaria presenza femminile, con un sottotesto che suggerisce il modello a cui si fa riferimento, ovvero quello della neopizzica, dove il corteggiamento è l'obiettivo principale della danza. Questo aspetto emerge anche nell'immagine seguente:

⁴¹ Questa è la descrizione che viene riportata sulla pagina Facebook della scuola: "La Scuola di Pizzica di San Vito nasce dall'incontro di artisti, professionisti e appassionati accomunati da un linea d'azione comune: da una parte far conoscere e sviluppare con cura il repertorio della tradizione di San Vito, dall'altra parte aprire questo repertorio ad esperienze che arrivano da fuori". In appendice si troverà inoltre la conversazione avvenuta con Andrea De Siena, che accenna a come sia nato il progetto.



Figura 5

Ci si riferisce qui ad un video pubblicato il 7 febbraio 2021, in cui si esibiscono Andrea De Siena e Cristina Frassanito in occasione di una ronda spontanea. Non sono presenti costumi di scena, quindi l'utente, che nel suo immaginario di pizzica – pizzica si rifà a quella visibile sui palchi dei concerti, scrive che l'abbigliamento non è consono al ballo. Al ché la ballerina chiamata in causa risponde, ironizzando sul taglio corto dei suoi capelli. I commenti presi in esame sono serviti a evidenziare come viene utilizzata la retorica de “la vera pizzica” da parte di persone che vedono in essa la neopizzica, convinte che sia un diretto codice coreutico proveniente direttamente dalle generazioni precedenti; una certezza questa, che come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, non ha riscontro effettivo. C'è da dire inoltre che gli stessi operatori culturali o insegnanti, sono i responsabili di questo fraintendimento, spacciando la neopizzica proposta nei loro corsi per pizzica tradizionale, quella che “ballavano i nostri nonni”, quella che “ballavano le tarantate per guarire dal morso del ragno”. Questo discorso ci porta automaticamente a parlare dell'altro modo in cui questa specifica retorica viene utilizzata.

- Ci sono alcuni operatori culturali ed intellettuali che si impegnano, attraverso corsi teorici e pratici, a mettere in guardia davanti alle mistificazioni, esponendo anche tramite filmati di repertorio quale sia la pizzica – pizzica tradizionale. Uno di questi è senza dubbio il Professor Gala, che nella nostra conversazione mi dice:

Mi sono accorto che è proprio questo ruolo dei pochissimi ricercatori, fra l'altro ricercatori storici siamo io e Dina [Placida] Staro che siamo stati un pochino messi da parte rispetto anche al numero di corsi che teniamo, alle chiamate eccetera, pur sapendo di sapere più di altri, perché abbiamo tanti anni di

esperienza di ricerca e contatto diretto di studi e pubblicazioni... vederci completamente ignorati in un mondo che poi è il nostro, cioè quello abbiamo fondato noi come interesse qui in Italia, ci ha fatto un po' arrabbiare. Abbiamo detto: “cominciamo ad esporci, perché facciamo capire a questa gente la differenza”, e ora si cominciano a vedere i risultati, non solo ultimamente stiamo avendo la reazione da parte di alcuni di questi fanfaroni che vendono tante fandonie per cose buone, autentiche”

Durante l'anno 2020 e 2021, il professor Gala ha tenuto lezioni teoriche online, sia sulla danza popolare in generale, sia sulla pizzica – pizzica. Proprio riguardo quest'ultima, ha organizzato un corso di formazione indirizzato a operatori culturali, ballerini e appassionati dal titolo “Nell'anima profonda della pizzica”, che oltre alla parte online a cui ci si è dovuti adattare per le già citate disposizioni emergenziali da covid – 19, ha avuto una parte pratica, consistente in un'esperienza laboratoriale tenutasi a Melpignano nella settimana fra il 16 e il 22 agosto. Proprio in quest'occasione, è stato possibile ragionare approfonditamente su questioni molto dibattute riguardo la pizzica – pizzica: la parte pratica è avvenuta tramite l'emulazione del ballo che aveva come modelli i codici coreutici visionati nei video di repertorio del professore stesso, risalenti agli anni Settanta e Ottanta; i partecipanti al laboratorio si sono poi cimentati nella pratica, ballando su registrazioni originali risalenti agli anni già citati. L'obiettivo dichiarato del professor Gala è quello di creare un gruppo di persone formate e informate, capaci di reinnestare la pizzica – pizzica tradizionale, con tutte le varianti locali che la contraddistinguono. Durante i giorni trascorsi insieme, però, sono emerse alcune difficoltà di carattere pragmatico: alcuni dei partecipanti infatti, avevano provato a mettere in pratica i codici coreutici appresi in questo laboratorio, ma avevano fallito; la musica proposta dai concerti delle serate salentine non si confaceva al repertorio tradizionale, perché troppo veloce; inoltre le persone al di fuori del corso, con cui ci si trovava a ballare in quelle sere, si rifacevano al codice da loro conosciuto, quello della neopizzica. Un altro importante spunto di riflessione appare il seguente: perché reinnestare qualcosa che da tempo non si balla più? Perché reintrodurre un codice coreutico che difficilmente si adatta al modo che oggi abbiamo di intendere il corpo? La differenza sostanziale è a mio avviso ravvisabile nella parte femminile: nel repertorio della pizzica tradizionale, infatti, il suo movimento era limitato a pochi e sobri passi,

con variazioni minime; nella neopizzica, invece, il ruolo femminile appare capovolto, tanto che si ha l'impressione che la parte maschile sia semplicemente di contorno. L'obiettivo del professor Gala, teso a rivitalizzare una danza oramai deceduta, sembra onorevole, ma nella pratica poco realizzabile. C'è da considerare anche il discorso economico che attorno a tutto ciò gira: coloro che tengono i corsi di pizzica – pizzica o che ballano sui palchi, non possono fare a meno della neopizzica per la proposta al pubblico, perché è ciò che il pubblico si aspetta di vedere. A mio avviso, la strada giusta potrebbe essere quella della duplice proposta, nei corsi pratici come nelle esibizioni, dichiarando apertamente cosa si sta danzando. Un'onesta intellettuale, dunque, che possa portare ad uno slittamento volontario e dichiarato da un codice coreutico all'altro e che porti una maggiore consapevolezza di un bene così malleabile come la danza.

“tradizione è tradire” = quest'espressione viene utilizzata per legittimare la diversità che si può riscontrare tra la pizzica tradizionale e la pizzica – pizzica. La spiegazione estesa della frase si può riassumere dicendo che una tradizione per poter sopravvivere deve essere frequentata e ciò ne determina la modifica, che arriva a volte al tradimento, al cambiamento radicale. A questo proposito uno dei miei interlocutori è stato spesso accusato dai suoi colleghi di aver mistificato e inquinato il ballo, attraverso la fondazione della scuola della Pizzica di San Vito, dove un metodo preciso di insegnamento è stato reso schematico e facilmente esportabile. Alla mia domanda “che cos'è per te tradizione?”, il ballerino De Siena così risponde:

“La mia concezione di tradizione è quella di una eredità culturale che si pone esattamente in un equilibrio tra consuetudine acquisita e innovazione; la tradizione è un modo che le persone hanno nella collettività più o meno ristretta per veicolare dei messaggi nella società e per esprimere una comunicazione, in particolare la danza tradizionale nostra implica tutti e due questi aspetti. (...) Ma la mia tesi è che l'innovazione è una caratteristica propria della tradizione, perché una cosa che è caduta in disuso come è successo per la danza tradizionale salentina che apparteneva alle comunità rurali, quindi degli anni 50-60 ultimi sprazzi anni 70... Siccome è caduta in disuso e anche molti ricercatori lo affermano questo, quello che è caduto in disuso non è più tradizionale, è un'altra cosa. (...) Quindi, se quella cosa non si usa più ma era tradizionale e mi si dice che la danza tradizionale era quella di prima, ma se non si usa

più si devono mettere l'anima in pace, non è più tradizionale, non è più né tradizionale né niente. Non è più”

Il discorso appare molto chiaro e lineare. L'unico rischio che potrebbe celarsi dietro a questa precisa frase è quello di spacciare per tradizionale ciò che tradizionale non è, nascondendosi dietro alla retorica del rinnovamento della tradizione; di questa sfumatura mi parla anche Franca Tarantino:

“se tradire vuol dire tramandare, è un discorso... però tradire per dire proprio “faccio altro, cambio mi preoccupo di trasformare, di rinnovare, non mi curo proprio delle mie... già non mi curo della mia terra”... Non è solo la danza, quando vedo questa incuria, abbandono, profitto, voglia di profitto, non concentrarsi su altro, penso che abbiamo sbagliato strada, non so quando ce ne accorgeremo e se ce ne accorgeremo non lo so”

L'insegnamento della neopizzica è legittimo e necessario, in quanto si tratta anche in questo caso di una danza popolare, con precisi codici e valori da essa stessa veicolati; e anche per rispetto a quest'ultima, sarebbe auspicabile l'onesta intellettuale di dichiarare, da parte degli insegnanti, che ciò che viene proposto agli allievi è neopizzica; che la pizzica tradizionale è caduta in disuso. Ciò che frena discorsi simili è però legato all'appeal che la presunta continuità con la tradizione porta: con la confusione che gira attorno al rapporto fra tarantismo e pizzica – pizzica (i cui frutti saranno visti nel dettaglio nel prossimo sotto - paragrafo), quest'ultima viene vista come sinonimo del rito terapeutico e la suggestione della liberazione dai mali della quotidianità viene esaltata.

“La pizzica libera” = Anche in questo caso possiamo parlare di due diverse tendenze veicolate da quest'espressione, a seconda di come leggiamo il termine “libera”, se come aggettivo o come verbo:

È libera = di questa retorica abbiamo accennato qualcosa parlando del post pubblicato dalla Fondazione de La Notte della Taranta; dire che la pizzica è libera, pur sembrando inclusivo per tutte le persone che al ballo vogliono avvicinarsi, è in realtà scorretto e pericoloso, in quanto legittima a fare di essa ciò che meglio si crede, a seconda di

chiunque la manipoli. La pizzica – pizzica/neopizzica possiede un codice, che comporta il rispetto dello spazio entro cui si danza, la vicinanza fra i ballerini, la consapevolezza della turnazione e l'interazione stessa fra i due. Come in ogni ballo, le regole sono necessarie affinché la danza possa essere riconoscibile. Come dice Manuela Rorro, insegnante e danzatrice della compagnia Tarantarte:

“se è vero che la il ballo Popolare è patrimonio collettivo, è vero anche che ha un significato socialmente condiviso, ci sono dei rimandi che devono essere riconoscibili da tutti, altrimenti non è più un ballo popolare, ma è una danza accademica. (...) adesso passa questa immagine che “popolare” è uguale a “libertà di espressione” e non è così vero, non è proprio questa la storia”.

Ti libera = l'espressione è utilizzata soprattutto a fini attrattivi, per rendere il ballo accattivante a chiunque preso dalla frenesia della quotidianità contemporanea, voglia trovare un modo di scaricare tutto ciò. Come accennato, questa retorica è legata all'idea che la pizzica – pizzica sia quella che ballavano le tarantate, che sia la musica e contemporaneamente la danza che riusciva a liberare dalla sofferenza le vittime del fantomatico ragno, identificato ai giorni nostri con lo stress, la depressione, l'ansia. Anche nell'ultima edizione della Notte della Taranta è stata utilizzata, proprio a fine serata, nella *Pizzica della liberazione*, con testo di Melozzi tradotto in dialetto. Eccone alcuni versi:

“Pizzica pizzica della liberazione
Lucisci tie memoria intru la mente
Pizzica pizzica dell'immaginazione
Ca puru ci stae a ncielu ni sta sente
Lu pete se sta cotula
Lu core me sta rucula
E tutti sta cantamu a core a core
Mo nu si ferma chiui
Scirramundi li uai
Tutta la notte balla finca a crai”⁴²

“Pizzica pizzica della liberazione
Illumina, tu memoria, la mia mente
Pizzica pizzica dell'immaginazione
Che anche chi sta in cielo ci sta sentendo
Il piede che si muove
il cuore che salta
E tutti stiamo cantando uniti e insieme Ora
non si ferma più
Scordiamoci dei guai
Tutta la notte balla fino a domani”

⁴² Testo completo consultabile sul sito de La Notte della Taranta.

Il riferimento al covid – 19 appare evidente e la pizzica – pizzica in questo senso è vista come colei che potenzialmente può liberare dalla malattia, così come accadeva per guarire le tarantate dai ragni responsabili del morso. Sempre a proposito di pizzica – pizzica e covid, un video apparso sui social il 20 aprile 2020⁴³ ha fatto molto discutere: in pieno lockdown, una ballerina vestita di nero si esibisce in un assolo di pizzica in piazza Sant’Oronzo a Lecce, sulle note della celebre *Taranta* del Canzoniere Greco Salentino⁴⁴. L’esibizione sembra essere il tentativo di esorcizzare un male, il covid per l’appunto. Su questo video Manuela Rorro:

“Mi sono arrabbiata moltissimo dall’inizio della pandemia dell’anno scorso, c’è stato in particolare un video per cui mi sono molto incazzata e molto esposta: questa ragazza, mia ex allieva che balla in piazza in piena pandemia, in pieno centro di una città che non ripeterò e questa cosa mi ha fatto arrabbiare proprio per il suo significato, (...) in piena pandemia, in un momento socialmente così complicato dove l’imperativo era state a casa perché la gente ancora non aveva capito... E c’era gente, come il mio compagno, come tante persone che non lavoravano da mesi... E tu vai a ballare in piena Piazza, nel pieno centro della città, stai dando un messaggio. Secondo me a livello sociologico è un messaggio pericoloso e scorretto”.

Come si vede, i discorsi che si creano e ricreano attorno al ballo della pizzica – pizzica sono complessi e divergenti fra loro. Nonostante in apparenza la panoramica possa sembrare confusa e disorientante, si deve riconoscere che la ricchezza retorica che circola su questo tema negli ultimi anni dimostra quanto l’argomento sia vivo, scoppiettante, infuocato: destreggiarsi in questo magma retorico, cercando di capire i motivi che spingono ad utilizzare un’espressione piuttosto che l’altra, può essere fondamentale per comprendere le trasformazioni e le negoziazioni che nel contemporaneo stanno avvenendo. E farlo ora è cruciale, prima che il magma si raffreddi, prima che diventi inerme roccia.

⁴³ Consultabile al sito: <https://www.youtube.com/watch?v=FDzPQuTRnVk>

⁴⁴ Nella canzone si parla dei mali odierni; in particolare una strofa recita:

“E osce ca li tempi annu cangiati/Oggi che i tempi sono cambiati

Ci è ca po sentire/chi è che può sentire

Ci è ca po sentire lu miu dolore”/chi è che può sentire il mio dolore

*E ti vengo a cercare
Con la scusa di doverti parlare
Perché mi piace ciò che pensi e che dici
Perché in te vedo le mie radici
(Franco Battiato, Ti vengo a cercare)*

APPAESAMENTI E (RI)CONNESSIONI

Fino ad ora si è visto come la pizzica – pizzica sia stata al centro dell’attenzione per un rinnovato interessamento nei confronti della cultura salentina, non soltanto da parte dei locali ma anche dalle persone “fuori regione”; in questo processo *La Notte della Taranta* è stata evidentemente responsabile, attraverso la rappresentazione del Salento intero come una (pen)isola felice, dove si canta e si balla, con il sole, il mare, il vento a rendere perfetta la vacanza. Perché in fin dei conti è proprio al turismo che negli ultimi anni ci si sta rivolgendo, con slogan attrattivi che spesso giocano sul concetto di “salentinità”. Nel presente capitolo si analizzerà nello specifico la costruzione di questo aspetto, che deriva direttamente dal concetto di identità, enormemente discusso nell’antropologia e problematizzato dalla stessa. Se ne vedranno quindi le implicazioni, si provvederà a “smontare” il concetto pezzo per pezzo, ragionando successivamente su termini più appropriati entro cui può essere riplasmato, che meglio si addicano all’esperienza biografica e personale dei miei interlocutori.

“simu salentini te lu munnu cittadini”⁴⁵: la salentinità

Il processo che ha portato al fenomeno del revival, dapprima negli anni Settanta grazie a Rina Durante e successivamente negli anni Novanta con un rinnovato interesse per la cultura popolare, ha condotto con sé una riflessione riguardante anche l’identità salentina. Lo stesso George Lapassade aveva dichiarato che proprio il fenomeno del tarantismo, da lui riletto in ottica differente rispetto a quella demartiniana, poteva essere per la cultura salentina il mezzo attraverso cui poter formare la sua identità⁴⁶. A dare ulteriore spinta in questo senso sono state due opere distinte uscite nel 1996:

- Il film *Pizzicata* di Edoardo Winspeare, dove il mondo contadino salentino viene rappresentato sotto una luce malinconica e nostalgica e dove la pizzica – pizzica, già riplasmata artisticamente da Giorgio di Lecce e Cristina Ria⁴⁷, assume un

⁴⁵ Citazione tratta dal brano *Le radici ca tieni* dei Sud Sound System.

⁴⁶ Georges Lapassade (1994) *Intervista sul Tarantismo*, Madona Oriente, Lecce.

⁴⁷ La quale ha curato la parte coreografica della pellicola.

significato positivo, sancendo la sua funzione ludica e di svago di danza di festa; nella concezione comune degli anni Novanta infatti, essa era ancora fortemente associata al tarantismo e spesso utilizzata come sinonimo di esso. Su questa sovrapposizione abbiamo visto come si è poi successivamente giocato⁴⁸.

- Il testo *Il Pensiero Meridiano* di Franco Cassano, dove si propone un nuovo modo di intendere, considerare, pensare il sud, in contrapposizione con quello sguardo dominante proveniente da un industrializzato nord Italia e sotto cui risulta difficile incasellare un'area geografica così complessa come quella meridionale.

Proprio in virtù di questo rinascimento, ha avuto sempre più credito l'idea che il sud, nella fattispecie il Salento, potesse essere un modello a partire da categorie nuove, diverse da quelle proposte fino a poco prima. È sull'onda d'entusiasmo che nasce, come abbiamo visto, *La Notte della Taranta*, fortemente connotata dal punto di vista "identitario", e profondamente politicizzata soprattutto nell'ultimo periodo. L'idea che il sud poteva avere il suo riscatto e competere ad armi pari con il resto d'Italia si fa largo in questo campo, dapprima negli anni Settanta e poi ancora sul finire dello scorso secolo, con la proposta di una Regione Salento, che ricorda molto il modello "Lega Nord": una ridefinizione di confini, dunque, basata sulla presunta identità locale salentina. In un'intervista del 2010 Nandu Popu, uno dei componenti dei Sud Sound System i quali sono autori del brano citato nel titolo di questo paragrafo, spiega i rischi e la pericolosità di una simile propensione, nonostante nelle canzoni il riferimento alla "salentinità" sia molto forte: "Tale iniziativa porterebbe solo isolamento economico e culturale ad una zona che notoriamente trae benefici proprio dalla sua apertura al mondo. (...) considero la "regione salento" (in minuscolo!) una boiata categorica"⁴⁹. Nonostante il testo di Cassano abbia portato una prospettiva nuova sul pensare il meridione, si deve riconoscere che esso contiene dei punti critici: tra questi sicuramente l'utilizzo degli stessi stereotipi entro cui si è tacciato il sud Italia, per poterlo descrivere. Un esempio in è dato dalla dimensione della lentezza: nel senso comune lo stereotipo tipicamente meridionale di una vita calma e intrisa (neanche troppo velatamente) di

⁴⁸ Si veda il capitolo: *Le Notti della Taranta: da Melpignano al divano*, capitolo 3.

⁴⁹ Intervista di Lucio Calovero a Nandu Popu "la salentinità è un fattore genetico, no alla regione Salento" del 22 novembre 2010, consultabile al sito: <https://www.lucicolavero.com/> (consultato il 2 settembre 2021)

pigrizia; ne *Il Pensiero Meridiano* viene utilizzata come esempio di caratteristica propria del sud, ma in questo modo crolla l'intenzione iniziale di pensare in modo differente rispetto all'egemonia ideologica prettamente settentrionale: si è provveduto unicamente a trasformare un "difetto" in "pregio", ma senza cambiare i presupposti che stanno alla base della creazione di queste categorie. L'esempio della lentezza è calzante in questo caso, perché fa parte di uno degli slogan utilizzati per la promozione turistica del Salento. E proprio in relazione alla creazione di retoriche attrattive per i turisti, si incorre nel pericoloso rischio di costruire un'immagine locale fine soltanto alla mercificazione che avviene durante le vacanze. Si rischia, cioè, di creare una rappresentazione che risulta vera soltanto per i turisti, una sorta di cartolina plastificata che accompagna il visitatore ancor prima di mettere piede nel Salento, promettendo qualcosa che poi alla fine, nella maggior parte dei casi, si ritroverà a consumare, forte della suggestione derivata dalla degustazione precedente. In questo senso la musica e la danza della pizzica – pizzica, anche per mezzo della retorica già presentata de "la pizzica ti libera", finiscono per essere riplasmate sotto un'ottica che ricorda l'ossessione per l'esotismo. Se presentata come una manifestazione coreutico – musicale libera attraverso cui è possibile esorcizzare i mali della vita quotidiana, la riconfigurazione è automatica, soprattutto se la cornice entro cui tutto ciò si inserisce è quella del Salento, terra di mare, sole e vento. A questo proposito salta alla mente un passaggio del testo *L'altro e l'Altrove* (2012) di Aime e Papotti, dove si ragiona sulla dinamica che coinvolge i locali di una porzione della Nigeria nel presentare una danza locale: essa infatti, spogliata dai significati rituali che la caratterizzavano fino a qualche generazione precedente, viene presentata ai turisti attraverso spettacoli, dove i ballerini si esibiscono con i vestiti tradizionali. I visitatori sono consapevoli della mancanza di autenticità, ma consumano lo spettacolo in ogni caso: il parallelismo con la pizzica – pizzica è forse azzardato, ma evidenzia alcune somiglianze. Il turismo di massa interessato alla pizzica – pizzica conosce infatti solo alcune delle manifestazioni ad essa dedicate; ciò con cui si interfaccia è uno spettacolo a tutti gli effetti, dove la danza viene eseguita sotto forma di performance a volte coreografata e dove vengono indossati abiti ritenuti tipici, ovvero gonne lunghe e grandi foulard. Le situazioni "spontanee" costituite per lo più da ronde o feste private, non sono frequentate allo stesso modo dai turisti e non possiedono le peculiarità che ai loro occhi potrebbero sembrare "tradizionali", come banalmente un

codice d'abbigliamento preciso. A questo proposito riporto l'esempio già citato nel capitolo precedente, dove su Facebook un utente critica la ballerina intenta in una pizzica – pizzica in quanto indossa un paio di jeans e non “il costume giusto”, o della cantante Madame, che nel discorso fatto in occasione dell'ultima edizione de *La Notte della Taranta*, ha affermato: “di questa terra [il Salento] ne ho indossato i vestiti”, alludendo probabilmente ai lunghi abiti bianchi utilizzati nelle performance, che forse volevano ricordare quelli indossati nel corso del rito del tarantismo. Il discorso sulla pizzica – pizzica legato alla salentinità serve a riflettere su come le retoriche costruite per esaltare una presunta identità salentina con lo scopo di attrarre il turismo, finiscono per essere fonte di stereotipizzazioni, pericolose non soltanto per l'immagine artefatta che danno del luogo e della cultura, ma anche perché inducono ad assottigliare le differenze, livellando un'area geografica sulla base di categorie stereotipiche e plastificate, tanto che di fronte alle diversità e alle sfumature si mette in dubbio che esse appartengano effettivamente alla cultura locale.

Vivisezione del concetto “identità”

La salentinità è la derivazione diretta di un concetto che, soprattutto negli ultimi anni, è stato molto discusso e problematizzato dall'antropologia, ovvero quello dell'identità. A livello etimologico, il termine in questione contiene la parola *idem*, con il significato di identico, uguale; se riferita ad una comunità, presuppone quindi che vi siano delle caratteristiche all'interno di essa che possano essere fortemente riconoscibili e ritenute perciò peculiari ed essenziali. Il processo entro cui ciò si verifica è costruito, cioè volontariamente plasmato dagli utenti stessi della collettività in questione, che compiono questo sforzo per vari motivi, i quali possono essere ricondotti ad uno principale che tutti li racchiude: la volontà di difformarsi da qualcos'altro. Appare paradossale pensare che nella creazione di un concetto che pone alla base della sua essenza l'uguaglianza e l'identico, vi sia in realtà l'intenzione di discostarsi, diversificarsi da ciò che viene considerato altro. La costruzione dell'identità non è solo finalizzata al discostamento dall'altro, ma anche al mantenimento di un preciso status quo degli elementi che compongono le certezze su cui la collettività stessa vuole basarsi; come scrive l'antropologo Francesco Remotti, l'identità “è costruita differenziandosi e opponendosi sia all'alterità, sia alle alterazioni” (2001 : 13), cioè al pericolo che qualcosa che viene concepito come sempre vero e caratterizzante, possa

incorrere in una trasformazione o cambiamento. Il rimando alla “purezza” appare automatico, in quanto le contaminazioni e le ibridazioni non vengono ammesse nella costruzione di questa retorica e ciò che viene considerato (l’)altro è rigettato perché potenziale portatore di “infezioni” su vari livelli. Ritornando piano piano a percorrere il filo rosso del discorso, è utile constatare come nei confronti della cultura popolare circoli la retorica del “ritorno alle origini”, del “ritrovare le radici perdute”: un discorso simile presuppone un’idea immutabile di cultura, che viene invocata laddove prolifera il pericolo della massificazione dettata dalla contemporaneità; in questo processo, come nota l’antropologo Ugo Fabietti (1995), anche l’etnologia ha una propria responsabilità: non si spiegherebbe altrimenti la diffusione di musei e “studi sulle tradizioni locali-regionali-contadine, nonché di iniziative di ricerca ed editoriali in questa prospettiva, [che] può condurre alla fossilizzazione di una autenticità culturale fittizia” (ivi : 81). Proprio l’antropologia ha commesso qualche errore di gioventù nel corso del Novecento, quando la moda delle classificazioni che dava lustro e legittimità alle discipline rendendole portatrici di una scientificità, l’ha sedotta: tra le definizioni che nacquero in quel periodo vi è per esempio quella di cultura, di tribù, di razza (sostituita poi con etnia), di identità. Se è vero che le tassonomie davano l’illusione di poter maneggiare facilmente un fenomeno e quindi di poterlo anche spiegare, d’altra parte successivamente ci si è resi conto che la complessità del reale faticava a rimanere cristallizzata all’interno delle definizioni, che non poteva essere delimitata da confini così netti; ecco quindi che l’antropologia, da disciplina positivista, si incammina nella direzione di disciplina interpretativa, soprattutto grazie a contributi come quello dato da Clifford Geertz (1973, trad. it. 1987) il quale opera una vera e propria rivoluzione ermeneutica nel campo antropologico, spostando l’attenzione sulla dimensione relazionale: grazie al contatto diretto con le persone, grazie all’immersione nella loro realtà, grazie all’esperienza che il corpo stesso fa di una determinata dimensione locale, è possibile districarsi (e in questa sede la citazione cade a pennello) in quella complessa “ragnatela di significati” che è la cultura (ivi : 64). In questo senso la recente constatazione da parte degli antropologi che la categoria “identità” è problematica, risulta uno sforzo necessario che porta all’auto – riflessione e l’autocritica, rendendo evidente quanto la realtà sia complessa. Allo stesso tempo però, onde evitare di posizionarsi nella temuta torre d’avorio che sembra essere destinata agli studiosi, è

necessario, soprattutto nella disciplina antropologica che fa della ricerca sul campo la propria *conditio sine qua non*, capire le motivazioni che sottendono alla creazione di una simile retorica, quella identitaria per l'appunto; in altre parole, nonostante la consapevolezza delle complicazioni che il concetto porta con sé, appare centrale capire il motivo per cui la comunità (in questo caso quella salentina) se ne serve e in che modo. Abbiamo visto come alcuni avvenimenti abbiano cambiato la prospettiva entro cui il sud e il Salento potevano essere pensati, e come sull'onda di quest'entusiasmo le politiche e gli attori locali abbiano surfato, ponendo al centro dell'interesse anche la musica e la danza popolare. Da poco più di un decennio in giro per l'Italia proliferano con intensità sempre maggiore corsi di pizzica – pizzica e di tamburello ed esibizioni di gruppi salentini nei contesti della folk – music; la pizzica – pizzica appare quindi sotto i riflettori del palco nazionale, e non sorprende che gli attori in gioco vogliano vedersi riconosciuta l'associazione a questo mondo, che per essere “esportabile” e riconoscibile come tale ha bisogno di etichette e caratterizzazioni specifiche; in questo senso la salentinità è un biglietto da visita quasi imprescindibile affinché a quei corsi la gente delle diverse regioni di Italia accorra, con l'idea di vederne l'autenticità. In questo caso il ricorrere al concetto identitario può essere spiegato da due punti di vista:

- Il successo della pizzica – pizzica ha portato questo genere musicale e coreutico ad una dimensione glocal, e non più solo local; l'attenzione nei confronti del fenomeno si è quindi estesa anche oltre i confini nazionali, arrivando oltreoceano: si cita a questo proposito la vittoria de *Il canzoniere Grecanico Salentino* ai *Songlines Music Awards* e la pubblicazione del saggio *Global Tarantella, Reinventing Southern Italian Folk Music and Dances* di Incoronata Inserra (2017), dove l'autrice riflette sul revival che ha coinvolto pizzica – pizzica e tamurriata, soffermandosi in particolare su come queste danze si sono diffuse anche in contesti differenti come quelli urbani o etnici, e sul pericolo in cui incorrono sotto l'etichetta della world – music; in questo senso, la nascita di questo genere musicale ad opera di musicisti occidentali fra cui Peter Gabriel, ha portato a processi di ibridazione attraverso la mescolanza di musicisti di aree e tradizioni diverse. Le varie tradizioni musicali tendono all'omogenizzazione, con l'obiettivo di avvicinarsi al pop e quindi la speranza di vendere di più; vi è quindi la tendenza a perdere alcune delle peculiarità principali o a mistificare

determinati aspetti. Un esempio di questa ibridazione nei confronti della pizzica – pizzica è data dal movimento Taranta Power di Bennato, il cui obiettivo principale è “la definizione di una musica identitaria del Sud, ma [che è poi] funzionale ad una esportazione globale” (Santoro, 2019 : 40), o il progetto portato avanti dalla ballerina Alessandra Belloni negli Stati Uniti, che partendo dalla tematica del tarantismo sviluppa corsi new age sul potere curativo della musica, in una prospettiva quasi di “neo – tarantismo”. A questo proposito cito una conversazione che ha coinvolto chi sta scrivendo: qualche tempo fa, nel cercare un corso di pizzica – pizzica vicino casa, ho contattato una persona che sapevo tenesse lezioni nella mia città: nel chiederle informazioni più approfondite, mi ha proposto una lezione di prova gratuita, che si sarebbe svolta in un particolare venerdì del mese, quando la luna piena avrebbe caricato le energie personali per poter meglio ballare questa danza, a suo dire profondamente ancestrale e curativa. La serata sarebbe stata poi accompagnata da un buffet arricchito dai corsisti stessi, i quali avrebbero condiviso le loro pietanze in questa serata particolare. Successivamente, parlando con altre insegnanti di pizzica – pizzica (con origini salentine) che tengono corsi in Veneto, mi sono stati dati giudizi poco lusinghieri nei confronti di questa persona, “accusata” di mistificare qualcosa di cui lei stessa non faceva parte, in quanto veneta. Questo aneddoto porta automaticamente al secondo punto che a mio avviso è implicato nella retorica della salentinità, non prima di essere passata per un’autocritica grazie ad un passo scritto da Fabio Dei (2014), quando riferendosi agli antropologi scrive che:

“La loro “scoperta” della bellezza e dell’autenticità del folklore, contro la volgarità inautentica della cultura di massa, si colloca evidentemente in una dinamica distintiva peculiare. (...) Si potrebbe forse leggere la storia di questi studi e la valorizzazione del “folk” come strategia specifica di ceti medi ad alto capitale culturale; e osservare che il disgusto per i prodotti dell’industria culturale, bollati come “borghesi” dai demologi gramsciani, rappresenta paradossalmente il più caratteristico atteggiamento estetico borghese” (ivi : 198).

In questo caso la critica alla “massificazione “ della pizzica – pizzica si plasma anche grazie alle testimonianze che mi è stato possibile raccogliere, da parte di persone che operano nel campo stesso in cui riscontrano le problematiche. Le osservazioni, in questo senso, non vogliono suonare come verità assolute pronunciate dall’alto, ma come constatazioni da componenti della comunità che grazie al megafono della disciplina antropologica possono essere ascoltate. Veniamo ora al secondo uso dell’identità in quest’ambito;

- Dal punto di vista di coloro che hanno e continuano ad esportare la pizzica – pizzica, essa può essere considerata come una vera e propria portatrice di agency: un mezzo, cioè, attraverso il quale poter essere visti e riconosciuti, in qualità di salentini. Il potere agentivo che deriva da questa ondata d’interesse nei confronti della musica e della danza popolare appare come una sorta di riscatto sociale, dopo che per anni le comunità del sud Italia sono state viste come trainate e non trainanti. In questo senso le retoriche viste nel capitolo precedente risultano essere il prodotto di manipolazioni da parte degli attori sociali, che forti di una legittimità riconosciuta a livello (inter)nazionale, rivendicano il diritto di dire “la loro” a riguardo; dopo decenni in cui sono stati “gli altri” a studiare il tarantismo, interpretarne i significati, valorizzare ciò che riguardava la musica, questa tendenza sottolinea come i salentini si siano riappropriati di qualcosa che li riguarda, che appartiene alla loro comunità. Interessante constatare l’ampia bibliografia che soprattutto negli ultimi anni è stata prodotta sul tema, come anche gli interventi pubblici da parte di intellettuali e persone locali soprattutto sui social, dove ogni tanto si consumano tensioni a colpi di “stati” e commenti. Molto comune negli ultimi tempi è l’interpretazione del tarantismo (e di conseguenza la visione della pizzica – pizzica) dal punto di vista della rinascita: a questo discorso è il fulcro intorno al quale gira la ricerca di un intellettuale locale, Pierpaolo De Giorgi⁵⁰, che analizza i rapporti del fenomeno con il mondo greco. Quello della rinascita è uno spunto utile a considerare proprio sotto questo aspetto, la visione trasformata del Salento. Propongo in questo caso un confronto, che se inizialmente appare azzardato può in realtà chiarire l’immagine totalmente rovesciata che del Salento si dà oggi rispetto al passato:

⁵⁰ Fra le sue pubblicazioni *Tarantismo e Rinascita* (1999), Argo, Lecce.

da un parte il documentario di Mingozzi, considerando tutti i limiti derivanti dagli scarsi mezzi e dal diverso modo di raccontare determinato dall'epoca storica, quella della seconda metà del Novecento; dall'altra lo spot per la promozione turistica in Puglia uscito a giugno 2021, tenendo a mente che le immagini e la retorica sono volutamente attrattive, essendo esso stesso lo scopo della pubblicità. Ne *La taranta* il Salento è presentato come una terra “spaccata dal sole e dalla solitudine, dove l' uomo cammina sui lentischi e sulla creta”⁵¹, le immagini mostrano un paesaggio arido e nonostante il bianco e nero si intuisce dalle ombre la prepotenza del sole che si scaglia sulle rocce. In sottofondo la musica di un'orchestrina terapeutica, che suona una pizzica molto concitata, e nel frattempo la voce fuoricampo che continua con la sua narrazione, dicendo che “animali battono con gli zoccoli un tempo che ha invisibili mutamenti”, descrivendo i colori “bianchi, neri, ruggine”, e piano piano andando verso il nodo della questione con le parole seguenti: “è terra di veleni animali e vegetali: 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”. Scorrono immagini di chiese decadenti, abbandonate, crocefissi a terra, strade sterrate, donne intente a lavorare. Una terra quindi, presentata come inospitale, matrigna, crudele. Nello spot del 2021 troviamo invece una famiglia di turisti, il cui figlio si dispera alla notizia di dover abbandonare la vacanza: percorre un lungo tragitto in bicicletta, passando per i luoghi più famosi della Puglia e del Salento, dove il sole cade dolce e il bianco appartiene al maestoso barocco leccese, che si abbina all'azzurro del mare; i visi sono sorridenti e la musica in sottofondo è una pizzica – pizzica, un brano de *Il Canzoniere Grecanico Salentino* che si intitola *Solo andata*: perché dalla vacanza il ragazzino non se ne vuole andare, vuole continuare a vivere la sua storia d'amore con Olivia, con il Salento e la Puglia. Da terra abbandonata a se stessa, arida e da cui stare alla larga, a terra ospitale, accogliente, a tal punto da “voler restare per sempre”, come dice il ragazzino alla fine dello spot: nonostante le premesse fatte poco fa riguardo ai limiti dei due filmati, è comunque evidente come l'immaginario proposto sia stato completamente

⁵¹ Commento che accompagna l'inizio de *La Taranta* (1962).

ribaltato. Un territorio non più “agito da”⁵² qualcuno che viene da fuori per raccontarlo, dall’animale mitico che muove i corpi, da un tempo sempre uguale a se stesso, ma che agisce da sé per raccontarsi, si muove da solo in apertura verso il resto, fa del “mai” la risposta al “quando riparti?”, fa del “per sempre” la risposta al “per quanto rimani”. A proposito del capovolgimento che ha visto il Salento protagonista, Franca Tarantino mi dice:

“Nasco terrona e da sempre mi sento, mi sono sentita diversa e fuori posto, (...) in quegli anni la gente non sapeva neanche dove fosse il Salento, non sapevano manco dov'era Lecce. Io mi ricordo che al mio paese natio, Castano Primo, dove mio papà vendeva il vino “Casa del Vino da Tarantino”, tutti quando parlavano del nostro territorio di origine parlavano di un generico “bassa Italia”. noi non esistevamo, e le persone del Sud si sono sentite sempre inferiori a quelle del Nord e quando hanno potuto emanciparsi, viaggiare, partire, cercavano sempre di assomigliare ai luoghi o alle persone che gli accoglievano, i pugliesi più di tutti, più di tutti cercavo di mimetizzarsi. E quindi questo aspetto anche di sentirsi inferiori, puoi capire che quando c'è stato un minimo di illusione di successo, “ah, oh, sei Salentino? parli in dialetto? ah ma la pizzica...” c'è stato un moto di orgoglio identitario assolutamente nuovo, comprensibile perché sei sempre stato l'ultimo, per la prima volta puoi non vergognarti”

Si tratta quindi di un'agentività che grazie anche alla musica, alla danza della pizzica – pizzica ha caratterizzato i salentini negli ultimi decenni, dopo molto tempo in cui questo era stato fatto da “esterni”. Il desiderio di essere visibili, di monetizzare grazie alla cultura popolare e quindi di essere i protagonisti di una storia di cui si fa parte, emerge anche nella grande proliferazione di corsi tenuti da persone provenienti dai più disparati ambiti. Proprio per la grande varietà proposta, se da una parte questa dinamica conferma la spinta e la possibilità economica che deriva dalla pizzica – pizzica, dall'altra contribuisce a

⁵² Espressione utilizzata da Ernesto De Martino nell'incipit di *Sud e Magia*: “con fascino si indica una condizione psichica di impedimento e inibizione, e al tempo stesso un senso di dominazione, un **essere agito da** una forza tanto potente quanto occulta, che lascia senza margine l'autonomia della persona, la sua capacità di decisione e di scelta”.

confondere il panorama, tanto che gli allievi scelgono di iscriversi ai corsi tenuti da insegnanti che meglio si confanno alle loro aspettative o esigenze. Agli occhi degli operatori che lavorano in questo campo, le dinamiche recentemente createsi sono motivo di dispiacere nei confronti del progetto che stanno cercando di portare avanti. A proposito della semplificazione musicale a cui a volte si assiste, il tamburellista e ballerino Giuseppe Delle Donne mi dice:

“Tante cose ostentate, passi più lunghi delle gambe... se vai loro a dire qualcosa, come “ti reputi tamburellista? Ma le differenze fra una pizzica e l’altra le conosci?” quelle più semplici, tipo pizzica di Aradeo, di Cutrofiano, di Tricase, di Muro [Leccese], di Calimera... le conosci?”, “eh vabbè, queste sono cose che sai tu, mica le sanno gli altri”. “come scusa? Ti reputi tamburellista e non le sai?” Se sei tamburellista e sali sul palco, devi saper dare qualcosa. Altrimenti ti taglio il tamburo”

Per quanto riguarda invece il discorso sulla crescente bibliografia sulla pizzica – pizzica a cui negli ultimi anni stiamo assistendo, il professor Giuseppe Gala utilizza queste parole:

“Poi hanno cominciato proprio grazie alla sete degli editori, a pubblicare soprattutto sulla pizzica e hanno cominciato a scrivere cani e porci, a tirar fuori le cose più astruse, ripescaggi mitici, mitologici, Dioniso qua, Dioniso là... E adesso ci sono delle pubblicazioni, sono veramente ciarpame, ciarpame. (...) c’è questa Dea, faccio un esempio, la chiamo con un pseudonimo, Dea Karan, che ha pubblicato un libro in cui tratta il tarantismo in una facciata e mezza. Cioè cose proprio ciarpame, porcherie, che uno dovrebbe dire “mamma, con che coraggio tu sei andata a investire soldi e pubblicare questo quadernucolo, bibliografia con l’interlinea due, per riempire più pagine. (...) E purtroppo stanno continuando a uscire, perché questi balli, questi testi sui balli, veramente... Mi lascia sconcertato, sta cosa qua sul dibattito. (...) Quindi c’è proprio tanta ignoranza, non c’è neanche studio storico dietro”

Più in particolare sui corsi di ballo pizzica – pizzica, la ballerina Manuela Rorro si esprime in questi termini:

“Mi infastidisce l'ignoranza, mi infastidisce la superficialità, mi infastidisce l'arroganza, trovo che ci sia un sacco di qualunquismo, ma anche un sacco di professorismo, le persone che hanno ragione di parlare secondo me sono poche e io non mi metto fra quelle, peraltro sono poche per cui l'opinione di quella persona su quell'argomento ha un peso a livello sociale. Tutti noi abbiamo diritto di avere la nostra visione, le nostre idee. Quando ti metti in bocca certe parole e ti pronunci dicendo che tu fai danza tradizionale... allora devi sapere molto bene cosa fai, che è il motivo per cui io quello che faccio lo chiamo *Tradizione e Gesto*, (...) C'è una grandissima voglia di mostrarsi oramai, di pubblicarsi, diventare pubblicitari di se stessi e che è giusto perché in realtà è molto controversa, perché questa anche uno strumento di lavoro, però è anche quello che pone il riflettore sulla persona e non su quello che sta passando la persona tante volte”

Anche Franca Tarantino si unisce al coro, lamentando la superficialità con cui si tratta l'argomento:

“la danza è cultura, dobbiamo proteggerla e mi dispiace poi sulla pizzica-pizzica in modo particolare veramente chiunque dice cose... e allora veramente, io Facebook non lo amo perché chiunque dice cose e non lo trovo proprio vero. Io però, è vero che siamo in democrazia ed è giusto che tutti si esprimano però insomma, è anche bello stare in silenzio. Prima mi arrabbio tanto per tutte ste cose, invece adesso non mi arrabbio più, però faccio due passi indietro, vado avanti per la mia strada e cerco nel mio piccolo di cambiare quello che posso cambiare, e basta”

La voce dei miei interlocutori è a questo proposito significativa, perché appartiene alla realtà entro cui queste dinamiche stanno avvenendo. Se da una parte si deve riconoscere che l'esplosione della pizzica – pizzica ha dato modo ai locali di reinventarsi anche dal punto di vista lavorativo, attraverso le esibizioni o i corsi da loro stessi tenuti, non si può non considerare il grido di protesta che proprio da alcuni di loro arriva, quando sentono che la cosa sta sfuggendo di mano in modo rischioso. Ciò che emerge, implicitamente e non, è il bisogno di una regolamentazione riguardo alla figura

dell'insegnante di danza popolare, che passi per una formazione teorica di un certo tipo, per evitare che si diffondano mistificazioni pericolose che si ripercuotono sulla comunità stessa. La nascita di corsi ad opera di persone che poco sanno riguardo alla danza popolare, è il chiaro segnale che una mercificazione è già in atto, e che essa sembra prendere piede a causa dell'idea errata sulla cultura popolare, ovvero che essendo tale ci si può fare ciò che meglio si crede. A questo proposito, prima di passare al prossimo paragrafo, appare interessante presentare le speranze che i miei interlocutori mi hanno espresso riguardo al futuro della pizzica – pizzica:

“la mia speranza è che si diventi sempre più consapevoli e ci sia onestà intellettuale nel proporre nella didattica questi ambiti che pian piano si creeranno, (...) importante è che quando si fa didattica o si mostra la danza nel mondo ci sia chiarezza, quindi mi piacerebbe anche che la professione dell'insegnante diventasse “insegnante danza popolare”, attraverso un percorso di studio, perché tanto ormai le cose sono cambiate, il mondo è cambiato, allora facciamo che diventi una professione veramente... e quindi diamo un ordine. Difenderla, cioè io nel video dico che la danza è cultura, dobbiamo proteggerla” (Franca Tarantino)

“credo che verosimilmente ed è quello che mi auguro, ci possa essere una scrematura naturale e che rimanga la sostanza, per la sostanza non mi riferisco alle tecniche tradizionali, mi riferisco alle persone che creano valore attraverso l'approfondimento di queste tematiche e che lo facciano in una forma più artistica o in una forma più filologica” (Manuela Rorro)

“La pizzica tra vent'anni la vedo come un movimento culturale e coreutico, la vedo come una cultura della danza. Ancora adesso stiamo faticando da questo punto di vista, la vedo come patrimonio dell'umanità se si riesce a gestire certi principi. Quindi passare da un aspetto incontrollato ad un aspetto veicolato” (Andrea De Siena)

“Spero che ci saranno più persone coscienti. Più vogliose di fare che di apparire. Questo è quello che mi auguro. (...) che ci siano quelle persone che possano rispettare quello che siamo, ovunque vadano. (...) Spero che ci siano persone più educate per quanto riguarda tutta questa cosa. Questo è quello che spero. Si fanno tante cose, ma se è vero

che il mondo gira, prima o poi tante di ste minchiate anu cadire” (Giuseppe Delle Donne)

Nonostante i miei interlocutori proponano la pizzica – pizzica tramite approcci differenti gli uni dagli altri, è evidente il desiderio che li accomuna: fare in modo che questa danza, così come questa musica, possa essere riconosciuta a tal punto da ricevere una valorizzazione, per sfuggire dal tentativo mistificatorio e mercificante verso cui potrebbe cadere, allo scopo di spremersela fin quando sarà possibile ricavarci un guadagno. Il discorso è delicato, perché gli ostacoli che si interpongono hanno una molteplice natura: prima di tutto, si dovrebbe lavorare affinché la pizzica – pizzica venga riconosciuta come patrimonio culturale immateriale; non si tratta, a dire il vero, di una proposta nuova: affinché possa andare in porto, è necessaria un’iniziativa politica; si tratta quindi di un processo che avviene dall’alto, attraverso la preparazione di una scheda che viene poi presentata all’ufficio UNESCO. La patrimonializzazione agisce sul presente, utilizzando in questo caso elementi del passato, che in qualche modo vengono reinventati. Il riflettore mediatico che ad oggi punta sulla pizzica – pizzica, forse impedisce un processo di questo tipo, in quanto la retorica che lo regge si discosta dalla realtà. Ci sono in scena talmente tante voci con interessi differenti, che risulta difficile unirle tutte affinché cantino in coro senza che qualcuna di esse venga fatta tacere, o peggio, fatta esibire nonostante le stonature. A livello comunitario, il discorso appare complesso e intricato e restare a galla nel mezzo di questa tempesta, quasi impossibile. Lo scopo di queste osservazioni non è quello di proporre soluzioni o verità, bensì di fotografare un momento, che potrebbe essere sconvolto da un’improvvisa onda fra qualche tempo. Ciò che appare evidente è la vivacità di questo mare, che conferma quanto il fenomeno sia ancora da osservare e analizzare.

Appaesamenti e (ri)connessioni: la pizzica – pizzica come bussola

Nella sezione precedente si è cercato di riflettere sul concetto “identità” associato alla comunità salentina, cercando di capire quali sono i motivi per cui è nata l’esigenza di parlare di salentinità; le considerazioni possono sembrare ingenui, ma come già detto non è facile fotografare un momento e descriverlo in tutti i suoi dettagli, ancor di più pretendere che le osservazioni rimangano identiche anche per i fotogrammi successivi. Per questo motivo si cercherà di restringere il cerchio, prendendo ora in considerazione

le biografie delle persone con cui ho parlato, che proprio per quanto riguarda l'identità⁵³ hanno qualcosa in comune. Il concetto rimane problematico anche a livello micro – sociale e personale, in quanto l'idea dell'identità come qualcosa che rimane immutato nel tempo e nello spazio è stata abbandonata. L'antropologo Francesco Remotti sostiene che il bisogno di ricorrere al concetto identitario sia da amputare all'incompletezza biologica dell'essere umano, un tesi questa già formulata precedentemente da Clifford Geertz: “Una concezione che ponga in luce le carenze e i limiti della strutturazione biologica dell'uomo offre specifiche motivazioni per i processi di elaborazione sia della cultura, sia – più in particolare – dei modelli di identità” (Remotti, 2007 : 12). Ma aldilà della struttura di cui l'essere umano si compone, bisogna prendere in considerazione il motivo per cui il concetto “identità” è nato soltanto recentemente. L'era contemporanea e la globalizzazione infatti, hanno portato ad interconnessioni sempre più fitte fra i soggetti e fra le diverse realtà, mettendo in crisi alcune sicurezze e certezze che erano tali fino al secolo scorso. L'utilizzo di questo concetto ha iniziato a diffondersi, anche da parte degli studiosi, nell'epoca recente, in quanto la società occidentale pre - novecentesca non ne aveva particolare esigenza: gli individui non erano chiamati ad interfacciarsi con altre persone o situazioni al di fuori della loro comunità, essendo abituati a rivestire ruoli che molto difficilmente cambiavano nel corso della vita. Come afferma il sociologo polacco Zygmunt Bauman, “Ci son volute la lenta disintegrazione e l'affievolirsi della tenuta delle comunità locali, sommati alla rivoluzione dei trasporti, per spianare il terreno alla nascita dell'identità” (2015 : 17); il problema però è che con l'avvento della post – modernità, l'individuo moderno non può accontentarsi di “scegliere” un'identità che resti immutata nel tempo e che non esca dai confini, e non può nemmeno fare a meno di ricorrere alla costruzione di essa in una realtà che è sempre più incerta e cangiante; a questo proposito la teoria esposta dal sociologo George Simmel (1908) appare calzante: le società premoderne erano caratterizzate da un numero di “cerchi” sociali piuttosto ristretto, tanto che gli individui si organizzavano in “cerchi concentrici” collegati fra loro; ciò che accade nella società moderna complica le cose, perché l'individuo si ritrova a partecipare a molti “cerchi” ben definiti, ma nessuno di essi coinvolge e controlla la sua identità per intero. Questo per dire che la

⁵³ Per comodità continuo ad utilizzare questo termine, fino a quando chiarirò quali sono i concetti che meglio descrivono le esperienze di vita dei miei interlocutori.

realtà a cui siamo soggetti oggi è multiforme e variegata, risulta difficile rimanere ancorati ad una sola definizione di se stessi, che possa comprendere tutte le sfere facenti parte la nostra quotidianità. Siamo di fronte ad una liquidità, come direbbe Bauman, che snatura le forme, esce dai confini, mette in crisi le nostre certezze. A proposito di crisi non si può evitare di citare il contributo di De Martino, che costituirà il filo conduttore capace di collegarci ai racconti delle persone che ho “incontrato”: l’antropologo tratta il tema della presenza, intesa come “capacità di riunire nell’attualità della coscienza tutte le memorie e le esperienze necessarie per rispondere in modo adeguato ad una determinata situazione storica, inserendosi attivamente in essa mediante l’iniziativa personale, e andando oltre di essa mediante l’azione” (De Martino, 1995 in Pizza, 2005 : 40); succede che il soggetto di fronte a situazioni particolarmente traumatiche, come ad esempio l’esperienza di un lutto o l’emigrazione, rischia di perdere questa presenza, ovvero di non essere in grado di agire o di operare nel mondo, che proprio in occasione di questi avvenimenti problematici appare non come qualcosa di dato naturalmente, ma come qualcosa di costruito. La cultura, intesa come sistema valoriale e di credenze condivise, altro non è che il risultato prodotto dagli individui per poter sfuggire alla crisi della presenza e avere cardini capaci di farlo sentire al sicuro nella sua realtà quotidiana. A questo proposito De Martino cita un episodio nelle pagine finali de *Il Mondo Magico* (1948), che può essere letto come vera e propria metafora della perdita della presenza di fronte a un disorientamento dettato dall’assenza di riferimenti oggettivi su cui si è abituati a fare affidamento, un aneddoto di vero e proprio *spaesamento*: l’antropologo descrive un viaggio in Calabria a bordo di un’auto, quando si imbatte in un pastore al quale chiede la direzione giusta e che successivamente viene invitato a salire nella stessa per condurre i passeggeri alla meta; una volta in auto, il pastore inizia a mostrare segni di diffidenza, che si tramutano in angoscia non appena esce dal suo campo visivo il riferimento imprescindibile per lui per potersi orientare, ovvero il Campanile di Marcellinara. Proprio di fronte a questo turbamento si decide di portare il pastore indietro, il quale sulla via del ritorno si sporge a guardare fuori dal finestrino, in attesa di rivedere all’orizzonte quel campanile che simboleggia familiarità e sicurezza; non appena esso riappare, il pastore si rasserenava e De Martino interpreta ciò che è accaduto all’uomo scrivendo che “la presenza entra in rischio quando tocca i confini della sua patria esistenziale, quando non vede più il “campanile di Marcellinara”, quando perde

l'orizzonte culturalizzato oltre il quale non può andare e dentro il quale consuma i suoi "oltre" operativi: quando cioè si affaccia il nulla" (1977 : 480). L'esperienza di spaesamento vissuta dal pastore calabrese riassume efficacemente il turbamento nel constatare che il mondo familiare a cui siamo abituati può uscire dal nostro campo visivo, comportando la perdita dei riferimenti che attorno ad esso avevamo costruito. La visione di De Martino è solo apparentemente pessimista, in quanto il soggetto, proprio per la sua capacità di agire e reagire alla crisi, si ritrova a mettere in atto processi di appaesamento, dettati dall'esserci e dal trasformare la realtà in cui abita, e non che *lo* abita. Alla luce di queste riflessioni il concetto di identità non potrà essere utilizzato d'ora in avanti: si è visto anche grazie al contributo degli studiosi sopra citati che la sua struttura concettuale impone di pensarlo come qualcosa che resta uguale a se stesso nel tempo, che non è sensibile ad una trasformazione radicale, che rimane fermo nella propria sede; nel termine non è rintracciabile la sensibilità al cambiamento, la tensione data da un evento conturbante, la possibilità di rimodellare i suoi confini terminologici attraverso nuove certezze e nuove consapevolezze; la radice *idem* non fa altro che rimarcare quanto la parola non accenni alla trasformazione o al rinnovamento, al contrario essa cristallizza un tempo, una situazione, una convinzione che è sempre uguale a se stessa. È per questo motivo che una parola come *appaesamento* può venire in aiuto in questa sede e in questo momento: nel corso della presente ricerca ho intervistato alcun* ballerin* di pizzica – pizzica, che tengono da anni corsi in cui la propongono agli allievi. Il mio obbiettivo iniziale era quello di capire se e in che misura la pizzica – pizzica potesse rappresentare un pezzo del puzzle identitario di ognuno di loro, ma dopo qualche tempo mi sono accorta di quanto questo concetto non fosse sufficiente a spiegare i loro vissuti, di quanto fosse vincolante; alla luce di ciò, ho riletto le trascrizioni delle interviste da un altro punto di vista, e ciò ha rappresentato la chiave di volta per reindirizzare anche le argomentazioni teoriche che fino ad ora si sono lette. Nel tessere il rapporto personale che li ha condotti e poi inestricabilmente legati a questa danza, sono emersi dei nodi in comune fra i miei interlocutori, nonostante essi portino avanti progetti molto diversi fra loro. Tutti e sei hanno esperito, per motivi personali, di studio o di lavoro, l'allontanamento dal proprio luogo d'origine, dal loro luogo, il loro paese; tutti, insomma, hanno fatto esperienza di *spaesamento*, in senso letterale. Che le esperienze siano state particolarmente difficili o affrontate serenamente, la pizzica –

pizzica ha rappresentato per loro un punto di contatto con i loro posti, è stata il loro campanile di Marcellinara. Tra di loro si rintracciano declinazioni differenti di ri - orientamento: alcuni infatti, già “iniziati” al ballo, hanno fatto ricorso ad esso per ritrovare una connessione, per sfuggire dallo spaesamento provocato da un trasferimento. Ne è un esempio Silvia De Ronzo, quando raccontandomi della sua esperienza universitaria da fuori sede a Bologna, mi dice:

“All’inizio ero un po' spaesata, proprio perché non riuscivo a capire come funzionavano gli autobus, perché venendo dal paesino dove i mezzi pubblici ancora adesso sono utopia, quindi ero un po' spaesata, però sinceramente avere già una persona accanto, che mi ha guidato e poi il fatto che ho vissuto sempre negli studentati, dove si creavano queste grandi famiglie, i ragazzi, ci sostenevamo a vicenda, tutti lontani dalle famiglie, (...) e poi ti devo dire che questa passione [per la pizzica - pizzica], anche negli anni successivi, che poi è diventato un lavoro, mi ha aiutato poi a creare altri tipi di “famiglie”, cioè di amicizie no? Ho conosciuto tantissima gente attraverso i corsi di ballo; lì si creavano dei legami anche speciali, perché arrivano delle persone che si avvicinano alla musica, alla danza in generale, sono persone con una sensibilità vicina alla tua, per cui persone molto simili a me e quindi si creano facilmente le amicizie. Un gruppo di salentini per esempio, di musicisti del sud, persone che scoprivano insieme a me la passione per le danze popolari della loro terra, si è creata di nuovo questa grande famiglia di amicizia”

La ballerina Silvia De Ronzo espone bene la sensazione vissuta a Bologna, utilizzando per l'appunto l'aggettivo “spaesata” per descrivere se stessa nel primo periodo; è grazie ai colleghi universitari e al ballo che è riuscita a riorientare la sua quotidianità, ritrovando quella familiarità momentaneamente persa: dice infatti di aver intessuto legami particolarmente forti, delle vere e proprie famiglie, come lei stessa le chiama. Un altro tipo di spaesamento lo ha vissuto il ballerino Andrea De Siena, quando trasferitosi a Roma, anche lui per frequentare l'università, si è trovato davanti agli occhi una danza che contro ogni aspettativa non gli era familiare:

“Poi sono andato a Roma e ho incontrato le altre danze del centro - sud Italia; Quando mi sono iscritto all'università ho scoperto un mondo che io non immaginavo, perché a San Vito ballavamo in un certo modo, molto diverso e slegato da come si ballava nel

basso Salento e in altri posti e noi non lo sapevamo... perché vivevamo in quel contesto lì e abbiamo sempre ballato come ci trovavamo a ballare. Quando sono venuto a Roma ho visto che la pizzica la ballavano diversamente, in realtà ero io che la ballavo diversa. Era proprio un'altra danza, un'altra forma di movimento, quindi ho cominciato ad adattare quello che conoscevo io con quello che ho incontrato, fino alla forma attuale di danza”

Il tipo di spaesamento vissuto da Andrea De Siena risulta completamente inaspettato: se davanti ad un trasferimento ci si aspetta di interfacciarsi con difficoltà iniziali e problematiche di vario tipo, lo stesso non si può dire nell'avvicinarsi ad un corso di un ballo che si pratica dall'infanzia: la pizzica – pizzica familiare per Andrea era quella di San Vito, che però è solo una delle varianti presenti nel Salento; il corso tenuto a Roma a cui ha partecipato, proponeva infatti la pizzica – pizzica del basso Salento, differente da quella che lui aveva appreso in precedenza. Proprio questo scontro con la realtà, questo iniziale spaesamento nell'assenza di familiarità in una cosa che invece reputava ovvia, ha portato Andrea ad una maggiore consapevolezza della pizzica – pizzica in generale, ma soprattutto di quella del suo paese. letteralmente un appaesamento, dopo un iniziale disorientamento. Due ballerine in particolare mi hanno parlato della danza tradizionale una, della pizzica – pizzica nello specifico l'altra, in termini di appaesamento vero e proprio, ovvero dando ad esse il merito di trovare un proprio posto a cui sentirsi di appartenere. Manuela Rorro, nata a Cattolica ma con la famiglia del padre di Monteverde, a proposito di questo mi dice:

“io mi sono sempre sentita fuori posto... quando ho incontrato la danza popolare io non sapevo dirti di dove fossi, mi chiedevano “di dove sei?” Io dicevo “di Bologna”, ma non mi sento di Bologna, Io mi sento di Monteverde, ma non sono di Monteverde, perché sono nata a Cattolica e non mi sento di nessun luogo. La danza popolare mi ha aiutata a trovare non un luogo, ma i luoghi che però sono tutti collegati da una radice comune che è quello che lega il rito con il sacro, col profano che probabilmente è il mio luogo di appartenenza”

Manuela quindi è riuscita a trovare un filo rosso, quello della danza popolare, capace di unire i puntini di tutti i luoghi con cui, per un motivo o per l'altro, ha avuto un rapporto.

Un'esperienza molto simile mi è stata descritta anche dalla ballerina Franca Tarantino, nata nei pressi di Milano da una famiglia di Tuglie e trasferitasi prima a Padova per studio, poi a Roma per lavoro:

“tutto questo mio percorso sulla pizzica - pizzica indubbiamente ha una nota di accelerazione e di assoluto bisogno di connessione nel momento in cui mi sono trasferita qui a Roma, (...) quando arrivai qua mi sentii molto persa. Persa nei punti di riferimento, la famiglia era lontana, gli amici dell'università erano lontani, non capivo i romani, non capivo l'energia di questa città, non riuscivo a comprenderla, non mi piaceva stare qua. Avevo iniziato a lavorare nel restauro e quindi comunque le opere d'arte mi davano pace, e proprio per ritrovare il filo che ho iniziato a ballare. Quindi ho iniziato a ballare tanto, tanto da diventare brava? Quando praticamente continuavo a fare questi viaggi Roma-Lecce per portare e riportare i quadri. Quindi mi sono trovata in un momento di Folk Revival e ero assolutamente persa in questa città, la musica e la danza mi ha dato la possibilità di “ancorarmi” da qualche parte. Questa è ancora per uscire dall'essere assolutamente disintegrati. Io l'ho sempre tenuto tanto a vari livelli, era il mio luogo fisso, tutto si muoveva intorno a me però lì era... Tuglie era Tuglie era il mio luogo dell'anima, la danza mi ha aiutato a sentirmela nel corpo e quindi, di fatto, io qualsiasi posto che vado mi sento sempre connessa, ero già connessa ma la musica e la danza mi hanno aumentato la connessione. Quindi di fatto io sono una nomade con un'ancora bella consistente”

le suggestive parole di Franca sono esemplificative del processo di riorientamento che ha vissuto grazie alla pizzica – pizzica, quando lo spostarsi da un luogo all'altro complica l'arrivo ad un approdo effettivo che dia una certezza. Il ballo ha portato Franca ad ancorarsi, a trovare la connessione con il suo Paese, a sentirlo tale anche in altri luoghi: una metafora calzante per la sua biografia, dove l'esplorare diversi porti e diversi mari può ogni tanto indurre a perdere la rotta, ma con l'ancora a disposizione ci si può fermare per un attimo, respirare profondamente e ritrovare l'orientamento. Leggermente differente è la motivazione che ha portato il professor Gala ad interessarsi di tradizioni popolari, in particolare di danze tradizionali successivamente; a questo proposito mi dice:

“Fra l'altro la ragione di questa ricerca non sta nel mio percorso di studi, perché la mia prima passione è stata l'archeologia, però poi venendo via dal mio paese per venire qui in Toscana a fare l'università è scattato, come si suol dire, il senso di rimorso, di nostalgia di queste radici che sentivo strappate e le ho recuperate proprio andando a indagare sulle radici vere. Mi sono interessato prima dei canti, poi sono passato un attimo alla musica. Allora si trovavano davvero tante, tante persone anziane che conoscevano repertori che cantavano ancora, si era soliti cantare ninne nanne, filastrocche per bambini. (...) non ho mai smesso di frequentare il mio paese”

Ciò che ha portato il Professore ad interessarsi della cultura popolare del suo paese, prima con i canti e poi con la musica e la danza, è stato quindi un senso di rimorso, usando le sue parole, che lo ha spinto a ricercare ciò che fino a poco prima di trasferirsi a Firenze era dato per scontato. Dagli stralci appena letti, appare evidente come la danza popolare, in particolare la pizzica – pizzica, abbia costituito un ponte, una bussola capace di riorientare i vissuti di ciascuno anche in luoghi lontani rispetto a quelli di origine, di ancorare le biografie personali in momenti di forte difficoltà. Non sorprende che proprio la danza, in questo caso la pizzica – pizzica, sia lo strumento utilizzato dai miei interlocutori per ritrovare una certezza su cui poggiare i piedi; l'esserci in un determinato posto, viene infatti riaffermato proprio attraverso l'uso letterale del corpo, attraverso il movimento in uno spazio che è solo apparentemente scollegato dal resto. L'antropologo Giovanni Pizza nello spiegare il concetto di appaesamento, usa queste parole: “Tale capacità è data dalla potenzialità del corpo di incarnare la realtà rendendola ovvia: è nella minimale quotidianità di gesti apparentemente automatici, perché appresi e naturalizzati attraverso il corpo, che si realizza l'appaesamento nel mondo, ed è al contrario la perdita di questo rapporto di "aggettivazione della realtà" che funge da detonatore di una "crisi della presenza" (2005 : 40). Il corpo quindi, svolge in questo processo un ruolo fondamentale, ancor di più se impiegato in un'attività come la danza, dove sono esplicitamente impigliati simboli e significati. Ma questa non è la sola funzione che mi è parso di rintracciare nelle sei conversazioni; introduco quindi un altro termine, che descrive precise dinamiche relazionali e temporali di queste biografie: *(ri)connessione*. A questo proposito l'introduzione del termine vuole essere un tentativo di ripiasmare ancora una volta il concetto identitario. In particolare, il ballerino

Giuseppe Delle Donne mi racconta del rapporto con i suoi genitori, dove la pizzica – pizzica ha costituito prima un motivo di allontanamento, poi di riconnessione:

“In quel momento ero considerato uno zingaro, quello che portava la droga da Napoli a Lecce, “che cazzo fai a Napoli?” (...). Ero questo a casa mia, fino a quando non me ne sono andato a Verona a studiare per diventare OSS. Un giorno mi chiamano i miei per dirmi “sai, stiamo andando, spinti dagli zii di Milano, al concerto dei Tamburellisti di Torrepaduli”. E io chiudi il telefono in faccia. Pensai: “ma come?” Io uscivo alla Rai in Campania, che facevamo Montevergine, mandavo loro messaggi per dire “stiamo facendo questo e quest’altro” ed ero considerato lu tossicu, lu spacciatore, lu criminale... mo’ state andando ai Tamburellisti di Torrepaduli che oramai c’era già l’innominabile, dico io. (...) quindi era quella cosa del tipo “ma che cazzo stai andando a vedere?” io ho fatto le cose serie ed ero il tossico, e mo’ state andando a vedere quattro morti? Anzi, un morto (...) E poi fino a qualche anno fa, parliamo di massimo dieci anni fa. Finché poi non siamo andati con Franca [Tarantino] in televisione, non hanno toccato con mano e soprattutto mio padre fino a qualche anno fa lavorava in ospedale e adesso è in pensione... finché non c’erano persone che andavano in ospedale e “ma tu sei il papà di Giuseppe?”, cioè finché non sono andate altre persone a dirgli questo!”

Le parole colorite di Giuseppe mostrano il dispiacere iniziale nell’essere stato considerato un poco di buono, ma anche la rivincita e il riscatto nell’aver assistito ad un riavvicinamento, una riconnessione da parte dei suoi genitori, avvenuta soltanto con l’esplosione della moda pizzica – pizzica; una dinamica simile mi è stata raccontata da Franca Tarantino: i suoi genitori non hanno mai accettato completamente il suo interessamento e la sua dedizione alla pizzica – pizzica, se non forse nell’ultimo periodo, in un tentativo di riconnessione prima della loro scomparsa:

“Ma guarda che i miei genitori non l’hanno mai capito, soltanto negli ultimi anni di vita, adesso li ho persi, ma negli ultimi anni di vita mia madre, mio papà no, se ne andato che non aveva ancora capito... anche se però si faceva intervistare. Lui per tanto tempo mi rifiutava proprio, poi ad un certo punto quando vedeva che i miei zii parlavano... insomma io ho continuato a fare interviste, poi mi ero trasferita giù, ho lavorato nelle scuole, cercando di pormi come ponte tra le nuove generazioni e le

antiche generazioni, portando anche gli anziani ad insegnare ai bambini, per i bambini la tradizione era “La notte della Taranta” non era quell’altra storia, quindi anche nonostante tutto questo e anche gli attestati di stima che ricevevo da varie persone anche del paese stesso, però per me e per mio papà è stato difficile. Per mia madre è stato difficile, anche per lei. Lei mi ha giudicato sempre perché era una cosa che non andava bene, però negli ultimi anni della sua vita ha cominciato a capire che forse avevo fatto qualcosa di bello, se non altro per me e per qualcuno a cui sono riuscita a trasmettere una passione, una voglia di capirci qualche cosa”

Una connessione relazionale me l’ha descritta anche Manuela Rorro: trasferitasi nel Salento proprio grazie alla pizzica – pizzica, che le ha fatto conoscere il suo compagno, ha trovato attraverso essa e più in generale la tradizione orale un ulteriore *link*, come lei lo chiama, con suo padre:

“Mio padre è molto orgoglioso di questa cosa, non me la dice apertamente ma io so che è un po' come se vedesse un prolungamento familiare, perché quando prendo un tamburo in mano, perché adesso finalmente uno strumento lo so suonare... O comunque riesco a portare qualche cosa, e quando vede che magari io gli porto dei canti di qua... E lui mi risponde “guarda che questo canto c’è pure a Monteverde, fa così” e allora lì chiaramente ha trovato un link, sono l'unica persona di tutta la famiglia, siamo una famiglia di 25 membri, che mantiene questo patrimonio”

Con il termine *riconnesione* è possibile anche concettualizzare il rapporto che queste persone intessono con i ricordi e la memoria proprio grazie alla pizzica – pizzica, la quale funge da macchina del tempo per connettere facilmente il passato con il presente. Sia Silvia che Manuela mi raccontano di come, inizialmente inconsapevoli, hanno capito con il tempo l’importanza dei contesti tradizionali in cui da bambine si sono trovate:

“sono stata cresciuta da una famiglia di calabresi che sono i compari di mio padre, che essendo un musicista ha sempre avuti compari di suono di suonate di concerti, loro andavano a suonare insieme. Dato che noi non abbiamo parenti a Bologna, per un lungo periodo di anni mia madre lavorava e mio padre lavorava e io e mia sorella stavamo sempre con delle baby-sitter che erano le compagne di questa famiglia di calabresi.

Quindi io sono cresciuta insieme a questi calabresi a casa mia a Bologna, e tutti i sabati e tutte le domeniche era festa, cioè insieme si mangiava, si suonava, si cantava sempre e per me questa era la normalità, non pensavo che non lo fosse, ero convinta che fosse la normalità. Quindi è chiaro che proseguire questo e vedere da parte dei miei genitori, della mia famiglia che io proseguo un po' questa tradizione... penso che sia piacevole”
(Manuela Rorro)

“Quando ero piccola ero inconsapevole, ricordo anche a casa di una mia amica che si facevano queste feste, dove si cantava; erano tutti amici, era un gruppo di sinistra appunto e spesso nelle feste venivano loro; non c'era molta gente che ballava, quasi nessuno che danzava ancora, però loro iniziavano a recuperare questa parte. Quindi la consapevolezza, tutta questa roba che mi circondava, non ero consapevole dell'importanza di quello che ascoltavo, anzi certe volte ero anche annoiata. Sai, quando sei adolescente vuoi fare tutt'altro che ascoltare il tuo nonno che sta a dire ore e ore a raccontarsi, ti annoi anche no? Vorresti uscire, andare in giro. La consapevolezza è arrivata quando sono venuta a Bologna, quindi mi sono staccata da quel contesto”
(Silvia De Ronzo)

Una riconnessione con il passato quindi, che ha permesso loro di re – interpretare i ricordi e le cose vissute, quando le davano per scontate. Giuseppe Delle Donne, nel rispondermi a cosa rappresenta per lui la pizzica – pizzica, mi dice:

“è una cosa mia. Come a te hanno insegnato a mangiare. Per me fa parte della vita, del mio essere, indipendentemente dal suonare, dal ballare... è una cosa mia. Fa parte di te, ti ricorda quando eri piccolo... per me magari questo è ogni tanto prendermi il tamburo e farmi una mezza suonata. Ma puru due battute eh. O due colpi di tamurriata. Ogni tanto becco tamburi per andare da una stanza all'altra. (...) Casa mia è piccolina, c'è chi dice che sembra una barca perché c'è il soppalco obliquo, sembra dentro la stiva di una poppa. Hai presente la stiva di una barca? Ecco. Quindi sto lampadario in mezzo e i tamburi là sopra. La musica popolare rappresenta quello che sono”

La musica popolare come filo rosso, come riconnessione fra il passato e il presente, ma non solo. Questo filo rosso, che attraversa le vite dei miei interlocutori, li ha portati anche a proiettarsi in avanti, a connettersi con un futuro sia prossimo che lontano. Il legame quindi non è riscontrabile solo con ciò che hanno già vissuto, ma anche con ciò

che deve avvenire, proiettato su un sentiero non ancora esplorato ma che porta ogni tanto qualche punto di riferimento rappresentato proprio dalla musica popolare, che porta anche un senso di responsabilità e di rispetto nei confronti di essa.

“Spero di poter danzare fino a quando riuscirò a camminare. Perché è una cosa che mi piacerebbe che mi accompagnasse fin quando diventerò anziano, perché è anche il mio modo di esprimermi che non è un merito, è una fortuna che ho avuto e quindi la devo rispettare” (Andrea De Siena)

“Io mi vedo come una vecchia guardia per gli altri. La cosa che mi auguro è poter avere dei figli a cui poter dare quello che voglio. Mo’ me faci chiangere. Questo. Mi auguro di aver dato quello che ho dentro” (Giuseppe Delle Donne)

Nel parlare del futuro, è emersa non soltanto la proiezione personale, ma anche il desiderio di poter trasmettere questo patrimonio ai figli; proprio riguardo alla maternità e soprattutto ai cambiamenti a cui il corpo va incontro tramite la gravidanza o la vecchiaia, Silvia e Manuela mi dicono:

“Sono molto positiva nel senso che ci sono stati dei periodi in cui ci chiedevamo, mi chiedevo, anche con le compagne di viaggio: “Ah, ma quando saremo vecchie, cosa danzeremo? Vecchie, brutte e senza forze, cosa danzeremo?” Allora poi vabbè, la danza popolare ovviamente è un ballo che si presta anche a corpi che non sono più atletici, quindi non è che bisogna essere degli atleti per ballare la pizzica, questo è certo, però una ad un certo punto una domanda te la fai. Mantenere anche il ritmo, i ritmi, magari di un concerto all'ora tarda ad una festa, più che altro quello. E anche quando, la prima volta quando è rimasta incinta Maristella, e quindi il problema del cambiamento del corpo e di avere un impegno così importante, quindi non poter più dedicare tanto tempo a questa cosa. Noi siamo delle persone che veramente abbiamo dedicato buona parte la nostra vita a questo sogno che avevamo, perché danzare, farlo per lavoro, viaggiare attraverso la danza, è stato veramente un privilegio, è stato bellissimo, è ancora molto bello e anch'io avevo paura quando sono rimasta incinta. Ho detto “vabbè, forse la mia carriera di insegnante sarà finita”, invece no, no assolutamente, fa parte di questo, cioè la danza fa parte di questo e deve essere legata alla vita e nella vita ci sono anche i diversi momenti e io danzavo anche col pancione e Maristella danzava anche col pancione, perché no? E quindi i cambiamenti della vita non ci spaventano più, perché ci

siamo fatte le ossa attraverso l'esperienza poi, non è che ce l'ha detto nessuno” (Silvia De Ronzo)

“Ecco, spero che mia figlia a 20 anni non veda le ragazze con una bottiglia di vino e le gonne rosse che fanno “sono tarantata”, che fingono di essere tarantate come accade ora a Galatina... Ma che magari possa vedere una bella festa. Magari possa partecipare a una piccola festa casalinga dove qualcuno ha voluto recuperare quella tradizione, conservarla cara, oppure vedere un bello spettacolo che racconti questo. Mi auguro che si vada un po' più all'essenza delle cose e che quella rimanga. Io spero di ballare fino a che non muoio, in generale io ho mio nonno che ha 91 anni e fino a qualche anno fa ancora lui ballava, lui comanda la quadriglia mio paese ancora. Ecco, io spero di poter ballare fino a che posso. Spero. Spero che il mio corpo mi regga per poter ballare” (Manuela Rorro)

Riportare l'attenzione sul corpo risulta centrale, prima di procedere alle conclusioni di questo viaggio. Il paragrafo si è aperto con un tentativo di problematizzare il concetto identitario, in quanto vincolante e immobile; è per questo che si è scelto di utilizzare termini diversi, che rendessero l'idea del cambiamento, della trasformazione, delle molteplici sfaccettature che i discorsi attorno alla pizzica – pizzica possono avere. *Appaesamento e riconnessione* grazie a questa danza, grazie alla possibilità di muoversi data da un corpo, che per sua natura muta, si evolve, cambia, decade. Un corpo che assorbe, che vibra, che suda e trasuda significati, che viene utilizzato consapevolmente per fare fronte alle difficoltà riscontrabili nella vita. Un corpo profondamente umano, che attraverso la danza, la pizzica – pizzica, è capace di compiere lo straordinario: rompere le logiche e i confini del tempo, dello spazio, per ancorarsi e collegarsi ancora di più al terreno del presente, per battere i piedi al ritmo incessante della ricerca del proprio discontinuo e incostante baricentro.

*Gentile è lo specchio, guardo e vedo
Che la mia anima ha un volto*
(Franco Battiato, un irresistibile richiamo)

CONCLUSIONE E RIFLESSI(ONI) FINALI

Tirare le fila del lavoro appena letto appare uno sforzo notevole per colei che sta scrivendo: è come essere quasi giunti alla meta ed avere la vaga sensazione di essersi persi qualcosa per strada, di non aver goduto appieno di qualche tramonto, di aver trascurato dettagli che forse sarebbe stato interessante approfondire; o forse è malinconia e lieve dispiacere nell'ammettere che il viaggio sta per volgere al termine. Gli obiettivi che si desiderava raggiungere non solo sono stati soddisfatti, ma si sono perfezionati proprio grazie al processo di scrittura, che ha aiutato a delineare e limare il lavoro da potenziali errori grossolani. Inizialmente i traguardi prefissati erano due in particolare: far emergere le retoriche che si addensano attorno al fenomeno della pizzica – pizzica e dimostrare che essa può essere uno strumento identitario per i ballerini che la praticano. Quello che si è letto ha confermato le idee iniziali, ma è andato anche oltre. Per quanto riguarda il primo punto infatti, la mia posizione di partenza, nonostante in veste di studentessa la mia opinione personale dovesse essere trattenuta in nome di una possibile oggettività, era che le retoriche costruite sulla pizzica – pizzica a fini di sponsorizzazione e marketing fossero fini a se stesse e che la pizzica – pizzica “vera” dovesse essere tutelata e protetta; è stato grazie alla partecipazione online che ben presto mi sono accorta che la mia stessa convinzione, quella a cui mi aggrappavo e che volevo difendere, era essa stessa una retorica. È stato in quel momento che ho capito che non bastava dimostrare l'esistenza di queste, ma anche comprendere il perché venissero costruite, a quali scopi adempievano, quali persone appoggiassero quali retoriche e perché. Questa riflessione ha poi dato vita ai primi paragrafi dell'ultimo capitolo, dove è stato analizzato il concetto di salentinità e i motivi per cui esso è stato costruito. Ed ecco il file rouge pronto a collegare le due questioni: proprio in virtù di un'agency acquisita dai salentini negli ultimi decenni, dopo anni di “subordinazione culturale” a causa dei pregiudizi nazionali sul Mezzogiorno, si è fatta spazio la legittimità a dire la propria su un argomento al cento per cento salentino come la pizzica – pizzica, a crearne delle vere e proprie retoriche. A questo proposito saltano alla mente alcuni versi di una canzone di

Eugenio Bennato, dove sono condensati questi due punti: da una parte l'uso di una retorica, dall'altra la rivendicazione di un'agency:

“Quando sona la taranta
È il mio sud che dal suo ghetto
Sta sfidando tutto il mondo
Col suo ritmo maledetto
Sta sfidando anche l'inferno
Il mio sud scomunicato
Quando sona la taranta
Quella musica è il peccato”
(Eugenio Bennato, Ritmo di Contrabbando)

Il termine *Taranta* è utilizzato contemporaneamente come sinonimo di pizzica – pizzica, come spesso succede per catalizzare l'attenzione (si veda ad esempio il nome dato al festival di cui si è parlato nei capitoli precedenti, *La Notte della Taranta* per l'appunto) e come arma di riscatto per l'emancipazione del sud. Ritornando agli obiettivi iniziali della ricerca, il secondo avrebbe mirato a dimostrare che la pizzica – pizzica può essere utilizzata come strumento identitario dai ballerini che la praticano. Proprio in virtù di questa convinzione, le domande preparate per le interviste svolte con i miei sei interlocutori erano tese a ricercare in che modo tutto ciò si declinava nelle loro biografie. È solo in occasione della settimana di fine agosto passata a Melpignano che hanno cominciato ad assillarmi molteplici dubbi riguardo al concetto *identità*: a questo crollo di certezze ha contribuito un intervento del Professor Eugenio Imbriani, che verteva sulla valorizzazione dei beni immateriali ma che ha fatto luce su alcuni punti di ciò che stavo cercando di delineare con il presente lavoro. Parlare di identità è infatti problematico: come esposto nel capitolo precedente, si tratta di una categoria fissa, immobile, poco incline ad essere plasmata e scissa; non poteva quindi descrivere le esperienze di vita delle persone con cui ho conversato, perché pur essendo la pizzica – pizzica un caposaldo delle loro biografie, affermare che contribuiva a formare la loro identità non risultava solo riduttivo, ma dimostrava anche poca sensibilità all'interpretazione di ciò che avevo ascoltato. È stato lo sconforto proveniente dal crollo di certezze su cui si basava gran parte della mia tesi a spingermi a chiedere un parere al

Professor Imbriani, il quale mi ha suggerito la strada per uscire dall'impasse: "smonta il concetto *identità*". Tornata a Treviso con queste parole che riecheggiavano nella testa, ho ripreso in mano le trascrizioni delle interviste, le ho lette e rilette ed ho compreso che dietro a quelle parole vi era un'esigenza comune a tutti i miei interlocutori: quella di riconnettersi al proprio paese di origine, al passato in cui risiedevano ricordi preziosi, quella di connettersi a persone coi loro stessi interessi, ad un futuro intriso di speranze per scacciare la paura dell'incertezza, quello di appaesarsi in un luogo non proprio, ancorarsi al presente per poter orientare le scelte quotidiane; tutto questo, grazie alla pizzica – pizzica, certezza irrinunciabile nella vita di ognuno di loro. L'ostacolo iniziale si è quindi rilevato necessario per riuscire ad andare oltre e per fornire un punto di svolta nella stesura di questa tesi. Le interviste, assieme alla settimana passata a Melpignano di cui si è parlato in precedenza, hanno contribuito ad una riflessione sul mio ruolo e posizionamento all'interno della ricerca: da una parte infatti, era forte in me l'esigenza di rimanere obiettiva ed assumere un atteggiamento neutro di fronte ai discorsi emersi e i punti di vista esposti; dall'altra vi era una reale voglia di essere "riconosciuta" dalle persone con cui mi sono interfacciata, di essere considerata "una di loro", vicina nei vissuti e nei luoghi di origine. Rileggendo le interviste mi sono accorta di come l'oscillazione fosse visibile: imperturbabile nel momento di porre le domande, rilasciavo il ruolo di studentessa nella parte finale, dedicata alle chiacchiere e i convenevoli; proprio in quei momenti mi sono fatta "vedere", mi sono fatta specchio per loro dopo che loro lo erano stati per me negli attimi precedenti. Italo Calvino nel suo *Palomar* (1983) intitola un capitolo "l'universo come specchio"; a fronte dell'esperienza da me vissuta, vorrei momentaneamente modificarlo in "l'altro come specchio". In queste parole si cela forse la "missione" che muove gli antropologi, in generale: il desiderio o la necessità di vedersi simili agli altri attraverso le differenze, o vedersi diversi attraverso le similitudini; la necessità di incontrare l'altro per conoscere qualcosa di sé. È come se alternativamente il ricercatore e i suoi interlocutori si facessero specchio, per guardare meglio se stessi e per capire, di conseguenza, meglio l'altra parte. Riflettere su se stessi, attraverso il proprio riflesso sugli altri: e, perché no, sperare che entrambe le parti si facciano specchio allo stesso momento, per creare l'infinito. Non bisogna dimenticare però che ciò che si è appena letto è solo un tentativo di mettere ordine all'universo che gira attorno alle tematiche della pizzica – pizzica e di

cosa di essa ne fanno gli attori sociali coinvolti; non vi è la pretesa di aver fotografato perfettamente la situazione, semmai lo sforzo di descrivere ciò che si ha avuto la sensazione di scrutare riflesso per un attimo in questo mare: essendo il fenomeno vivo, in fermento e in movimento, non si può prevedere se e quando qualche onda sconvolgerà quanto descritto e nemmeno avere la presunzione che ciò che si è scrutato corrisponda alla realtà dei fatti. Si tratta comunque di un “rischio calcolato”, che è necessario mettere in conto ogniqualvolta ci si interfaccia con fenomeni suscettibili di cambiamento da un momento all’altro, come spesso succede in una disciplina come l’antropologia. La cosa certa è che questo mare in cui si è tentato e si tenta ancora di navigare, continua a muovermi anche quando cerco di approdare; è un moto continuo, una danza incessante che a volte rilassa, a volte fa venire il mal di mare, è un gioco di contrappesi ed equilibri, è il luogo in cui il mio riflesso fluttua costantemente, specchio imperfetto in cui mi cerco, in cui nonostante tutto, ora mi vedo un po’ più a fuoco.

APPENDICE, LE INTERVISTE

Franca Tarantino, psicoterapeuta, ballerina e insegnante di pizzica – pizzica

Intervista del 13 maggio 2021

[inizia la registrazione su GoogleMeet]

Dove sei nata?

Io sono nata in un paese del Nord, Castano Primo provincia di Milano, la mia famiglia invece proviene da un paese del “gallipolino” che è Tuglie, quindi la mia famiglia è emigrata.

E qual è il tuo rapporto con il tuo paese di nascita?

Scarso in verità, per una serie di ragioni. Per essere breve, considera che io ho 56 anni, i miei genitori sono emigrati negli anni Cinquanta su al Nord. Perché faccio questa piccola premessa? Perché io ero una terrona, e quindi ho subito un po' questo aspetto, no? Questo aspetto in qualche modo, sentirsi un po' esclusi, non ti senti a casa, ecco, questo voglio dire... mio papà era un produttore di vino salentino e olio, quindi di fatto [i miei genitori] si davano molto da fare e si sono affermati nel lavoro, e in più vendevano il vino e comunque anche nel grigio Nord diciamo che il vino è stato ben accolto. Quindi, sì ero meridionale, però la mia famiglia era abbastanza stimata, aveva una collocazione nel paese, ma comunque io mi sentivo diversa, una bambina diversa, ed ero trattata diversamente dai maestri. Non è un'invenzione ma una realtà. In quegli anni là, negli anni Settanta a Milano era così. Quindi perché faccio questa premessa, perché questo, unito alla severità dei miei genitori, (mio papà era molto severo, non ci faceva uscire mai la sera) era un po' come vivere in un Salento tipo anni Quaranta nel cuore del Nord. Io quando parlo della mia famiglia parlo un po' come di un'ambasciata salentina al Nord... Quindi queste due cose hanno fatto sì che io costruissero pochi legami. Ho pochissimi legami in questo paese. In realtà ho costruito più legami con il paese di origine, perché quando tornavo giù e stavo tanti mesi dai miei nonni, ero libera. E poi mi sentivo a casa, nessuno mi diceva che ero fuori posto.

Se ti chiedo quindi, qual è il tuo paese, cosa mi rispondi?

Puglia, anche se ti dico la verità, cito sempre la mia doppia origine, anche perché sono cresciuta a Castano e comunque il Nord mi ha dato tanto, anche altri modelli... ad

esempio quando ero bambina mia madre, le mie zie erano tutte sempre perennemente in lutto, erano comunque delle donne sempre tre passi indietro all'uomo, anche se decidevano tutto loro. Al Nord vedevo una familiarità diversa, a me piaceva tantissimo; mi piaceva di più vedere queste donne che andavano in bicicletta, che andavano a lavorare, che erano autonome, indipendenti che dicevano la loro. Io indubbiamente le ammiravo tantissimo. Quindi io dico Tuglie ma dico sempre “anche che sono nata al Nord”. La mia storia è questa, non rinnego niente assolutamente, anzi grazie poi al successo che i miei genitori hanno avuto al Nord, sono riuscita a fare quello che ho fatto, a studiare, viaggiare... quindi non rinnego assolutamente niente, però se ti devo dire il legame viscerale, affettivo, il mio luogo dell'anima è Tuglie; lo è sempre stato sin da quando ero bambina, la pizzica – pizzica ha aggiunto. Per me è sempre stato il mio luogo dove stavo bene, ma ancora adesso è così. Io mo' non vedo l'ora di partire insomma. La mia anima è là.

Considerando il paese Tuglie il proprio, ci sono dei ricordi specifici di quando eri piccola, delle sensazioni che ti vengono in mente appena qualcuno nomina il tuo paese? Ricordi di infanzia in particolare?

I miei ricordi sono olfattivi: la casa di mia nonna, il profumo dei suoi panzerotti, dei suoi biscotti alle mandorle, e poi la prima cosa che mi viene in mente, la signorilità di una famiglia modesta e umile. Mi piacevano i miei nonni, mi piaceva il gilet di mio nonno, mi piaceva vederli sull'uscio della porta, mia nonna aveva questi lunghi capelli neri, un po' come i tuoi, con questa treccia e lo chignon... ho 56 anni e quindi è chiaro che ho un vissuto un po' diverso. Fai conto che quando ero bambina ancora l'acqua corrente nelle case non è che ce l'avevamo tutti, avevamo il pozzo giù e quindi, questi sono i ricordi, di semplicità, questa signorilità nell'umiltà, perché erano contadini comunque, però erano estremamente eleganti, io li trovavo molto belli, e li ho trovati belli in tutta la vita in verità, nel senso che ancora adesso quando ci penso, quando vedo i filmati che fortunatamente ho, mi commuovo molto perché per me era un'altra vita quella, c'era una differenza molto forte tra il nord e il sud di quel tempo; ero molto affascinata, sedotta dal paese di origine perché semplicemente c'era il mare, io adoro il mare ancora adesso, il mare, la campagna, quel modo di vivere semplice mi piaceva e ha continuato ad avere tutta questa forza per tutta la vita. Considera che i miei genitori

comunque per tutta la vita hanno mantenuto questa semplicità. I miei erano di origine contadina, mio papà faceva il vino quindi era un continuo partire e tornare, ricongiungersi, separarsi, tutta la vita, anche durante i mesi della vendemmia, della raccolta delle olive, comunque si allontanava da casa, andava giù, prendeva il vino prendeva l'olio e lo portava su. Quindi il legame è stato sempre molto stretto. E con questo legame stretto anche tutto l'immaginario. Perché i miei genitori a Castano Primo parlavano di Tuglie, non parlavano di Castano Primo. Erano dislocati nello spazio e nel tempo. Questo aspetto è stato per me anche fonte di grande sofferenza, non è soltanto una dimensione poetica e nostalgica perché comunque io sono cresciuta al Nord, le mie amiche facevano altro e io ero a casa e non potevo... e piena di divieti perché la mentalità era quella degli anni Quaranta salentina insomma.

L'avvicinamento alla danza popolare come è avvenuto? In particolare alla Pizzica – pizzica?

Casuale, assolutamente casuale perché a casa non ballavano, non suonavano, la parola divertimento non era contemplata nel vocabolario della mia famiglia; mio padre ha fatto la guerra, è stato prigioniero, tutta un'altra storia. L'ho scoperta per caso perché mi sono trovata una sera dopo la laurea in psicologia, per caso in una festa, una sagra nel 1990, la sagra delle sagre, "La festa te lu mieru" a Carpignano Salentino e lì ho visto per la prima volta ballare. E per la prima volta ho sentito anche la musica, cosa che avevo sentito da bambina ma in un documentario, il famoso documentario "La Taranta" di Mingozzi proiettato in TV. Ogni volta che c'era qualcosa che riguardava il Salento, a casa mia dicevano "parlano di robe nosce", no? Quindi da bambina mi ricordavo di aver visto qualcosa, che riguardava il tarantismo e che nel gergo questa cosa della musica della taranta, era una cosa che esisteva però io non avevo mai sentito la Pizzica – Pizzica e tanto meno avevo mai visto ballare. Questo fino a quando avevo 25 anni. Quindi io a 25 anni per la prima volta ho impattato in questa musica, in questa danza.

Ti ricordi la sensazione che hai avuto la prima volta che hai capito che riguardava le tue origini, la danza tipica di un posto in cui "quasi" sei nata, da cui avevi l'origine? Qual è stata la sensazione?

E' stata una folgorazione, non so come definirla, è stata una cosa di pancia, non ti so dire altro, di pancia e basta. E' stata una cosa che mi ha subito catturata, mi piaceva il ritmo, mi piaceva questa situazione folle che ho descritto anche nel libro e anche nel video, una specie di piccolo video intervista che mi hanno fatto che è su YouTube, non so se l'hai vista, ne parlo di questo, nel senso che di fatto quello che ho visto è un sacco di gente ubriaca, tanti, tutti uomini, ma ubriachi tanto eh (ride), poi sulle strade un tappeto di sedani, di pezzi di carne, vino a volontà perché era gratis, lo davano gratis insomma, e ad un lato della strada in un angolo separato molto lontano c'erano delle donne che all'epoca penso avessero cinquant'anni circa, con delle bambine e ballavano la pizzica – pizzica; quindi gli uomini ballavano in modo disordinato, anarchico... senza un codice, quindi in modo libero e ubriachi, dall'altra parte solo le donne che invece danzavano in modo composto, con una grande energia e con le bambine. Quindi c'era questa separazione netta. Io sono rimasta... mi ha emozionato tanto perché è stata una festa, forse la mia prima festa popolare, molto sanguigna, molto carnale, molto forte, perché c'era la musica, il vino, l'estate e fino ad allora non avevo mai visto niente di tutto questo. Io ho sempre ballato, ho sempre frequentato a Padova come studentessa, ero sempre in prima linea quando si ballava, però ballavo altre cose, ero impregnata di New Age, italiana, inglese, e l'ambiente padovano era quello in quel periodo. Era anche il periodo dei Pitura Fresca, dei Sud Sound System, io mi sono laureata in piena "Pantera", l'università era occupata, quindi comunque c'era fermento per quanto riguarda la riscoperta delle proprie origini. Però quando ho visto questa festa ho detto "cos'è questa festa?" (ride), è una cosa forte, mi ha molto scosso dentro e semplicemente quando sono tornata a casa ho cominciato a chiedere. Da lì parte tutto.

Il fatto che tu facessi queste domande loro, come l'hanno presa? Si sono sentiti perplessi a riguardo o hanno accettato rispondendo tranquilli?

Beh, no. Allora, lì per lì mi hanno risposto naturalmente cos'era quella musica. Al loro tempo queste feste non c'erano, perché tieni presente che i miei partono negli anni Cinquanta, per cui il massimo della festa era la festa patronale. Quindi poi ti ho detto, sicuramente non vengo da una famiglia festaiola, la parola "divertimento" non c'era. Quindi niente, sapevano del rito, e ho iniziato da lì a prendere un po' di testimonianze, del rito e poi anche della musica, mio papà ad esempio mi raccontava, quando voleva,

che c'era un tamburellista nel paese, che le donne in campagna cantavano sempre, utilizzavano queste ritmiche, ad esempio quando volevano vendemmiare velocemente chiamavano un suonatore, per accelerare il calpestio dell'uva, in modo da finire presto presto, usavano la pizzica – pizzica, queste danze. Quindi mio padre mi raccontava questo, ma finiva lì, nel senso che alla domanda “ma voi avete mai ballato?” “No, assolutamente no!”. Mia madre per motivi diversi. Mia mamma diceva di no perché quando parli del mondo contadino, per loro che sono stati contadini e che conoscevano quel mondo, creavi un certo tipo di imbarazzo, e soprattutto mia madre ci teneva molto a dire che lei non era mai stata in campagna. Loro come donne non andavano in campagna, erano più protette. Perché mio nonno materno era carabiniere. Invece mio padre, che i suoi erano proprio contadini ma nel tempo sono diventati anche proprietari della terra nel tempo, negli anni, grazie anche all'emigrazione di papà e degli zii... a lui invece dava proprio fastidio, questa cosa esisteva, c'era, “ma ormai noi ora siamo altro, noi siamo diventati altro”, cercava di prendere le distanze. Per i miei genitori è stata una tragedia quando mi sono messa a ballare.

Quando ha cominciato ad insegnarla...

È stato un guaio, sì è stato un guaio.

Quindi proprio per questo motivo, perché volevano dissociarsi dalla cosa

Eh sì, ormai erano emancipati, il mondo contadino per loro era sofferenza, umiliazione, ma poi mio padre è stato... tra partire al militare la guerra la prigionia, è stato fuori sette anni nel cuore della gioventù. Quindi quando lui ritornò giù, trovò purtroppo mio nonno che era un padre padrone. Quindi da lì a qualche anno mio padre è emigrato per disperazione, non perché non aveva soldi; perché non sopportava suo papà, voleva liberarsi da questa mentalità. Perché ti dico questo, perché alla fine arriva una figlia, la terza figlia, che gli tira fuori tutte queste storie, lo riporta da dove è partito, non è stata gradita questa cosa, e poi sono una donna... cioè sono una donna che nasce al nord, che è laureata e che tira fuori una storia che loro vogliono buttare, una memoria che non volevano assolutamente far riemergere. E quindi non è stata assolutamente accettata questa mia passione. Poi ho impiegato un sacco di tempo per capire quale era il mio approccio, cioè per me non era fare spettacolo, per me è stato altro, molto altro. Ma

guarda che i miei genitori non l'hanno mai capito, soltanto negli ultimi anni di vita, adesso li ho persi, ma negli ultimi anni di vita mia madre, mio papà no, se ne andato che non aveva ancora capito... anche se però si faceva intervistare. Lui per tanto tempo mi rifiutava proprio, poi ad un certo punto quando vedeva che i miei zii parlavano... insomma, io ho continuato a fare interviste, poi mi ero trasferita giù, ho lavorato nelle scuole, cercando di pormi come ponte tra le nuove generazioni e le antiche generazioni, portando anche gli anziani ad insegnare ai bambini, per i bambini la tradizione era "La notte della Taranta" non era quell'altra storia, quindi anche nonostante tutto questo e anche gli attestati di stima che ricevevo da varie persone anche del paese stesso, però per me e per mio papà è stato difficile. Per mia madre è stato difficile, anche per lei. Lei mi ha giudicato sempre perché era una cosa che non andava bene, però negli ultimi anni della sua vita ha cominciato a capire che forse avevo fatto qualcosa di bello, se non altro per me e per qualcuno a cui sono riuscita a trasmettere una passione, una voglia di capirci qualche cosa. Però è stata dura per me, non è stata una cosa accettata assolutamente, mi hanno fatto molto soffrire, la verità. Non so se ti aspettavi un'intervista così...

Beh, sì assolutamente è quello che speravo... è bello quando emergono queste cose che non ti aspetti, quindi speravo di essere sorpresa

Perché sai, l'approccio chiaramente adesso è molto diverso, anzi i genitori li vedo che sono tutti orgogliosi quando la loro bambina si esibisce, l'opposto quindi. Io mi ricordo ancora lo sguardo di mio padre, c'è di mezzo pure Gala e lui neanche lo sa questo, però praticamente nel 2002 c'è stato il primo laboratorio di Pino Gala a Galatina sulla pizzica - pizzica e siccome a me come psicologa piaceva fare questi interventi nelle scuole usando il corpo... che comunque è un linguaggio che sento profondamente e quindi ne volevo sapere sempre di più, ad un certo punto incontro Pino Gala dal quale ho imparato tante cose indubbiamente, e mi trovavo a Galatina. Considera che eravamo una cinquantina di partecipanti di cui salentini solo due, e praticamente mia zia che è l'unica che non è emigrata ed era la più giovane, sto parlando del 2002, penso che avesse una sessantina d'anni circa, un po' di meno forse... praticamente ha convinto i miei genitori a raggiungermi a Galatina; I miei genitori si sono ritrovati seduti all'aperto e io non lo sapevo e arriva mia zia, tutta contenta e mi dice "ah, ho portato papà e mamma", "sei

sicura?” faccio io, “sarà una tragedia”. Infatti mi hanno visto ballare in piazza... immaginati come potevo ballare, immaginati il mio percorso, più Gala, immaginati, più composta di così... ma il fatto che ballassi in piazza per loro voleva dire tante cose, per loro non andava bene, punto. Uno, perché la loro era una danza privata che si ballava casa, quindi una donna che balla in piazza non va bene, e in più a Galatina. Cioè io lo sguardo di mio padre me lo ricordo! Mi ha incenerito e poi rivolgendosi ai miei zii disse “andiamocene a casa”. Pensa che gioia che ho provato nel cuore. Vabbè. È andata anche questa.

Quindi il ritorno a casa è stato particolare, diciamo il tuo ritorno a casa...

No, io dormivo a Galatina. Non ho avuto un ritorno a casa, però immaginati. Per me è stato particolarmente faticoso farmi capire, perché da un lato io ero la figlia più legata alle sue origini, mi occupavo delle terre, facevo le raccolte, frequentavo tanto Tuglie. Poi mi sono trasferita lì per un po', poi son dovuta ritornare a Roma, però dall'altro lato questi aspetti di me non li capivano, questa cosa non andava bene.

Quindi da un certo lato vedevano di buon occhio il fatto che ci fosse da parte tua una voglia di mantenere il contatto, ma non per quanto riguarda il ballo, quello no.

No, no. Se tornavo a Tuglie e facevo la psicologa andava bene, dovevo fare solo quello, sposarmi; Tornare a Tuglie facendo la psicologa ma ballando... assolutamente no. E anche, guarda, era incredibile in quel periodo, ho avuto occasione di lavorare con gruppi importanti, ho anche girato un po', ho lavorato con la compagnia popolare di Antonio Infantino, Uaragniaun, ma per loro era come se non avessi fatto nulla. Quindi non sapevano neanche. Perché era tabù. Perché era una cosa che non potevano capire e non avevano gli strumenti per poterla comprendere.

Ritornando al fatto che hai girato, hai ballato in vari posti, come è stato o come è ballare quando non sei nel Salento, quando non sei al tuo paese... qual è la differenza che noti, di sensazioni, di ballo stesso. Quando si balla fuori dalla Puglia, dal Salento com'è?

Io penso che la dimensione della danza, della musica si estraniano comunque a prescindere. Quando tu balli, questo è il mio vissuto eh, quando ballo sono altrove a prescindere, quindi posso ballare in qualsiasi posto ma è come se fosse una dimensione

interiore che sento dentro. Certo, quando sono giù ho più gusto. Ho più gusto sempre che la sia una buona musica. Ho più gusto perché rientro in quel contesto di sapori, profumi, calore che è come un po' come quando tornavo dai nonni, nel luogo in cui tutto va a posto, l'anima riposa, il male si cura, cioè una serie di situazioni che io almeno mi sento così. Però ti ripeto, riesco anche a ballare a casa, a Roma con la stessa connessione. Certo giù le cose vanno meglio, si sistemano meglio. Mi sento meglio.

Oltre ad aver vissuto al nord la tua infanzia, la tua adolescenza, ci sono stati dei momenti magari più avanti nella tua vita ti sei dovuta trasferire da qualche altra parte? E come hai vissuto questa cosa, che cosa ti ha permesso comunque di mantenere quel contatto con Tuglie?

Io sono una che si sposta sempre. Io sono nata, sono figlia di emigranti e sono sempre emigrante a mia volta, nel senso che io mi sono sempre spostata, per me la valigia è una condizione esistenziale, prima era Lecce-Castano poi è diventata Lecce-Castano-Padova-Venezia. Poi è diventato Lecce-Castano-Roma, poi è diventato Lecce-Castano ancora, per me è una cosa normale questa, quindi... Scusami ripetimi la domanda...

Se c'è qualcosa in particolare che ti permette sempre di essere in contatto, che ti faccia pensare tipo, anche se sono lontana al mio paese...

Sì, ma proprio per questo motivo, guarda tutta questa storia, visto che fai antropologia, tutto questo mio percorso sulla pizzica - pizzica indubbiamente ha una nota di accelerazione e di assoluto bisogno di connessione nel momento in cui mi sono trasferita qui a Roma, perché nel 1990 ho visto per la prima volta ballare, poi c'è stata come una specie di incubazione no? Nel mio cuore, nella mia anima, ma quando è che ho tirato fuori questa cosa incubata... quando mi sono trasferita a Roma nel 1993. Nel '93 ho fatto una serie di altre esperienze, oltre a vivere una situazione mia personale difficile. E comunque Roma, quando arrivai qua mi sentii molto persa. Persa nei punti di riferimento, la famiglia era lontana, gli amici dell'università erano lontani, non capivo i romani, non capivo l'energia di questa città, non riuscivo a comprenderla, non mi piaceva stare qua. Avevo iniziato a lavorare nel restauro e quindi comunque le opere d'arte mi davano pace, è proprio per ritrovare il filo che ho iniziato a ballare. Quindi ho iniziato a ballare tanto, tanto da diventare brava quando praticamente continuavo a fare

questi viaggi Roma-Lecce per portare e riportare i quadri. Quindi mi sono trovata in un momento di Folk Revival e ero assolutamente persa in questa città, la musica e la danza mi ha dato la possibilità di “ancorarmi” da qualche parte. Questa ancora per uscire dall’essere assolutamente disintegrati. Io l’ho sempre tenuto tanto a vari livelli, era il mio luogo fisso, tutto si muoveva intorno a me però lì era... Tuglie era Tuglie era il mio luogo dell’anima, la danza mi ha aiutato a sentirmela nel corpo e quindi, di fatto, io qualsiasi posto che vado mi sento sempre connessa, ero già connessa ma la musica e la danza mi hanno aumentato la connessione. Quindi di fatto io sono una nomade con un’ancora bella consistente, come ti ho detto anche i miei genitori la loro ancora era Tuglie, e ripeto stavano al nord e parlavano di giù sempre, tutti i giorni, non c’era giorno che non ne parlavano... pensa che mio papà quando era alla fine della sua vita, mio papà è mancato nel 2010, lui sempre mi diceva “mi porti in campagna?” mio papà aveva 92 anni quando è morto e la sua mente, a maggior ragione con la demenza, quando è invecchiato, lui comunque era là, non si è mai spostato da là e purtroppo, e ti dico purtroppo, perché forse avrei avuto la vita più libera, avrei avuto esperienze diverse, perché mio papà è stato condizionante, però io l’ho trasformata in una risorsa. Forse non so se ti sto rispondendo nel modo giusto.

Non c’è un modo giusto, perché è la tua vita, quindi...non c’è un modo giusto.

Anche perché l’anomia della città ti porta a dover cercare un punto di riferimento e io l’ho trovato lì. Veramente mi ha salvato, ero in un momento molto in difficoltà però poi scoprendo, ricontattando, perché poi tutto parte dal CD degli [Officina] Zoè, perché io avevo visto danzare però ancora non c’era la moda della Pizzica – Pizzica, era presto, quindi ogni tanto succedeva che gli Zoè arrivavano a Roma, ma non ci andava nessuno a vederli, ci andavo io insieme ad altri dieci salentini che stavano qua. Quindi eravamo così sotto il palco, però poi c’è stata un’onda che è aumentata negli anni perché i salentini fuori sede sono tanti, i salentini a Roma sono tantissimi. Quando è iniziata questa sfida noi eravamo al Circo Massimo per suonare, così gente che non aveva mai suonato il tamburello si metteva un po' a suonare, comunque è iniziata piano piano quest’onda grazie anche ad altri personaggi che più avanti negli anni 2000, Ada Metafuni, che veniva con gli Officina Zoè a Roma e loro proiettavano il film “Pizzicata” e poi Ada faceva anche dei laboratori in un centro sociale, si chiama

“Villaggio Globale” qui a Roma, e piano piano è salita l’onda. E io mi ci sono ritrovata in mezzo, era proprio così, io facevo il mio percorso, gli altri facevano il loro percorso, ad un certo punto ci siamo ritrovati.

Quindi parlando poi di insegnamento della Pizzica, quando è che hai deciso di trasmetterla anche agli altri?

Guarda, 2002 e sempre io avevo un bel percorso personale, che significa che io avevo fatto un bel lavoro di ricostruzione della danza in modo spontaneo, perché comunque sono laureata in psicologia, quindi stavo facendo anche una specializzazione in psicoterapia familiare. Intervistavo tantissimo tutti, la mia famiglia, ma poi frequentando le feste, appassionandomi alla danza, cercavo di recuperare informazioni, quindi ad un certo punto ho incontrato Gala e lì nasce praticamente un’esigenza, spinta da un sentimento non positivo ma un fastidio, perché a Roma vedevo fare delle cose allucinanti, spettacoli che mettevano in scena il tarantismo, oppure ballavano in modo assolutamente incoerente, che non aveva niente a che fare con la nostra cultura. Mi dava fastidio vedere rappresentare il femminile in modo così erotizzato, così seduttivo, ammiccante, perché poi dicevo “come è possibile che fanno questa narrazione quando è tutto il contrario”, no? Come è possibile. E questo modo di nervosismo e di rabbia, considera che già stavo frequentando gli ambienti della musica popolare romana, piano piano perché quei pochi concerti che c’erano poi negli anni sono diventati sempre di più. Ad un certo punto incontro un mio carissimo amico, tamburellista di Carmiano qui a Roma, perché lui comunque stava tra Roma e Napoli e decidiamo insieme di dire la nostra. Tutto qua. Non c’è stata la proiezione nel futuro “farò l’insegnante di Pizzica - Pizzica”, no. Era semplicemente “facciamo un laboratorio”, però io avevo già un background eh, anche di danza, anche di ballo e di ricerca. Quindi abbiamo detto “raccontiamo alle persone che è un’altra la storia”, no? Così, è andata così. Soltanto che si sono presentate trenta persone. Lui è un bravissimo tamburellista, al ché cosa succede, che abbiamo avuto molto successo, ripetiamo l’esperienza, trenta persone, e allora inizia questa avventura. Così, tutto qua.

Quindi quello che c’era in giro non era proprio il massimo.

Questo è stato il motivo. Davide stava già cercando di fare di questo tipo di attività un lavoro, comunque poi lui era un musicista, io no. Io ho sempre mantenuto la mia professione come psicoterapeuta, poi sono andata avanti con la danza movimento terapia. Però per me era una seconda cosa, che facevo proprio per passione. Poi nel tempo è diventata un lavoro. Indubbiamente devo dire, alla fine è diventata la metà del mio lavoro, l'insegnamento, perché poi sono successe tantissime cose. Poi ci ho investito tanto anche a cercare di unire la psicologia alla danza popolare, nella danza movimento terapia, la Pizzica - Pizzica indubbiamente per me è stata fondamentale, è stata la mia fioritura in un certo senso, perché mi ha fatto esprimere completamente da tutti i punti di vista, e comunque mi ci sono trovata. Mi sono trovata anche a danzare con i gruppi che ti ho citato prima, non l'avevo previsto nella mia vita, quando si fanno le cose con passione nascono sempre delle cose belle, tutto qua.

Quindi i fruitori dei tuoi corsi, di solito chi sono, cioè che gente si presenta, che vuole imparare la Pizzica?

Io in vent'anni ho incontrato migliaia di persone, migliaia. Le più svariate, e come età di solito vanno dai 35 ai 70 circa, mediamente. Moltissime donne, il 70% sono donne, spesso al loro primo approccio con la danza e questa per me è una cosa meravigliosa, e ora parla la terapeuta che è in me naturalmente, perché riuscire ad arrivare al corso... e per la musica e per quello che hanno visto, non è per merito mio, però poi io mi impegno a fargli venire voglia, proprio di danzare e di sentire il corpo, di esprimersi, di danzare, di liberare la gioia, e devo dire che quasi sempre ci riesco e questo mi riempie di gioia. Questo è il motivo per cui ancora non sono stanca di fare laboratori. Sono vent'anni che faccio questo, mi piace, mi dà soddisfazione e mi fa incontrare un sacco di persone belle, interessanti, ecco sicuramente una caratteristica che hanno le persone che vengono a partecipare ai corsi è che hanno voglia di ricontattarsi personalmente, che hanno spesso tanto bisogno di relazione e di accedere ad una dimensione diversa e di scoprirsi in modo diverso. Accadono tante magie, ti dico la verità. Non parlo solo per me, ho notato anche che altre mie colleghe che fanno laboratorio... io noto che la musica antica, tradizionale, c'ha un potere straordinario ancora adesso, e ne abbiamo tanto bisogno perché comunque aiuta a sciogliere dei nodi, poi la gente fa le sue scelte, le sue strade insomma. Più o meno questo.

Solitamente sono non salentini o ti capita anche qualche salentino che si riavvicina a questa cosa?

L'una e l'altra. Considera che io in estate lavoro tanto giù a Lecce, tantissimo, almeno fino a che si poteva ballare. I laboratori giù sono frequentati tanto da salentini e anche negli anni in cui sono tornata giù, comunque il paradosso è stato che io ho insegnato (ti dicevo che io avevo una mia zia più giovane che non è emigrata), le sue figlie che attualmente hanno una quarantina di anni, gliel'ho insegnata io la pizzica - pizzica. Considera che mia nonna materna che ho acquisito, perché mio nonno si è sposato due volte, mia nonna la sapeva ballare la pizzica - pizzica. Quindi mia zia è stata in contatto tanto con sua madre ma non sapeva... non sa. Mia nonna era troppo anziana quando io ho iniziato a farle domande, per cui qualcosina mi ha fatto vedere, ma qualcosina perché era troppo anziana. Però lei era di Martano, i suoi genitori avevano una "Puteca" (bottega) e quindi lei la sapeva ballare, però io non l'ho vista ballare, l'ho vista farmi vedere qualche passo. Però io ho dovuto insegnare alle mie cugine. E anche a mia zia. Sono io che ho insegnato a mia zia.

Che sembra un paradosso

È assurdo. La cosa più assurda è stata tre anni fa, quello che è accaduto è stato fantastico, perché mi hanno invitata a Tuglie, cioè considera che io l'estate faccio laboratori in tutto il Salento, però a Tuglie raramente, invece ho fatto laboratori a Tuglie dove hanno partecipato tutti i miei amici, quelli di sempre, il sindaco, la sua famiglia, ma la cosa paradossale è che io i loro genitori li ho intervistati, i genitori dei miei amici io li ho ascoltati... hai capito?

Quindi tu eri il ponte, nella famiglia stessa, il ponte...

Sì, ma la cosa assurda è che io nasco al nord, scendo giù, mentre a loro non gliene fregava niente a nessuno, per tantissimo tempo, a me invece piaceva e stavo lì ad ascoltare, ma per piacer mio ok? E poi mi ritrovo dopo tanti anni a fare un laboratorio ai figli, al sindaco, alle mie cugine, non lo so... in antropologia questa cosa non so come si chiama, però è assurdo e pensa che alla fine di questo laboratorio, ti sto parlando di due anni fa eh, una testimonianza fresca fresca, praticamente la serata l'abbiamo passata insieme a mangiare e loro, tra di loro, forse era la prima volta che si trovavano a tirare

fuori delle storie che riguardavano il tarantismo, quello e quell'altro, cose che erano successe veramente nelle loro famiglie, che però non so perché si erano perse, perché per tanto tempo ci si è vergognati di queste cose e quindi non gliene importava niente a nessuno. Adesso che invece vedono che c'è tensione e che hanno visto comunque che io ho fatto un lavoro, sono stata un'occasione per ritrovarsi a parlare di queste cose. Per me personalmente è una cosa bellissima, non so qual è il mio Karma, però ne prendo atto e ne prendo le cose belle.

Una piccola magia in realtà

Sì, per me sì. Questa è stata la storia...

In questo periodo di emergenza sanitaria hai mantenuto i corsi on-line o hai preferito non farli?

Guarda, questo periodo di emergenza, di pandemia è saltato per aria tutto, personalmente ho avuta molta difficoltà l'anno scorso perché in un attimo è saltata tutta la mia vita, il lavoro, io sono libera professionista per cui immaginati, ci ho impiegato un po' prima che le persone scoprissero l'on-line, accettassero questa forma, insomma la mia vita è cambiata, almeno per il momento è cambiata, ho provato a far qualcosa on line ma mi annoiavo a morte, non mi piaceva, ho aspettato l'estate e durante l'estate ho lavorato, l'anno scorso fino a che è stato possibile, poi in quest'anno di vita di cambiamento, quest'anno sto lavorando anche alle elementari, sto facendo la maestra e fortunatamente faccio arte e motoria. Quindi mi sto sfogando con i bambini. Cioè sto facendo ballare i bambini. Cosa che però ho fatto anche nel passato. Però adesso lo faccio proprio come maestra, e quindi la pizzica - pizzica l'altro giorno, te ne dico una carina, perché adesso stiamo organizzando lo spettacolo di fine anno, sto cercando di raccontargli un po' per come posso cercare di raccontargliela a loro in modo comprensibile. Per loro, per i loro 9 anni tutta la storia del tarantismo eccetera, e loro hanno spontaneamente trasformato la tarantola in Covid... praticamente hanno disegnato il Covid, lo hanno messo per terra e lo calpestavano, schiacciavano... E questo sarà un po', siccome dobbiamo fare una rappresentazione finale, e comunque la pizzica - pizzica gliel'ho insegnata, e quindi essendo una danza distanziata, che si può

fare all'aperto, ed è liberatoria, per loro è stato... anzi, stiamo facendo anche una piccola performance, di storia della pandemia, e ci abbiamo messo la Pizzica.

Ci sta, sotto questo punto di vista è perfetta.

Sì, come mi ha detto un bambino “maestra come si fa con la taranta che si schiaccia per terra, così facciamo con il Covid”. Fantastico. Quindi quest'estate speriamo di riprendere, adesso devo fare qualcosina, in Veneto devo venire, il 13 di giugno vengo a Verona.

Se riesco ad essere libera ti raggiungo. Volentieri.

Ti faccio sapere. E niente speriamo di ricominciare, ho il corpo tutto ... (smorfia)

Quindi l'on-line è stato proprio una scelta di non approfondirlo, proprio per una questione di poca praticità col ballo?

Allora, l'on-line, chi ha avuto la voglia di impegnarsi, l'ha mantenuto e secondo me ha fatto bene. Io penso così perché comunque sia riuscire in una situazione di così grande tristezza a mantenersi con un buon livello energetico, quindi a muoversi a sentirsi la musica a vedersi con gli altri, secondo me hanno fatto bene chi lo ha fatto, e io ci ho provato inizialmente, però poi sono io che mi annoiavo e questa volta non sono stata tanto generosa per essere sincera, perché l'energia che mi ha risucchiato la scuola è stata veramente tanta. Perché comunque a 56 anni aggiungere poi un lavoro diverso non è stato semplice, quindi ho deciso di lavorare con i bambini. Quest'anno mi riposo con i corsi e invece lavoro con i bambini e comunque a loro serve, ecco mi sentivo più utile così. Almeno loro hanno combattuto con una energia alta, però chi li ha fatti penso che abbia fatto bene. Già noi diciamo che quando balliamo fuori contesto è un po' strano, fare un laboratorio di Pizzica a Roma è diverso che ballare in una festa quando sei giù e si è in compagnia no? Cambia il contesto però di questo ormai ci siamo abituati, siamo una grande tribù, un paese allargato, il paese si è allargato è diventato mondiale, tra l'altro anche la Disney ha fatto un cartone. Però on-line era particolarmente pesante. E impegnativo... io non ce l'ho fatta. Ho provato ma ho lasciato stare.

A proposito di on-line, negli ultimi anni soprattutto c'è un dibattito allucinante, sulla pizzica, vedo proprio le discussioni nei gruppi, post degli amici eccetera. Tu quando leggi queste cose che cosa pensi, qual è la tua posizione a riguardo?

Premetto che io non le leggo. Per una questione di ecologia della mente, direbbe Bateson, no? Non le leggo perché mi innervosisco e però c'è chi le legge e me le riassume. Però cosa vuoi che ti dica, io mi sento molto lontana da questi tipi di approcci. Più ci allontaniamo dalla radice e più parliamo del niente. Capito? Io sono già niente, però almeno l'ho sentito dalle fonti, cioè l'ho sentito dalle persone, poi anche io ho fatto un'operazione importante e delicata; bisogna stare attenti perché io sono stata sempre abbastanza consapevole, nel senso che quando tu sei animata con tutte le buone intenzioni, sei anche preparata, fai un'operazione come dire di registrazione, di trasmissione, devi stare attenta a quello che fai, molto attenta. Io l'ho sempre sentita questa responsabilità, quindi almeno in coscienza mi sento di dire di essermi mossa con attenzione. E con amore. Con amore nei confronti della mia terra, nei confronti di chi mi ha preceduto, delle persone che mi hanno regalato le loro ore, insomma io ho cercato di fare il meglio che potevo fare, quindi sicuramente ci sono delle cose che non le ho fatte bene sicuro, però più ti allontani e più... che cosa racconti. Cioè che cos'è adesso la pizzica – pizzica? Non ci sono più testimoni. Chi ha vissuto quel mondo, chi ha vissuto quella danza non c'è più. Prima c'era e nessuno le ascoltava. Perché erano tutti impegnati a rilanciarsi nel nuovo, o comunque affascinati dallo spettacolo, quindi pochi hanno ascoltato. Poi ad un certo punto, non ci sono più i testimoni, e adesso cosa succede, succede che vai in una piazza qualsiasi salentina e vedi qualcosa che non c'entra niente, ma non c'entra proprio niente. Più niente del niente. O perlomeno, ha altri significati rispetto alle persone di oggi. Ma non c'entra con quella storia là. Con quella storia che diciamo di raccontare. Sai è un po' difficile, è un argomento molto complesso. E' per quello che fate tante tesi. Penso che la pizzica - pizzica sia stata tanto sezionata e letta da tutti i "pizzi", proprio no? perché è un fenomeno interessante quello che è successo e che sta continuando a succedere, pensa che fra tre anni cinque cambia tutto, è molto veloce il processo di trasformazione, però ci allontaniamo sempre di più. Io quando parlo con Pino Gala, non ti nascondo che in questi ultimi anni, in queste ultime estati mi sento spaesata giù, mi sento più spaesata nel Salento che non a Roma, perché è tutto dire sul tema della danza popolare. Perché stanno accadendo accadono

troppe cose che non c'entrano niente per cui poi boh... Ma del resto la xylella ha fatto morire i nostri Ulivi insomma... Quel mondo lì non è che solo non c'è più, è che l'abbiamo anche tradito, ma il tradimento non è che porta sempre... Allora, se tradire vuol dire tramandare, è un discorso... però tradire per dire proprio “faccio altro, cambio mi preoccupo di trasformare, di rinnovare... già non mi curo della mia terra”. Non è solo la danza no, quando vedo questa incuria, abbandono, profitto, voglia di profitto, non concentrarsi su altro, penso che abbiamo sbagliato strada, non so quando ce ne accorgeremo e se ce ne accorgeremo non lo so... Boh adesso è la fase depressiva. Vabbè però un po' è vero quello che penso.

A questo proposito mi stai anticipando le domande che è favoloso. Mi chiedevo di fare una sorta di salto nel futuro, proviamo tra vent'anni. Come la vedi la pizzica? Cioè, ci sarà ancora, come sarà... che cosa succede fra 20 anni?

Io fra 20 anni avrò 75 anni. Allora come la vedo, non lo so. Guarda, io adesso ti dico la verità, sono meno pessimista di un tempo. Intanto perché nel tempo, è vero che c'è stata la stravolgimento, ogni gallo la mattina detta legge qui, c'è anche un problema di regolamentazione, quindi se ognuno la mattina si alza e dice che si inventa una storia è un macello, però in tutto questo c'è anche tanta gente che ha cercato di capire di più, di impegnarsi di più, di recuperare degli antichi strumenti e di suonare antichi repertori, antichi canti, adesso la pandemia ci fa magari venire anche la voglia di occuparci della terra chissà, sì, forse sì o ripopolare i borghi abbandonati. Non lo so, perché ha cambiato un po' le carte... ad esempio alla Notte della Taranta dell'anno scorso... Personalmente io l'ho apprezzata molto, perché mi è piaciuto, mi sono piaciute per la prima volta le performance coreutiche, perché è chiaro che non era danza tradizionale, ormai sul palco quindi ci sta, però nonostante fosse coreografata, sempre più coreografata, aveva una certa eleganza, dignità e compostezza. Cosa che fa parte della nostra cultura. Cosa che mi è piaciuta, anche le soluzioni più coreografiche di danza contemporanea, le ho trovate belle, la musica era stranamente raffinata. Quindi sinceramente io l'anno scorso finalmente, per la prima volta ho detto “oh, non ho niente da dire”. Ero contenta perché nonostante avessi nostalgia di un'edizione in cui c'ero anch'io, ma non è perché c'ero anch'io che ho nostalgia... semplicemente perché Einaudi nel 2010 aveva dato vita alle tre forme, alla neo – pizzica, al recupero della danza tradizionale e al teatrodanza di

Maristella [Martella]. Mi piaceva questa cosa, come dire, “ok tutta questa storia sta prendendo delle strade diverse, facciamole vedere, raccontiamole” e questo avrei preferito, che nel tempo si continuasse con chiarezza a far capire quelle che erano le strade. Però questo ancora lo penso, quindi mi piace, mi piacerebbe che ci fosse chiarezza insomma. Poi voglio dire che ognuno sceglie quello che vuole, ma soprattutto il contesto, la comunità adesso da noi è un po' problematica, quando parliamo di danza tradizionale che è il linguaggio della comunità, sì lo è, ma noi abbiamo avuto talmente tanti strappi, è tutta rammendata questa comunità, come contesto però insomma, tra vent'anni come la immagino? Allora, la mia speranza è che si diventi sempre più consapevoli e ci sia onestà intellettuale nel proporre nella didattica questi ambiti che pian piano si creeranno, e che il modo di stare insieme, comunitario invece, cosa che è già avvenuta, si reinnesti, ma è già avvenuto questo. Abbiamo ricominciato a stare insieme come stavano insieme i nostri bisnonni, e questo è bello perché appunto ha ancora questa funzione legante, la musica e la danza, quindi mi piacerebbe che questo continuasse a essere sempre di più, senza fare performance, voglio dire, senza essere pagato così. Così per la bellezza, per stare insieme, quindi che ritornasse ad avere un ruolo di coesione sociale, comunitario, importante è che quando si fa didattica o si mostra la danza nel mondo ci sia chiarezza, quindi mi piacerebbe anche che la professione dell'insegnante diventasse “insegnante danza popolare” attraverso un percorso di studio, perché tanto ormai le cose sono cambiate, il mondo è cambiato, allora facciamo che diventa una professione veramente... e quindi diamo un ordine. Difenderla, cioè io nel video dico che la danza è cultura, dobbiamo proteggerla e mi dispiace poi sulla pizzica – pizzica in modo particolare veramente chiunque dice cose... e allora veramente, io Facebook non lo amo perché chiunque dice cose e non lo trovo proprio vero. Io però, è vero che siamo in democrazia ed è giusto che tutti si esprimano però insomma, è anche bello stare in silenzio. Prima mi arrabbiavo tanto per tutte ste cose, invece adesso non mi arrabbio più, però faccio due passi indietro, vado avanti per la mia strada e cerco nel mio piccolo di cambiare quello che posso cambiare, e basta.

Quindi in questo scenario proiettato nel futuro tu ti vedi comunque ancora a difendere questa tua idea no, nella proiezione della pizzica e nella speranza che ci sia ancora più consapevolezza e tutte il discorso che facevamo prima...

Beh, sì io ho scelto questo, ho scelto questa strada, voglio dire, poi magari nel tempo potrei fare anche scelte diverse... ma non tradendo questo pensiero; questo pensiero è questo pensiero, poi se ad un certo punto mi viene voglia di fare una sperimentazione... però la chiamerò sperimentazione e basta. No, su questo mi sento che non cambierò idea. Però guarda, di tutta questa storia io vorrei trasmetterti questo, a maggior ragione che sei Salentina, questa è una storia di amore, di passione. Cioè non solo la mia eh, tutte le persone che hanno partecipato a questo folk revival, al secondo folk revival mi riferisco... Giorgio di Lecce, Cristina Ria, tutti i personaggi, Ada Metafunne, giovani ricercatori, appassionati, questa cosa l'abbiamo fatta veramente per amore e tante volte si sono fatti anche degli errori, anche grossolani, importanti, ma la spinta non era legata al denaro, sai perché te lo dico, perché io queste persone le ho intervistate, c'ho parlato a lungo a prescindere delle interviste poi ci ho parlato, ho condiviso tante cose. Io ho trovato una cosa profonda, un fantastico slancio negli anni, poi le cose sono cambiate, i gruppi hanno litigato e sono successe tante cose, nel Salento, fuori dal Salento, però non mi piace quando si critica il Salento, oppure le persone salentine di essere stati così superficiali no? Proprio perché conoscendo anche le persone protagonisti io ti dico, quello che ho raccolto è una passione ingenua ecco, che mi ha fatto fare tanti errori, però la spinta era assolutamente una spinta bella, pura. Ogni volta che sento fare qualche... mi dà un po' fastidio, oppure magari condividendo delle cose però c'è una storia bella e importante... io prima ti ho detto che nasco terrona, no? Nasco terrona e da sempre mi sento, mi sono sentita diversa e fuori posto, però voglio ricordarmi una cosa, che in quegli anni la gente non sapeva neanche dove fosse il Salento, non sapevano manco dov'era Lecce. Io mi ricordo che al mio paese natio, Castano Primo, dove mio papà vendeva il vino "Casa del Vino da Tarantino", tutti quando parlavano del nostro territorio di origine parlavano di un generico "bassa Italia". I miei amici non mi hanno mai chiesto dove fosse Gallipoli e io avevo 18 anni però. Cioè quello che voglio dire è che noi non esistevamo, e le persone del Sud si sono sentite sempre inferiori a quelle del Nord e quando hanno potuto emanciparsi, viaggiare, partire, cercavano sempre di assomigliare ai luoghi o alle persone che gli accoglievano, i pugliesi più di tutti, più di tutti cercavo di mimetizzarsi. E quindi questo aspetto anche di sentirsi inferiori, puoi capire che quando c'è stato un minimo di illusione di successo, "ah, oh, sei Salentino? parli in dialetto? ah ma la pizzica..." c'è stato un moto di orgoglio

identitario assolutamente nuovo, comprensibile perché sei sempre stato l'ultimo, per la prima volta puoi non vergognarti. Quindi questa confusione mentale nel capire un po' nulla, perché ti senti cioè... è comprensibile, è almeno per me è comprensibile. Poi tu hai detto che sei a Treviso. Penso che anche se siamo nel 2021 non so adesso come... Beh però forse anche tu l'hai vissuto o lo stai vivendo, i tuoi genitori l'avranno vissuto sicuramente no? Hanno la mia età penso. Io ho tanti amici all'università che sono di giù e sono ancora lì in Veneto con le loro famiglie lì. Insomma dai, io mi ricordo che a Padova sulle strade c'era "Fuori i Terroni da Padova". Ma lo era veramente questo, cioè nel senso che all'università ti parlavano in dialetto stretto... Certe volte dicevo che ero di Milano, il problema è che il mio cognome è tipicamente meridionale e quindi sul cognome... non trovavo casa a Padova. E questo è quanto Giulia.

Un'ultima domanda che non sapevo se fare ma la faccio perché è molto aperta e mi chiedo quindi per tirare un po' le fila... che cos'è la pizzica per te? Proprio la prima cosa che ti viene da dire.

Beh, te l'ho detto già no, per me, io prima ti ho parlato di àncora. Ecco come una metafora no? Penso che con un linguaggio metaforico è la prima volta che la esprimo così, però ti dico àncora, perché è un'àncora che mi ha tenuto radicata, mi ha dato la possibilità di approfondire i miei studi nella danza movimento terapia, perché grazie alla pizzica - pizzica io ho ricontattato la mia identità, la mia centratura, la mia gioia, le mie origini... insomma tanta roba, e poi ho incontrato *l'espression primitive*, danze che mi hanno fortemente convinto della fase trasformativa della danza e cerco di trasmetterla alle persone con cui lavoro come quando faccio i laboratori, lavorando poi con la danza movimentoterapia. Anche slegandomi dalla pizzica. La pizzica – pizzica per me è stato questo, è tanto, è tantissimo. Un grande tesoro. Io ringrazio il cielo di averla incontrata e di averla incontrata così in quel periodo storico, perché era particolare, i miei compagni di viaggio erano tutte persone che come me erano un po' smarrite e quindi si sono anche loro avvicinati alla musica e alla danza, abbiamo fatto delle cose bellissime personalmente proprio con Davide Conte ad esempio, quando ci mettiamo a guardare le foto dei laboratori fatti in giro per l'Italia e tutta la gente conosciuta... poi con Vincenzo anche, Vincenzo Santoro. Abbiamo fatto talmente tanto, ma io credo che davvero ti hanno, anche qua adesso ti dico una cosa, però penso che abbiamo sdoganato la gioia per tante persone no? E quindi se io ho ereditato... Allora i miei genitori hanno campato

vendendo vino e olio. Io ho campato lavorando con psicoterapeuta ma lavorando molto con la pizzica - pizzica che comunque è un frutto della mia terra... E cerco di restituire alla mia terra anche, cioè vorrei restituire più che posso, perché è tanto questo dono. Quindi per me è tantissimo. Non so se oggi ti ho detto quello che volevi... E niente questo quindi, spero di seminare questo, tanto. Più che posso ma non solo quando lavoro eh, perché ti ripeto, poi è diventato anche un mestiere, quindi comunque mi chiamano, mi pagano. A prescindere cioè io lo faccio anche così, comunque a prescindere è una cosa che ho sulla pelle, cerco di diffondere il verbo.

Quindi non ci deve essere per forza un motore esterno, è già di per sé è quello il motore no, quindi.

Sì. Perché anche quando sono sul palco, sai Giulia, perché anche lì ad esempio i “puristi”, poi c'è tutto questo dibattito, io ad esempio gli spettacoli li faccio, ogni tanto mi chiamano ma io vado perché mi diverto, non è che faccio ricerca dunque non posso, no, io vado e sul palco cerco di portare quello che mi sembra giusto portare, quindi sappiamo che la danza è imitazione. Ahimé attualmente guardano il palco e imitano. Quindi comunque a prescindere io mi diverto. È un'esperienza bella, mi permette di viaggiare e di conoscere tante persone e poi porto la mia testimonianza anche là e quindi io continuo fino a che avrò voglia, finché mi piacerà lo continuerò a fare. L'età avanza quindi...

finché c'è la voglia l'età non conta!

Vabbè poi al limite lo faccio con i bambini... Quando un bambino dice: “maestra, ho ballato con la mia mamma la pizzica”. Ormai questo è bellissimo, cioè per me qua è già successo qualcosa, quindi vabbè... io penso che ogni tanto qualcuno si sente un po' investita, sai che è un tesoro c'è chi trasmette. Giulia, questo, quindi in bocca al lupo per i tuoi studi, per il tuo lavoro. Spero di esserti stata d'aiuto...

Molto, davvero, ti ringrazio. E' stato un bellissimo confronto, davvero.

Sono contenta. Quindi tu balli no?

Ho iniziato, nel senso che il mio approccio è molto da “vedo perché sto cercando” per ora perché quasi quasi mi sento di troppo a volte è una cosa un po' strana qui...

Tu sei nata Treviso anche tu?

No io sono nata a Lecce

I tuoi genitori sono proprio di Lecce?

San Pietro in Lama, è un paesino lì vicino... Queste ricerche mi stanno cercando di aiutare a capire meglio questa cosa; mi sono utili.

Però se mi permetti un consiglio o suggerimento più che un consiglio, non ci mettere troppa testa... balla, balla, balla, balla a Treviso balla giù, cioè balla, sentila, fatti rapire. Poi arriva alla testa, poi arriva il ragionamento Però balla, segui proprio quello che ti dice il corpo, quello che ti dice il cuore, perché è l'unica possibilità di uscire da questi nodi nevrotici, è il corpo, cioè la saggezza del corpo, fa lui, sa lui, perché guarda che soprattutto poi nel tempo purtroppo c'è veramente tanto dibattito, ci sono talmente tante critiche, c'è talmente tanto giudizio, c'è talmente tanto guardarsi... in te questa roba c'è. Un po' è tipicamente Salentina eh, chiaro. Abbastanza tipica. Quindi voglio dire, ma chi se ne frega, balla, cioè balla perché se balli, cioè tirando fuori così poi la strada la trovi tu, qual è la cosa più giusta. Adesso, te l'ho detto, adesso ci stiamo allontanando talmente tanto dalla radice che ognuno è un po'... è la tua stanza, adesso poi in pandemia capirai è la tua stanza, è il tuo luogo, quindi sei tu, sei tu, no? Quindi mi viene da suggerirti questo, poi anche i maestri li incontri strada facendo, li selezioni, li capisci, quello che cosa, chi ti dà qualcosa, chi non ti dà... e poi anche le tue scelte, abbiamo parlato di questi grandi filoni, e poi ognuno fa la sua scelta. Ti criticheranno tanto. Tutti criticano. Chi non si sporca le mani non viene criticato. Però se ti metti in gioco ti uccidono. E' normale, fa parte del gioco, ma chisseneffrega, capisco che sei ancora giovane, però arriverai piano piano questo, “guarda e passa” come diceva Dante, perché è vero, balli giù e tutti che ti guardano... ma è così, è vero, hai ragione e devi avere la forza di sentirti dentro e basta. Poi si vedrà. Poi comprenderai quale strada seguire. O se seguirle tutte e tre.

L'intenzione alla fine fa anche il percorso in un certo senso

Sì. Si traccia un percorso che è quello. Poi ti ripeto, siamo sempre liberi di dialogare con altre culture, a me sta capitando ad esempio, mi chiamano “Sono un insegnante, che ne so, le danze irlandesi, e voglio fare qualcosa insieme a te” e io dico “mah, cosa facciamo...”, però questa cosa magari poi vedo se interessa, se questa cosa mi stimola possiamo lavorare sulla tecnica. Bene, allora Salutami il Veneto. “Ciò” . Però mi raccomando l'accento veneto eh...

Io ormai sono condannata, ce l'ho...

Questo credimi per me personalmente è stato un grande cruccio. Il fatto di aver perso la parlata Salentina.

Io mi vergogno perché mio fratello i miei hanno l'accento intatto, mio fratello che è più piccolo di me c'ha l'accento salentino, io no.

Eh lo so, ma è così, che ti devo dire, fai conto che i miei genitori parlavano dialetto stretto a casa sempre. Ma scusami, ma io come facevo quando andavo a scuola mi dovevo mimetizzare... integrare. E quindi ahimè. Quindi purtroppo in questo percorso, questa cosa anche a me dispiace molto per la perdita dell'accento, lo capisco perfettamente però tu sei proprio salentina, gli occhi grandi scuri, c'hai proprio una bellezza tipica, insomma Rizzo ti chiami di cognome?

Anche questo è un cognome molto Veneto...

Molto veneto, poi sei anche scura. Adesso come se la cavano i terroni al nord?

Fino a poco tempo fa ho lavorato in un bar in un paese vicino e i vecchietti ovviamente la domanda tipica è “di chi sei figlia?” quando capivano che non ero della zona cioè proprio croce sopra, alcuni. Però succede questa cosa. Quindi non è una cosa così lontana nel tempo, anzi.

E sì perché poi sono arrivati gli extra-comunitari quindi un pochino ci siamo salvati.

E' vero però paesini piccoli c'è ancora questa cosa.

Eh lo so, è sempre doloroso comunque perché poi uno davvero non si sente né al 100% di lì ne quando vai giù no? Lo so, guarda quello l'ho vissuto pure io. Ma ancora adesso

in un certo senso è così eh, perché comunque sia, certo molto meno di prima, Roma ad esempio è una città che accoglie molto, a Roma non si è accorto nessuno che ero del Sud, nessuno mi ha discriminato no? Nessuno. Io mi sono spostata tanto e poi ad un certo punto l'ancora mi ha dato anche quella sicurezza quella... Vabbè sti cavoli insomma eh... Questo è bello, anche questo, quando acquisisci questa sicurezza della vita però sì, è complicato, è un po' complicato. Io ti capisco perché l'ho vissuto anch'io.

Infatti quando raccontavi di questa cosa all'inizio della chiacchierata mi sono rivista parecchio in alcune cose

Sappi che ecco ad esempio un argomento di studio interessante è proprio su queste storie sai sulla biografia... sulla biografia delle danzatrici, perché ci sono tante persone che sono vicino alla tua, che hanno storie simile alla mia, alla tua, ma poi invece... e poi nel Folk Revival i musicisti tutti hanno iniziato a suonare la musica tradizionale fuori dal loro territorio, Alfio Antico, Bennato, la Nuova Compagnia di Canto Popolare... li conosci benissimo immagino, lo studio di De Simone di cui parla Pino Gala... che ha fatto De Simone? è andato a recuperare delle persone brave a cantare ma non dei paesi, quelli sono tutti di città. Faustina, la cantante, ho lavorato con loro 4 anni, 5 anni, quindi la conosco bene la storia. Lei viene da Posillipo, cioè ha una famiglia Borghese alle spalle, lei il dialetto lo ha imparato da grande. Quindi dietro a queste storie, dietro a tutto questo c'è molto no? questo senso di perdita, di recupero. Non so se l'hai già intervistata Moana, questa ragazza che è originaria mi sembra di Diso, però è vissuta in Svizzera sempre parte del circuito di Maristella. Io non la conosco bene, però tramite Vincenzo so che lei anche lei ha una storia di emigrazione, un percorso diciamo simile ecco. Comunque che ha a che fare con tutta questa vicenda, ma lo stesso Lamberto che ha iniziato in Germania il Tamburello. Oppure se pensi anche a Maristella, poi alla fine questa occasione di ballare l'ha avuta a Bologna e lì è iniziata un'avventura sua, però insomma dislocata dello spazio... E va bene dai... Abbiamo fatto una lunga chiacchierata... fa piacere questa occasione on-line se dopo questo periodo di ferma... ho voglia anche di ritornare in questi pensieri perché tra poco c'è l'estate non vedo l'ora di scendere quindi siamo pronti. In bocca al lupo allora.

Grazie mille, davvero.

Giuseppe Michele Gala, etncoreologo e antropologo della danza

Intervista del 26 maggio 2021

[inizio registrazione Google Meet]

Allora io per iniziare volevo chiederle semplicemente: lei dove è nato?

Canosa di Puglia provincia di Bari.

E con questo paese che rapporto ha?

Mah, un buon rapporto perché c'ho ancora la casa in eredità, ci vado frequentemente. È stato il mio primo paese oggetto di ricerca primaria, quindi ho iniziato ai tempi dell'università con gli altri compagni a interessarmi un po' di folklore. Più che altro di repertori orali, un po' di canti o di proverbi, filastrocche, eccetera. Mi ricordo tra il circolo universitario Canusino e la Pro Loco di allora, e uno spettacolo in cui praticamente cantavamo e riproponevamo ciò che avevamo ricercato. Però la ricerca non era proprio sistematica e l'ho cominciata poi nel '76, quando mi sono interessato di canti popolari. Perché il mio primo interesse era più inerente alla mia formazione, alla formazione umanistica... Per cui il testo, la poesia, la narrativa, erano i temi in cui mi trovo più a mio agio. Fra l'altro la ragione di questa ricerca non sta nel mio percorso di studi, perché la mia prima passione è stata l'archeologia, però poi venendo via dal mio paese per venire qui in Toscana a fare l'università è scattato, come si suol dire, il senso di rimorso, di nostalgia di queste radici che sentivo strappate e le ho recuperate proprio andando a indagare sulle radici vere, insieme a radici culturali. Mi sono interessato prima dei canti, poi sono passato un attimo alla musica. Allora si trovavano davvero tante, tante persone anziane che conoscevano repertori che cantavano ancora, si era soliti cantare ninne nanne, filastrocche per bambini... a parte le mamme ho potuto registrare dei canti contadini, stornelli anche satirici, anche nelle campagne durante la raccolta, che so, dei pomodori o delle olive... quindi ho un rapporto buono insomma. Nel senso che non ho mai smesso di frequentare il mio paese. Diciamo che oggi sono chiaramente riconosciuto come uno studioso di tradizioni, ho pubblicato, partecipato a vari convegni che si sono tenuti anche al mio paese, ho pubblicato un primo testo sui canti popolari, mi chiamano così (ride)... A contribuire per i calendari, sai quelli locali,

in cui da 2-3 anni occupa parte dei canti. Quest'anno ho detto “voglio curare la parte dei proverbi”. Poi ho continuato a far ricerche, chiaro che son passato poi dai canti alla musica e ai balli. Per ora io c'ho nel mio paese e dintorni un disco pubblicato di musica per violino soprattutto, musica da ballo prevalentemente e più varie altre pubblicazioni, saggi... Ho scritto anche un saggio sul tarantismo nella zona del mio paese e quindi con testimonianze sia storiche dei viaggiatori sia testimonianze orali, poi ho studiato il culto al nostro patrono che è San Sabino, un santo del V, VI secolo A.C., importante perché fu mandato dal Papa a preparare il concilio di Costantinopoli e che è un protettore dei veleni, perché nella sua biografia c'è questo avvelenamento, col miracolo. Per cui non muore lui, ma muore chi ha cercato di avvelenarlo. Sono questi miracoli così, quasi mitici che si raccontano del santo, tanto è vero che la vecchia statua aveva il calice con un serpentello proprio a dimostrare il veleno, così come nel culto di San Paolo, San Vito, insomma ci sono vari Santi che sono legati al tarantismo. Quindi il rapporto è buono insomma.

Quindi lei è arrivato al momento in ha ricominciato ad avvicinarsi a tutto questo mondo con il trasferimento a Firenze?

Sì, probabilmente è stata la causa, lo stimolo principale, mi ricordo che l'educazione familiare, i miei non volevano, anche se loro parlavano coralmemente dialetto, ma non volevano che noi figli parlassimo dialetto. Io ho cominciato a liberarmi da questo vincolo quando sono andato via da giù, quando sono andato a Firenze e ho potuto come dire “reimpararmi”... Lo sapevo, però insomma una cosa è comprenderlo e conoscere solo gli intercalari, le parolacce e certe frasi, una cosa è proprio ricostruirlo come lingua ufficiale. Tant'è vero che poi con gli amici di giù se devo parlare il dialetto ancora oggi lo faccio. Quindi mi sento abbastanza bilingue (ride), credo che, dei fratelli, sono quello che più parla il dialetto, anche rispetto il mio fratello che è rimasto giù. Lui tende a parlare italiano ancora oggi, quindi sì, l'ho recuperato diciamo in varie dimensioni ecco, non solo nella ricerca, anche nel rapporto con le relazioni sociali, io non ho mai smesso di avere amici, anche se appartengo a una generazione che poi è partita. Sono partiti in gran parte per andare a lavorare al nord, molti miei colleghi universitari, appunto, il circolo di cui parlavo prima, il circolo universitario che è durato anche vari anni e serviva a mettere insieme proprio quella che sarebbe stata un po' la classe

dirigente del paese in futuro. Quindi c'era un po' di tutto, i medici, gli avvocati. Poi al sud basta che ti iscrivi al primo anno dell'Università e ti chiamano già dottore, avvocato professore, medico, e quindi poi ci siamo sparpagliati per ragioni di lavoro ma ci ritroviamo spesso quando capita, oppure altrove. Insomma, a volte vado in Lombardia, ci riaggiorniamo fra compaesani e quindi diciamo... il rapporto è abbastanza buono. Una cosa che ho fatto da 7 anni a questa parte è ripristinare una tradizione che si era persa, di cui noi eravamo stati protagonisti nel senso che avevamo ereditato una discendenza: in altre parti della Puglia si dice "a fare le uova", il sabato Santo si va in giro "a far l'uovo" con un canto particolare tipico del mio paese simile anche a quello della Basilicata, perché tieni conto che Canosa confina proprio con la Basilicata, insomma con Lavello e in parte con l'Irpinia, perché sono a poca distanza, dopo Candela c'è l'Irpinia... E quindi, ecco, da 6 - 7 anni con i ragazzi giovani, poi fra l'altro è successo questo, che il circolo universitario si è sciolto perché tutta la gente si era laureata, quindi non c'era più alternanza e continuità. Una buona parte del circolo poi ha fondato l'Arci e diciamo che la componente di sinistra poi ha vissuto e traghettato per vari anni con l'Arci, con le giunte di sinistra, quando c'erano ed è stato con loro per esempio che io sono stato incoraggiato poi a pubblicare il mio primo, uno dei primi cd di musica etnica dedicati alla musica da ballo per serenata del mio paese.

E quando lei si è avvicinato diciamo si è interessato al mondo dei canti, dei balli popolari i suoi genitori cosa ne hanno pensato, quale è stata la loro reazione?

No erano contenti, io facevo rientrare un po' negli studi di letteratura, di italiano, perché io ho seguito un percorso di studi di italianistica, solo nella parte finale ho lasciato letteratura, mi sono poi laureato in storia dello spettacolo, che mi interessava appunto... Mi interessavo già dei Carnevali, mi sono laureato poi sulle pulcinellate della commedia dell'arte, su documenti inediti che sono depositati alla Biblioteca Nazionale di Napoli. Loro hanno parlato bene, anche perché pure mia madre era particolarmente stonata al canto, quindi ricordava i testi, aveva una buona memoria ma farla cantare, bisognava mettere le mani all'orecchio! Mentre il mio padre era molto intonato, intonatissimo... e poi suonava l'armonica a bocca, quindi mi è stato utile anche dal punto di vista musicale a recuperare le tarantelle, le quadriglie. Beh, al mio paese esisteva una tradizione molto robusta di quadriglie, io ne avrò registrate credo almeno una dozzina di motivi diversi,

quindi molto interessanti. C'era una scuola di violini molto importante. Mi hanno parlato bene, mi aiutavano per esempio mia madre, non potendo cantare, mi ha aiutato a cercare i proverbi... Anche mio padre, ma quando li ho coinvolti poi nell'oralità, non solo quando poi abbiamo cominciato Estadanza, non il primo anno ma insomma il secondo, terzo anno... No, già dal secondo loro amavano venire a stare con noi, con gli allievi. Mio padre si divertiva tanto, anche perché poi lui era un comandante di quadriglia, quindi gli piaceva assumere questa autorità, solo che lui mi parlava di una doppia quadriglia, una quadriglia colta, quella più formale con le quattro coppie. È tutta più schematizzata, ogni coppia delle 4 aveva un proprio nome, era tutta molto guidata e ordinata. Però nella realtà, nei matrimoni ma anche nelle feste da ballo che mettevamo noi per esempio al circolo universitario, a casa di amici e quando vedevamo che le ragazze stavano per andare via... Si accendevano le luci, si faceva la quadriglia finale dove ci trovavamo tutti sudati per questa lotta tremenda, soprattutto nei lenti in cui l'uomo cerca di stringere la donna al petto, spingenti e si manteneva distante, per cui eravamo sudati per lo sforzo continuo e quindi si chiudeva con la quadriglia finale. Insomma, era un classico che poi in certi casi, se non c'era un buon comandante come si va a finire nei matrimoni, trenini, qualche passamano, qualche catena, poche figure. Ecco, da mio padre io invece ho preso proprio vari comandi da quadriglia, quindi era abbastanza innata diciamo come danza. Il rapporto era buono.

Nonostante le proibissero tra virgolette di parlare in dialetto comunque avevano mantenuto questo legame con il loro paese d'origine, vuoi con i balli, vuoi con il canto con i proverbi in dialetto.

Loro comunque parlavano il dialetto, poi si sono arresi nel senso che è chiaro che io a casa coi miei fratelli parlavo prevalentemente in italiano, perché ormai eravamo abituati così, però quando veniva mi ricordo mio padre... loro hanno lavorato sia con le campagne che avevano, mia madre era... Soprattutto il suo padre era un guardiano, si dice una guardia campestre, quindi viveva dalla fine maggio ai primi di ottobre sempre nelle masserie, mia madre, e mio padre invece ha fatto il venditore ambulante di stoffe, prima con la bicicletta poi con la “trainella”, sta specie di piccolo carro portato a mano. E poi c'è stato il carro con l'asino, però mia madre c'ha sempre tenuto alla campagna e mio padre quando poteva stava in campagna. Quindi mi ricordo quando chiamava gli

operai, i contadini braccianti, regolarmente con loro si parlava dialetto ed è stato utile per me perché alcuni di loro poi li ho anche registrati e venivano per lavorare quando avevo iniziato a fare la ricerca con i registratori portatili di allora, mi è capitato di registrarli anche durante la raccolta.

Quando è dovuto stare in un paese lontano dalla sua comfort zone, quale è stata la difficoltà più grande, se c'è stata?

All'inizio è stato prevalentemente “ bitopico”, c'ho questi due luoghi che ancora oggi mantengo, che sono Firenze e la Puglia, che sento entrambi come patria. Insomma, a tutti gli effetti, ma quando sono mancato son mancato per vacanza, per ragioni di studio quando sono stato ad esempio al dottorato di ricerca un po' a Sassari, però era un periodo abbastanza breve insomma, non mi hanno coinvolto dal punto di vista della quotidianità in periodi lunghi. Quindi io ho passato tante estati almeno un mesetto quando ero studente e anche dopo, noi andavamo a vendere l'uva e a volte anche altra frutta dalla Puglia in Basilicata, perché in Basilicata maturava più tardi per cui già dalla metà di luglio facevamo una vita infame. Si andava a vendemmiare la mattina quasi al buio e poi si caricava la macchina e si andava a vendere l'uva nei paesi dell'area del Vulture, questa parte qui della Puglia settentrionale, e lì è stato traumatico. Facevo giornate abbastanza pesanti, perché poi si tornava la sera stanchi, lì avevo sì e no la forza di andare a trovare un po' di amici, ma poi la mattina sapevo dover alzarmi presto, di essere sveglio e nonostante questo è capitato a volte che lasciavo mio padre e andavo a registrare... Perché andavamo in un paese a Genzano di Lucania, dove io avevo conosciuto, o meglio avevo conosciuto a Firenze, delle studentesse di lettere di quel paese, quindi avevamo fatto amicizia con le famiglie e loro mi aiutavano a radunare un po' di anziani, lasciavo il padre solo e andavo un'oretta o due a registrare, poi tornavo e continuavo a lavorare con lui, quindi anche ragioni di lavoro mi portavano per andare giù con mio padre... e mia madre aspettava, cioè ritardava il raccolto delle olive per poter avere una manodopera in più che era il sottoscritto, mi risparmiavo una giornata e quando c'è la raccolta e c'era quello, si raccoglievano le olive durante le vacanze di Natale.

Quindi non c'è sempre stato mai veramente un periodo in cui ne Firenze, ne Canosa più o meno è sempre stato questo è l'ambiente della sua quotidianità.

A parte a volte, quando ho intensificato le ricerche. Talvolta partivo anche per due mesi, ma ero sempre ambulante, non è che andavo a risiedere e quindi a collocarmi in un'altra realtà. Facevo ricerca e inseguivo le feste. Tornavo a Canosa a fine ricerche, qualche volta anche al nord... insomma anche a Firenze. Però mi sentivo di passaggio. Come andare in missione diciamo, fare dei lavori itineranti. Le patrie sono state quelle, poi chiaro che esistono patrie elettive, in certe zone mi sono trovato molto a mio agio e pur non avendo avuto una sede, c'è una casa fissa da cui muovermi sempre. La mia casa con la macchina, con la tenda sopra che si apriva. A parte queste due regioni nelle altre mi sono sempre sentito molto a mio agio, perché poi ho fatto veramente tante ricerca... è stato l'Abruzzo, la Basilicata e la Sardegna... Un po' le regioni più frequentate nel Sud, dove mi sentivo a mio agio.

Si sentiva a suo agio perché aveva cominciato a conoscere a tal punto da reputare neanche quasi casa o perché c'era qualcosa che in qualche modo le accomunava ai suoi luoghi?

Basilicata e Abruzzo le accomunavo per indole identitaria di popolo, una certa vicinanza, il dialetto, molte tradizioni in comune, lì trovavo lo spirito contadino che io trovavo dalle mie parti insomma. La Sardegna è un po' diversa perché c'è una lingua a parte, che chiaramente ho dovuto in parte studiare e uno si aiuta molto chiaramente con il latino e con lo spagnolo, perché mediano... però in Sardegna sono sempre stato bene accolto, mi confortava questo rito dell'ospitalità sarda che ancora oggi vivo quando posso andarci.

Quindi quando che lei quando si presentava per fare le sue ricerche non s'è mai sentito fuori posto...

No in genere nel Centro Sud, soprattutto Sud diciamo no. Non mi sono mai trovato a disagio... Ci sono state chiaramente delle disavventure, soprattutto dovuto alle mogli che non volevano che i mariti suonassero o ballassero; ci sono stati un po' questi casi, un po' di aneddoti, episodi di ricerca interessanti, mi hanno fatto capire tante cose, però non ho mai avuto difficoltà a rapportarmi con le persone. I primi tempi ero e ho

continuato a sentirmi ancora come uno studente che andava lì per apprendere, cercare, capire, trovare e studiare, però entravo subito in empatia con (questo brutto termine) gli informatori, che sembra poliziesco... Però così si chiamavano allora. Qualche difficoltà di incomprensione di filosofia di vita diversa... Insomma, ho avuto più al nord in qualche Valle nascosta, però anche al nord per esempio, quando ho fatto tanta ricerca in Romagna nel mondo contadino, mi trovavo a mio agio. Erano un po' queste Valli chiuse di montagna a civiltà più boschiva, più di qualche volta sentivo la freddezza, ma era un loro modo di rapportarsi. Diciamo che mi ha facilitato molto la predisposizione alla lingua, cioè spesso mi adatto subito a capire anche dialetti un po' distanti e quindi, anche quello serve molto, avere l'impatto comprensivo chiaro coi dialetti locali, ora per tutto il Centro Sud non ho problemi in assoluto, certo, se vado tra le comunità di Brescia sì, problemi ce li ho, perché loro sono stranieri.. O il griko che ormai quasi non si parla più in Salento. Però anche dialetti Romagnoli Emiliani, non ho avuto problemi, in Veneto tranquillo, un po' in certe valli della Lombardia... neanche il Piemonte, perché conoscendo il francese me la cavo bene. Però la lingua vuol dir tanto, perché quando qualcuno ti parla in dialetto e vedi che tu comprendi si crea subito una relazione. Tante volte negli ultimi anni spesso si chiede proprio di parlare dialetto, cioè anche se io parlo in italiano che cerca di avvicinarsi all'italiano regionale del posto, a volte chiedo di esprimersi proprio in dialetto, per mettere più a proprio agio chiaramente. Sono dialettologo insomma.

E quand'è che ha deciso di iniziare la carriera di insegnante di queste danze?

Beh io ho iniziato... a Firenze, è partita la prima scuola in assoluto in Italia di danze popolari, ma per merito dell'iniziativa del Cemea Francese, c'era una signora francese che veniva da Parigi e lì, sai cosa è il Cemea? E' questa organizzazione nata in Francia, di Didattica alternativa nelle scuole dell'obbligo, soprattutto dell'infanzia che al di là dei programmi ministeriali dei vari paesi. cerca di utilizzare le culture locali, quindi discipline formative apparentemente alternative che sono il gioco, il canto, il ballo, chiaramente con un processo di semplificazione dei repertori, perché veniva poi portato ai bambini. Hanno cominciato a fare corsi di formazione per le maestre e avevano questo repertorio di balli abbastanza semplici, facilmente apprendibili ed eseguibili da parte dei bambini. Quindi ho fatto questo corso di balli così detti francesi poi in realtà

abbiamo visto che è veramente una semplificazione estrema, quindi poco autentici... E poi attorno a questa figura subito si son formati a Firenze, dove c'era un gruppo famoso, Whiskey Trail, faceva musica irlandese ed era un gruppo misto di toscani, una signora irlandese e un altro signore inglese, facevamo parte di questo gruppo e poi loro hanno cominciato ad insegnare danze irlandesi, c'erano studenti sardi che insegnavano balli sardi. Io mi sono affacciato per curiosità, perché mi interessavo soprattutto di canti e musiche, quindi chiaramente quando andavo a registrare qualche tarantella cominciavano ad agitarsi per qualcosa di nuovo. Capivo che mancava una parte, mi sono incuriosito a questo corso a Firenze nel '78, nell'annata '78 - '79, e io ho partecipato al primo ciclo. Poi è successo che proprio nel '79 a Firenze è nato questo festival, si chiama "musica dei popoli", festa dei popoli è quello cinematografico di Antropologia visuale che già esisteva, e che era un festival sotto l'egida di Carpitella e di Leydi. Portava qui a Firenze gruppi di varie parti del mondo, di musica etnica, però portava in teatro, cioè in luoghi colti e quindi erano talvolta contadini pastori, talvolta già ripropositori diciamo in qualche modo semiprofessionali, che venivano... E proprio nel '79 comincia questa rassegna e vengo a conoscere un gruppo marchigiano, suonatori che gli studenti di Leydi e Carpitella hanno scoperto durante le loro ricerche di tesi di laurea e i professori come spesso accade sfruttano il lavoro dei ragazzi e ci studiano sopra... E hanno portato qui in giro questi gruppi, a fine ottobre del '79 io avevo preso il numero di telefono di questi contadini di Petriolo, provincia di Macerata e organizzo un gruppo di allievi di questa maestra francese e andiamo nelle Marche, mi faccio prestare una telecamera, una cinepresa allora. Cinepresa muta; era muta ma aveva il rallenty, cioè riusciva a fare veloce per poi poter vedere chiaramente il rallentato dei passi, infatti mi è venuto un filmato così, cioè si vedono queste qui che ballano in saltarello muto, però vado sui passi e si vede che questi a rallentatore devono prendere con le zoommate i passi particolari... Poi siamo tornati subito nell'anno successivo, quindi questo ottobre '79, primi novembre nell'80, me ne vado poi a Galatina, mi faccio prestare questa volta una cinepresa sonora e poi la compro insomma. Facevo già dei lavori di supplenze, quindi avevo un po' di soldi, mi comprai la cinepresa super 8 che era il primo film accessibile, possibile sonoro chiaramente. Ne ho prese tante che i primi filmati, almeno i primi 10 anni io i migliori filmati sui balli li ho fatti in pellicola e sono in gran parte lì, ancora da rivedere. Se verrai un giorno a Firenze vedrai lo scatolone con

centinaia di queste bobine piccole, che costavano l'occhio della testa all'epoca. Quando ho lasciato il Super 8 nel '89 dopo anni... Perché poi dall'82 - 83 abbinavo anche il VHS video e costava... due minuti costavano allora 22 mila lire, una bella cifra. Quando poi erano scariche le batterie o per qualsiasi difetto si inceppava, era una disperazione, si buttavano via soldi e non me lo potevo permettere; quindi ecco, una volta andati lì poi io ho proposto agli allievi, agli insegnanti, questi sardi... C'era un ragazzo calabrese che insegnava tarantelle calabresi e pizzica, ma a modo suo; cioè già artefaceva i balli, dissi: "guarda, ho organizzato questa cosa", eravamo in 12, siamo andati nelle Marche, "se volete Vi propongo con le musiche originali questi balli", quindi è stato il mio primo esempio di didattica e poi è andato tutto in intensità, perché siamo partiti con Galatina, Torrepaduli, l'Abruzzo nel'81, il primo di gennaio 81 in Toscana. '80 ho filmato ciò che trovavamo nel laboratorio Fiorentino di danza e siccome allora ero legato a Carpitella, quando facevo vedere i filmati a Carpitella, che provavo per esempio nell' '80... ho filmato questa Tarantella di Carpino con tanti uomini che ballavano realmente e i giovani invece li pigliavano in giro, erano lì proprio distaccati, e io andavo tutte le volte da Carpitella a far vedere i filmati che facevo, lui era contento, mi dava indicazioni, mi proibì di usare lo zoom perché a me piaceva tanto stare vicino ed allontanarmi, mi piaceva, mi ricordo che mi trattò malissimo, e aveva ragione di ciò, mi disse: "lascia selezionare all'occhio dello spettatore i particolari, perché se no tu escludi ciò che gli altri vorrebbero vedere". E poi lì c'era Ambrogio Sparagna. Era uno studente un po' più giovane di me e mi incominciò a invitare a Roma al mitico circolo Gianni Bosio e lì poi ho cominciato ad andare in giro per l'Italia nei centri che c'erano allora, che erano quasi tutti, a parte Roma, al nord, quindi Padova... Padova per tanti anni sono andato, ero il referente per tutte le danze del centro sud a Milano, al Gabalo o Pordenone, Montebelluna, Treviso, molto in Veneto, Torino e Bologna, tante volte a Bologna. La didattica serviva a recuperare denaro per fare ricerca, era questo lo scopo, anche la voglia di far conoscere ciò che andavamo scoprendo, perché mi portavo sempre i filmati e mi ero fatto fare una cassa, un baule con la maniglia che lo portavo nei corsi, quindi andavo lì col proiettore, cine - proiettore, e poi smisi perché mi accorgevo che sai, il super 8 è unico. Non c'è una copia, con la telecamera dall' '82 in poi mi ricordo che proiettavo a casa sul muro e poi e filmavo sul muro con la Telecamera, mi portavo poi in VHS, quello che si poteva vedere chiaramente non... ma tanto allora interessava

vedere i filmati, non c'era l'alta definizione ed eravamo soltanto pochissimi, cioè proprio i ricercatori e basta insegnare danza; erano i primi tempi, non c'era tantissimo interesse.

Il motivo per cui adesso insegna è lo stesso o è cambiato qualcosa?

Beh ho cambiato, perché ora mi sento responsabile di un ruolo, sono del parere che uno studioso debba condividere con gli altri il proprio sapere, prima io non pubblicavo, ho scritto piccoli articoli mi ricordo quegli anni lì, su qualche rivista “ecologista alternativa”. Oggi no, il ruolo è diverso e lo sento quasi più come obbligo, cioè devo farlo perché non è giusto, così come sono del parere che devo decidermi a pubblicare anche materiali, però accompagnati da saggi di spessore, regione per regione, in modo da illustrare, cioè far sì che uno possa capire meglio ciò che va a vedere poi in un DVD, non so se sarà una chiavetta, non so cosa sarà nel futuro... però ho capito con un saggio, uno studio che lavori e che presenti la storia dei balli e la contestualizzazione, le feste a cui questi balli sono legati... tutta una serie di argomenti importantissimi di antropologia e contesti, che fanno capire molto più della semplice forma del piede che fa questo o fa quest'altro. Quindi è cambiato.

Nell'arco di questi anni ha avuto tantissimi allievi dal punto di vista proprio della didattica E chi sono solitamente i fruitori di questi corsi cioè hanno delle caratteristiche come dire che possono essere comuni oppure sono i più vari.

Si c'è tanta varia umanità, però nel tempo i fruitori sono cambiati molto eh. Ne parlavo in qualche trasmissione nelle settimane scorse, a Milano andava molto di moda la danza irlandese ma erano persone che andavano in Irlanda, andavano a fare corsi e riportavano. Diciamo che fino a tutti gli anni '80 gli allievi erano persone legate ai ricercatori, quindi erano ricercatori che riportavano ciò che avevano trovato, appreso, quindi ci potevano essere, non ero tanti, non sono mai stati tanti, volte era semplicemente per qualcuno che faceva una tesi laurea su balli di un paese, una volta ho chiamato Ambrogio [Sparagna] che mi ha insegnato la “ballarella” del suo paese di Maranola, però vedevo che lui non era portato al ballo, non era bravo come ballerino ne tantomeno come insegnante; diciamo che siamo stati un pochino autodidatti anche nell'insegnamento, anche se osservavamo molto. Tieni presente che una cosa che mi è servita molto proprio legandomi a Carpitella, la moglie di Carpitella aveva una scuola di

danza classica a Roma e insegnava all'Accademia, cioè Carpitella ha conosciuto la moglie come allieva all'Accademia quando lui è andato lì per insegnare “storia della danza”, quindi io frequentavo molto la scuola di Stefanella e osservavo molto le tecniche, chiaramente quelle classiche mi importavano fino a un certo punto, però l'attenzione un po' di studio, di anatomia, di motricità, sono stati fondamentali per capire la propedeutica chiaramente adattando... Osservavo i balli popolari con altro occhio insomma, più tecnico, e quindi allora c'era proprio un sacro rispetto dell'insegnante che in qualche modo vedevano competente sulla materia, poi sono cominciati a nascere gli insegnanti, gli allievi insegnanti, allievi che poi si autopromuovono insegnanti, è cresciuta la domanda e quindi il bacino di utenza che c'è stato... da metà degli anni '90 in poi, forse nel nuovo secolo... Ecco, proprio i ricercatori sono stati emarginati, perché alcuni hanno smesso di insegnare, chi continuava ancora a far ricerca e far tenere seminari veniva subissato da questi insegnanti che sapevano anche molto promuoversi, a entrare in questa rete di accordi, amicizie anche perché noi avevamo poi tanto tempo da impiegare nelle ricerche, nella catalogazione... poi abbiamo cominciato a scrivere, pubblicare dischi eccetera eccetera, io dal '90 ho messo su questa rivista, “Choreola”, mi occupava tantissimo tempo quindi c'era proprio una... cioè, noi non campavamo di quello, hai capito. Meno male poi via via i ricercatori sporadici sono scomparsi, e io mi ricordo nell'88 un convegno più popolato di ricercatori, che poi molti di loro, finita la tesi sono scomparsi. In quegli anni ancora l'utenza era molto attenta, noi portavamo sul posto sia attraverso l'Estadanza, sia nelle feste... eravamo noi a spingere gli utenti, andare a imbattersi con la tradizione reale per osservare, ed effettivamente gli educavamo all'osservazione. Dopodiché la cosa è sfuggita quando a Roma sono nati tanti che si sono auto - promossi insegnanti, ecco lì cominciamo a vedere nelle feste venire i Romani ed esibirsi e mi ricordo che gli allievi che portavo... gli dicevo: “non fate così”. Oggi è molto cambiato, proprio è cambiata l'utenza, io mi ricordo le lezioni teoriche erano veramente molto desiderate allora. In quegli anni lì proprio vedere i filmati, chiacchierare, socializzare, poi c'era chiaramente la parte tecnica ed erano molto attenti. Devo dire la verità, c'era meno gente chiaramente che faceva i corsi di danza ma statisticamente erano persone comunque molto più portate il ballo; noi abbiamo avuto degli allievi che non erano né ballerini né di formazione coreutica di qualsiasi tipo, operai, impiegati, gente qualsiasi, insegnanti... insegnanti che però, siccome era ancora

un mercato ridotto, si selezionavano da sé, cioè venivano a ballare semplicemente. Perché bisogna dire che rispetto ai ballerini di oggi erano molto molto più bravi. Cioè, oggi la superficialità di approccio e di insegnamento, e in questo per esempio la neo pizzica ha veramente influito tanto ad abbassare i livelli tecnici. Bene o male basta roteare, fare 1,2 1,2 tutto binario. Quando io vado in questi ambienti a insegnare qualche passo un pochino più difficile (saltarello) vanno subito in crisi, la qualità era migliore anche dal punto di vista tecnico. Poi sai, diventa di massa ed è chiaro arriva chiunque, chi viene per imbroccare, chi viene per dimagrire, chi viene per tante ragioni varie, perché è depresso o per noia e viene per stare un po' in allegria. Per ragioni tutte valide insomma, non fa più selezionare il pubblico, c'è un utenza sia sul piano tecnico sia sul piano culturale di interesse, cioè io credo che quando oggi c'è... Mentre prima era quasi normale aspettarsi dall'insegnante ricercatore il momento in cui si vedevano gli originali, cioè gli anziani ballare o anche non anziani allora, oggi la maggior parte dei corsi non è così, cioè la gente prende dall'insegnante tutto quello che questo o questa gli passa senza nessun filtro critico. Credo che... non so se tu frequenti un po' i vari corsi dove si chiede: "Ma scusa ma tu dove l'hai imparati?", "Ma è proprio così il ballo, ti faccio vedere l'originale o la gente del posto come balla realmente". Ecco, non c'è più questa richiesta, quindi è proprio cambiato il pubblico e nel frattempo sono arrivati i festival, sono arrivate le ammucchiate danzerecce di massa. Dove ci va la gente che non fa neanche... ormai tanta gente va in questi festival o non fa neanche più i corsi, sta lì a zompare e a muoversi, a imitare lì per lì come quello che vede fare intorno, cerca di barcamenarsi alla men peggio, quindi è proprio un uso... io proprio nei giorni scorsi ero in Puglia e sentivo compaesani che erano andati alla Notte della Taranta, al concertone a Melpignano, ma non hanno fatto nessun corso né nulla, ma vanno lì per farsi la sbornia notturna e fare evasione e "farsi" in tutti i sensi. E quindi dici "ma hai imparato a ballare?", "Boh!", Dice, "mah, saltavo".

In questo periodo di di covid-19 di emergenza sanitaria ha continuato a tenere dei corsi on-line sempre di pratica di danza oltre a quelli teorici oppure li ha sospesi?

Mai fatto corsi on-line pratici soltanto teorici.

Questa scelta ha un motivo preciso immagino.

La danza è fatta di rapporti diretti di corpi, essere tecnicisti fino a quel punto lì... anche perché come si fa a controllare da un quadratino del computer cosa sta facendo Tizio, Caio, Sempronio, cioè assurdo, ma poi è proprio disumano, trovo talmente sterile mentre siamo abituati attraverso il telefono classico della cornetta a parlare e ragionare sulla parola... Ormai quasi un secolo di Radio, 70 anni 80 di televisione, la comunicazione verbale è più entrata nell'uso, nel nostro DNA di persone contemporanee, la parte visiva di cui ha bisogno la danza la trovo... Non lo so, guarda, a me sinceramente, devo dire la verità, fanno pena queste persone. Io capisco che è un modo soprattutto di chi voleva campare o campa di danza, s'è trovato enormemente in difficoltà in questo momento, e lo capisco benissimo, c'è proprio un problema di occupazione e di disoccupazione. Però probabilmente sarebbe stato utile anche per queste insegnanti di qualsiasi genere coreutico andare ad approfondire proprio le parti più teoriche della propria disciplina, più storiche e più concettuali, forse avrebbe giovato non poco a supplire a questa predominanza della parte tecnica del ballo.

È un po' quello che ha fatto lei con quest'anno no che si è dedicato molto l'aspetto teorico su internet.

Da un anno, un anno e mezzo a questa parte, io ho fatto una scelta per me totalmente nuova. Cioè oltre ai miei corsi, oltre ai convegni che ne ho fatti diversi, venivo chiamato ecc... Mi sono accorto che è proprio questo ruolo dei pochissimi ricercatori, fra l'altro ricercatori storici siamo io e Dina [Placida] Staro che siamo stati un pochino messi da parte rispetto anche al numero di corsi che teniamo, alle chiamate eccetera, pur sapendo di sapere più di altri, perché abbiamo tanti anni di esperienza di ricerca e contatto diretto di studi e pubblicazioni eccetera... vederci completamente ignorati in un mondo che poi è il nostro, cioè quello abbiamo fondato noi come interesse qui in Italia, ci ha fatto un po' arrabbiare. Abbiamo detto: “cominciamo ad esporci, perché facciamo capire a questa gente la differenza”, e ora si cominciano a vedere i risultati, non solo ultimamente stiamo avendo la reazione da parte di alcuni di questi fanfaroni che vendono tante fandonie per cose buone, autentiche... Io nell'ultima lezione, non so se hai seguito... Ci sono queste persone che hanno riempito internet, YouTube, di falsi filmati... Dove hanno loro inventato i balli, mettendo il nome locale vero, dov'è al limite anche la musica è vera perché loro sono fondamentalmente musicisti, però non dicono che tutti i

balli li hanno inventati. Siccome sto accusando in queste lezioni e conversazioni gratuite pubbliche di quanta ignoranza e scarsa deontologia professionale da parte di questa gente... perché volevano fare i corsi e far anche pagare, per chi vende falsi per autentici, e quindi sto cercando di far capire che esiste anche una serietà professionale in questo campo, perché deve esserci come lo chiediamo in tanti altri lavori. Io se chiama un idraulico e questo non mi sa, mi fa più danni che riparazioni. Io non lo chiamo più dopo. Quindi voglio una persona che... pensa alla medicina, pensa a un geometra, un architetto. Ecco, in questo caso invece c'è veramente un abbassamento della domanda sulla qualità, che è preoccupante, è veramente preoccupante e soprattutto stiamo rovinando non solo le fonti, quindi andando inquinare nelle feste con questi esibizionismi, ma c'è proprio una confusione che si sparge, una mistificazione che metterà in crisi enormemente gli studenti del futuro. Chi può fare delle ricerche serie per il fatto che molte danze scompariranno? Sono scomparse, sono morte, finite, le due - tre generazioni che abbiamo potuto conoscere rimangono persone che hanno sì e no in certi paesi sentito dire, visto fare o visto mai fare certe cose, e quindi si sono sovrapposte queste persone che con le loro bugie, perché son tali, loro invenzioni passate per balli di tradizione. Stanno mistificando un po' tutto. E io sinceramente da un po' di tempo a questa parte talvolta sono più propenso più per l'eutanasia del ballo, che muoia insomma, è inutile, se la comunità che lo possedeva non ha voluto saperne avrà fatto le sue scelte no? Come faccio sempre l'esempio anche nei miei corsi, della mobilia di casa, se uno vuole buttare via dei mobili in massello di un certo valore e prendersi i mobili IKEA o di formica, sono scelte loro, si tengono quei mobili lì. Quindi è un problema grosso e stiamo ponendo questo problema, dà fastidio perché chiaramente comincia a dare lenti, occhiali critici agli allievi, non tutti, ma sono la parte più attenta, più accorta dell'utenza che li mette in crisi, chiaramente; costruzione è quando ti manca una parte, ne metti una tu. Proprio martedì io facevo l'esempio che se io prendo un passo soltanto, "Eh ma io mi tengo quel passo lì se è convalidato che forse è tradizionale, grazie poi a tutte le prove" no? Perché nell'etnografia si devono fare per verificare la giustezza dell'informazione. Cosa si fa oggi? Se si scopre un affresco solo parziale si lascia quello lì, non è che si va a completare con un altro stile, con un'altra mano, ti metti a fare te il moderno o il finto medievale? lo lasci così. Così dovrebbe essere anche scientificamente

nella cultura materiale. Poi tutto è legittimo, è bello anche inventare balli nuovi. Però uno dice che sono balli nuovi insomma, anzi dà valore proprio alla creatività dell'oggi.

Rimanendo un po' su questo tema, per quanto riguarda il dibattito sulla pizzica – pizzica che soprattutto negli ultimi anni è molto acceso soprattutto sui social... Lei cosa ne pensa?

Io da un po' di tempo ho smesso di leggerli, perché mi facevano arrabbiare. Io parlo dei dibattiti che si facevano prima che nascessero i social, su "pizzicata", mi ricordo, ci sono ancora, si trovano in rete, dove ogni tanto mi ricordo Carlo Trono, che gestiva questa pagina mi invitava, "Pino ma quand'è che intervieni, quand'è che intervieni?" ma io vedo molta... è un ambiente che considero malato, è malato proprio di malattia seria, inguaribile, che è quella del... ne parleremo anche nel corso, non so se on-line o in diretta o dal vivo quest'estate, però mi preme molto far capire cos'è che sta succedendo, fare proprio un confronto fra un uso tradizionale della pizzica quando era ancora ballato, quando l'ho vista io proprio come ultimi rimasugli... a ciò che è il mondo di oggi sul piano etico, estetico... cioè proprio un altro mondo, un altro mondo proprio di valori. Cioè io non lo so, ma se uno conosce minimamente un mondo contadino, si è affacciato, andato in campagna a vedere come lavorano col trattore, a raccogliere la frutta eccetera. si rende conto che era impensabile che una contadina si mettesse a volteggiare lì col fazzoletto ed essere protagonista, no? Cioè, si era parte della comunità. Quindi io ballavo se mi invitavano, poi fatto il mio ballo esco, ne arrivano altri e questo non era solo una regola, era proprio che si basava su dei valori, di uguaglianza, di sostituibilità tra tre persone... E oggi questo non c'è più, cioè questa corsa al protagonismo e la cosa più preoccupante per me oggi è che fino a 4 anni fa, 5, l'ultimo decennio... c'era una barriera che serviva da margine di confinamento, cioè quello della pubblicazione di un testo, si pubblicava, pubblicava solo chi era competente. Poi hanno cominciato proprio grazie alla sete degli editori, a pubblicare soprattutto sulla pizzica e hanno cominciato a scrivere cani e porci, a tirar fuori le cose più astruse, ripescaggi mitici, mitologici, che so, Dioniso qua, Dioniso là... E adesso ci sono delle pubblicazioni, sono veramente ciarpame, ciarpame. Io non so se tu ne sei a conoscenza, io sono costretto a prendere tutto, acquistare, però voglio dire, c'è questa Dea, faccio un esempio, la chiamo con un pseudonimo, Dea Karan, che ha pubblicato un libro in cui tratta il tarantismo in una

facciata e mezza. Cioè cose proprio ciarpame, porcherie, che uno dovrebbe dire “mamma, con che coraggio tu sei andata a investire soldi e pubblicare questo quadernucolo, bibliografia con l'interlinea due, per riempire più pagine”. No, queste cose assurde che poi tu vai a vendere alle tue allieve così... Ma la gente una volta che pubblichi ti pesa, non è stupida, basta un minimo di competenza universitaria accademica e sa pesare insomma. E purtroppo stanno continuando a uscire, perché questi balli, questi testi sui balli, veramente... Mi lascia sconcertato, sta cosa qua sul dibattito. A me non mi interessa più il discorso di... fino a qualche anno fa c'era questa doppia, doppio schieramento fra tradizionalisti e innovatori, sono vari nomi in cui si definivano, non mi interessa più. Perché sono sciocchezze, nel senso, si trasforma una cosa se uno è proprietario di quella cosa lì, se poi diventa innovazione o reinvenzione dovrebbe essere avere questa fisionomia delle cose nuove e giocare la carta dell'oggi. Tutti i mali sono nati prima o poi, fa più comodo presentarsi come, con i nomi innanzitutto antichi dei balli e soprattutto poi nel vuoto, cioè nel vuoto di una innovazione che non viene anche presa tale, si vanno ad inserire queste filosofie New Age dove uno va a trovare gli archetipi. Perché dicevo a lezione l'ultima volta, Madre Terra così, sono sciocchezze, quando poi uno va a vedere che balli standard magari due secoli fa, tre secoli fa... è che prima c'erano altri balli. Quindi c'è proprio tanta ignoranza, non c'è neanche studio storico dietro; Guarda a me piacerebbe tanto e vorrei farlo una volta insomma, di iscrivermi io come allievo a questi corsi, solo che metterei molto in imbarazzo gli insegnanti. O cambio nome o dovrei andare proprio in un posto dove non mi conoscono e ritorno con un nome falso, però poi capito, sà di inganno insomma.

E' uno studio etnografico anche quello.

Sì sì è interessante anche perché guarda è un lavoro che sto dicendo a Sabina di farlo perché lei un po' era attratta da questo, dalla invenzione della tradizione no, perché oggi è una corrente di studi molto fitta in antropologia, nel concetto appunto della tradizione che si inventa volta volta, che poi di fatto è l'usanza dell'oggi, ma soprattutto come una creazione artificiale da sè, nasce proprio con l'intento di essere artificio, ma non lo si dice, quindi è questo un po'; Sono stato a un convegno a Padova, c'è quella famosa villa molto bella nei pressi di Padova, seicentesca molto grande, e poi c'era una ragazza di

Padova che ha fatto il corso di pizzica e lì ho potuto anche filmare da esterno e mi sono beato a vedere questa gente che per arrivare a presentare una pizzica finta lavora tutto di circolarità magica, sul recupero dell'energia, il punto Vitale... tutte queste sono baggianate, perché mi metto dalla parte della filosofia di vita contadina, cioè figuriamoci se un contadino stava a pensare a queste cose... eppure di vitalità ne aveva insomma, la doveva per forza usare per il lavoro. Quindi tutte queste finzioni della modernità... mi preoccupa perché voglio dire, che razza di società andiamo a creare? E vedere queste persone che assumono e seguono queste cose come se fosse Vangelo... a nessuno viene il dubbio, "ma scusate, ma è un ballo, da dove viene, ma lo ballavano?" che so, che ceto sociale lo ballava? Cioè, collocare anche socialmente una danza, contadini? Bene, allora i contadini pugliesi andavano lì al centro a caricarsi di energia? c'era la Duracell? Oppure vivevano in un altro modo, ecco. Possiamo andare a osservare almeno quello, le originali le forme in cui avvenivano e i contesti erano importanti. E' chiaro che oggi è cambiato, però allora tanto vale dire "guardate non è pizzica, è un'altra cosa che io mi sono inventato, mi sono strutturato così, gli do questo nome anche simpatico, bello" eccetera, "la mia didattica la esprimo in questo modo", cioè capito, una cosa molto più onesta, più chiara, in modo che la gente se ne va a casa e quantomeno sa che non è stata presa in giro, "mi è piaciuto ci torno perché ci credo a queste cose, perché sono fatta così", cioè va bene. Uno per mettersi in gioco anche con l'oggi, tranquillamente non nascondendosi dietro queste cose; una cosa nuovissima che non c'ha una storia dietro e non l'identità, la vado a cercare, la ricostruiscono attraverso questa retorica della mitologia. Cioè hai capito, a livello culturale è veramente di bassa lega. Ci sarebbe tanto da dire ma non voglio entrare in merito, o meglio entro in merito o pubblicando, quando arriverò a pubblicare qualcosa sulla Puglia sul mio manuale grosso, e lì sferro colpi bassi a destra e a manca ma non a persone, parlo proprio dei fenomeni e invito a riflettere su quello... così come sto facendo in queste lezioni, in questi incontri insomma. Senti, io ti devo lasciare per ora perché sennò rischio di non fare la trasmissione stasera e poi ci aggiorniamo in un altro momento, non ci sono problemi anche continuare discorso magari io poi ti mando questa registrazione e tu risentendola affini un po' gli argomenti.

Va bene, grazie mille.

Andrea De Siena, danzatore di pizzica e danze tradizionali del Sud Italia, co-fondatore della scuola di pizzica di San Vito

Intervista del 26 maggio 2021

[Inizio registrazione con GoogleMeet]

Dove sei nato?

A Brindisi.

Qual è il rapporto che hai con questo paese?

Io sono nato a Brindisi, però sono di San Vito dei Normanni, un paesino a 20 km. A Brindisi c'è l'ospedale quindi quasi tutti nasciamo a Brindisi... Immagino che io debba rispondere del mio rapporto con San Vito. E' un rapporto assolutamente profondo, assolutamente presente perché io vivo fuori, però è sempre un rapporto di "restituzione" nei confronti del mio paese, che mi ha fatto conoscere e mi ha fatto diventare, a livello umano e professionale, ciò che sono oggi. Quindi, con una forma di rispetto che mi viene naturale, io provo a declinare la mia professione e la mia forma di essere umano nei confronti del mio paese, perché è grazie al mio paese che io sono quello che sono e in qualche modo devo "restituire", devo cercare di dare al mio paese. Torno spesso. Le attività che faccio sono tutte rivolte al mio paese, si cerca di portare lì qualcosa e si cerca comunque di scavare dentro anche alla cultura spesso assopita di questo paese... insomma, un rapporto profondo.

Quindi tu vivi fuori. Ti chiedo, quali sono i ricordi particolari di San Vito? Anche a livello di infanzia, c'è qualcosa in particolare che ti emoziona ricordare?

Appena hai fatto la domanda mi è venuto in mente, forse perché legato al tema che stiamo affrontando sicuramente, che quando avevo 8 anni e frequentavo la scuola elementare, la quarta elementare, facemmo un progetto sulla cultura Popolare. Venne il gruppo "Taricata", un gruppo storico, c'aveva 42 - 43 anni questo gruppo che venne a raccontarci, sotto forma proprio di narrazione per bambini, la storia di questa tarantata, c'era Rosanna Galliani. Quindi io mi ricordo benissimo questo momento e quando parti la musica, perché questo racconto era sostenuto dalla musica, io iniziai a ballare senza

sapere cosa era; cominciai a saltare, facevo la ruota, facevo delle cose assolutamente che non c'entravano nulla, mi accade anche oggi. Questo è un ricordo molto vivo, insieme al rapporto che io ho sempre avuto con i tanti ricordi di San Vito dove giocavo a calcio per strada... il calcio e la danza. Io ho visto, ho avuto la fortuna di vivere la mia infanzia a casa di mia nonna, in un quartiere un po' periferico, anche se in un paese piccolo è tutto molto vicino... dove c'è il campo sportivo e c'erano tanti bambini... Si poteva giocare per strada perché non passavano tante macchine. Quindi è stata l'ultima generazione o una delle ultime a giocare per strada, proprio perché poi sono arrivati altri tipi di giochi, indoor diciamo. E quindi ho questo ricordo di controra, di questa parola che poi mi ritorna anche nella produzione artistica mia... Della controra, il momento pomeridiano in cui si ferma tutto. Noi uscivamo per trovarci per strada, prendendoci rimproveri dei genitori perché alla controra non si poteva uscire in quanto si diceva che “c'erano i mostri che ti mangiavano”.

L'avvicinamento ai balli tradizionali, in particolare la pizzica, è avvenuto più o meno all'età di 8 anni. Poi come si è evoluta la cosa?

Allora all'età di 8 anni ho scoperto proprio la pizzica, ma anche gli altri ballabili cioè la quadriglia, il valzer, la mazurka, perché in terza elementare ci fecero fare questi balli nonostante io piangessi perché non li volevo proprio fare in 3° elementare... erano balli “legati”. Quando invece partì la pizzica, era perfetta per me, era una cosa fantastica. Poi cosa è successo, che in 4° e in 5° elementare si facevano degli spettacoli, saggi di fine anno, e poi l'ho lasciata perché molti amici mi prendevano in giro. Insomma io ballavo, maschietto, bravo a calcio, quindi la pizzica poi, era vista sempre un po' con una sorta di pregiudizio di fondo, e quindi la ballavo solo in qualche ricevimento. Poi a 16 anni 17 cambio liceo, cambio scuola, da Brindisi vado a San Vito. Con il cambio della scuola, in classe mi ritrovo con due amici che ballavano in un gruppo di San Vito, dove c'erano dei ragazzi danzatori che ballavano la pizzica elaborandola in chiave coreografica, con un maestro che si chiamava Franco Galliani, che era anche il maestro che mi aveva insegnato quando ero piccolo la pizzica, che io avevo cominciato a frequentare quando ero piccolo dei corsi pomeridiani e che poi avevo abbandonato. Quindi mi ributto nella questione, nella stessa piattaforma, nello stesso contesto e con le stesse persone che avevo incontrato da piccolo ed entro poi nel gruppo Salientes, che è stato il mio primo

gruppo di danza, gestito da Franco Galliani e Vittorio Monaco che ci faceva ballare delle coreografie... C'era un'elaborazione già di Franco, che è il mio primo maestro, già cominciamo a creare un metodo d'insegnamento in chiave coreografica proprio, quindi ballavamo un po' tra di noi per divertirci; era proprio un ambiente tradizionale perché facevamo festa così, e poi facevamo le coreografie. Quindi poi da lì, posso continuare all'infinito. Poi sono andato a Roma e ho incontrato le altre danze del centro - sud Italia; Quando mi sono iscritto all'università ho scoperto un mondo che io non immaginavo, perché a San Vito ballavamo in un certo modo, molto diverso e slegato da come si ballava nel basso Salento e in altri posti e noi non lo sapevamo... perché vivevamo in quel contesto lì e abbiamo sempre ballato come ci trovavamo a ballare. Quando sono venuto a Roma ho visto che la pizzica la ballavano diversamente, in realtà ero io che la ballavo diversa. Era proprio un'altra danza, un'altra forma di movimento, quindi ho cominciato ad adattare quello che conoscevo io con quello che ho incontrato, fino alla forma attuale di danza; poi c'è tutta un'evoluzione tecnica del corpo, tecnica del pensiero, che si è stratificata, altre danze tradizionali del Sud Italia che io ho imparato con l'incontro di alcuni amici, persone, ecc.

Questo avvicinamento che hai avuto alla danza popolare e ballare la pizzica com'è stato preso dalla tua famiglia? Cioè qual è stata la reazione iniziale quando c'è stato tutto questo interessamento?

Devo dire che da piccolo erano contenti, ma era una cosa particolare. Normale entusiasmo, né troppo, né niente, ero quello che ballava la pizzica, nessuno in famiglia la ballava e quindi era una cosa particolare però finiva lì. Io comunque, nella mente mia ho sempre, da quando avevo ricominciato poi al liceo, avuto questa pulsione che mi spingeva a fare sempre di più, a darmi proprio a questa cosa, da quando sono andato all'università, ho sempre avuto un rapporto molto sincero con i miei genitori. Insomma, glielo avevo detto che la mia intenzione era quella di ballare, non sapevo in che modo, in che forma, sapevo di dover trovare un lavoro grazie all'università, fare quello che mi piace, però man mano questa cosa si è evoluta. Loro hanno visto che questa cosa mi riusciva bene e che aveva un certo seguito, sono stati sempre più orgogliosi di vedermi in certi ambienti eccetera eccetera. Quindi, oggi loro sono molto contenti, hanno accettato che io possa essere un ballerino. Ovviamente ho dovuto discutere sul fatto che

fare il ballerino potesse essere una professione, tutt'ora le battute ci sono, nel senso che ci si scontra con una cultura che vuole "il posto fisso" diciamo, qualche mese fa scrissi qualcosa "sul posto fisso" che il mio posto fisso è proprio San Vito come posto fisso perché è quello che io sento come posto fisso che io devo portare. Quello è il mio lavoro; il mio lavoro è San Vito, quindi lo faccio attraverso la danza e "il posto fisso" ce l'ho. So che cosa voglio essere ma è venuto sempre man mano e sempre di più.

Mi hai detto che da San Vito sei lontano... Qual è stata inizialmente la difficoltà che hai avuto quando sei stato lontano dal tuo paese?

Ho sempre reagito con entusiasmo ai cambiamenti, quindi per esempio quando sono andato a Roma, città nella quale vivo ora, l'ho vissuta con estremo entusiasmo, apertura. La cosa difficile era l'aspetto nostalgico, però io credo che sia funzionale e positivo anche; sono una persona molto nostalgica da questo punto di vista, in qualche modo ho bisogno di stare fuori per capire il senso di dentro e quindi mi ha aiutato stare fuori a capire bene come funziona e cos'è il mio paese e cos'è la cultura dalla quale provengo, anche trovare una specificità mia, un'identità mia, un'identità fluida, un'identità che vuole incontrare le altre identità, non che vuole dire "Io sono questo e tu no". E quindi in questo senso sì, quando sono stato in Spagna le difficoltà sono state linguistiche, di relazione, però sono stato in un paese comunque affine alla nostra cultura. Lì ho avuto molte difficoltà, mi mancava tantissimo L'Italia, non San Vito in generale anzi, in realtà più Roma paradossalmente, quindi per una questione personale sono stati momenti che si sono stratificati e comunque è stato importantissimo fare quest'esperienza.

Mi hai detto che quando hai impattato con il mondo romano ti sei visto davanti un ballo che non conoscevi, cioè che in realtà ti sei reso conto che c'era altro nella pizzica. Ti chiedo se noti delle differenze nel ballare il tuo ballo nel tuo paese e ballarlo in altri posti.

Grazie al lavoro che stiamo facendo con la scuola di pizzica di San Vito da quando l'abbiamo fondata, quindi esportando anche il nostro metodo, il nostro modo di pensare alla tradizione, il nostro modo di ballare e grazie anche ai diversi nuovi linguaggi digitali che ci permettono di avere un altro tipo di visibilità, abbiamo riscontrato che c'è stato un grande avvicinamento al nostro modo di ballare, quindi in qualche modo tante

persone si sono avvicinate a come noi intendiamo la danza, al nostro modo di porre il corpo in questa danza. È stato bello vedere che la danza tradizionale come noi la intendiamo veramente si sta vivificando in questa sorta di riconoscimento nei nostri confronti. Quindi ovunque andiamo noi vediamo che molte persone accettano questo modo e provano a replicarlo sul proprio corpo, non in maniera statica, ma proprio provano a replicarne i principi. Quando io ho cominciato ho visto degli approcci nella danza diversi, come ci sono tutt'ora e che dipendevano molto anche dalla matrice, da dove si imparava, anche perché... Prima c'erano le famiglie all'interno delle quali si poteva apprendere la danza e un determinato stile, le famiglie e le comunità locali. In ogni paese si ballava in un altro modo ma anche all'interno del paese in diverse famiglie si ballava in un certo modo. Oggi questo concetto di comunità locale e di famiglia come cellula di identità stilistica è stata sostituita dalla scuola; non ci sono più le famiglie ma ci sono i corsi, la scuola e i vari interpreti, ognuno trasmette il proprio metodo o impronta e si vede quindi come sono cambiate le cellule di trasmissione. In questo modo noi abbiamo apportato la nostra.

E poi hai deciso di iniziare a trasmettere questo tipo di danza. Quando è successo e il motivo del successo. Perché hai deciso iniziare a trasmettere, a insegnare?

Ho iniziato nel 2012 a Roma con a un mio amico che si chiama Alfio Longo, il quale aveva e ha ancora dei rapporti con tanti locali a Roma, in quanto lavorava per un giornale che si occupava di sponsorizzare eventi. Noi frequentavamo il mondo delle danze popolari come fruitori, andavamo ai concerti. Io avevo questa eredità del mio primo maestro Franco Galliani che ad oggi è un mio collega e uno dei fondatori della scuola di pizzica insieme a me, che aveva già stilato un metodo di insegnamento della danza e che io avevo appreso tramite il primo corso che fece quando avevo 8-9 anni, in cui lui declinava questa danza sotto forma di otto passi, che andavano dal più semplice al più complesso... ed era un'operazione sua, nel senso che lui aveva visto questi passi nella sua vita, nella sua tradizione in tutto il Salento e li aveva organizzati dandogli un aspetto musicale e ritmico, un aspetto di complessità. Quindi avevo un linguaggio di base, sapevo che cosa dire nel momento in cui mi mettevo davanti ad una persona... Io sapevo già cosa dirgli perché avevo questa verità culturale, questa verità formativa e quindi si è creata la possibilità di fare un corso perché ce lo chiese un gruppo di persone

e quindi lo facemmo... Alfio conosceva molti locali, io avevo già questa possibilità di esprimere sotto forma di linguaggio qualcosa, quindi non partivo da zero. Si partì così anche per la necessità di avere un ingresso economico, anche se molto piccolo, perché la cosa era veramente ristretta, e partimmo così, per gioco. Io c'ho l'allergia, perdonami, che c'ho un sacco di allergia in maggio.

Proprio riguardo i corsi, ti sarà capitato sicuramente di averne fatti tanti in questi anni.

Ci sono delle caratteristiche comuni nei tuoi allievi? Quali sono?

Io quello che noto è che le persone che si affacciano i miei corsi sono curiose, nel senso che sono aperte. Diversamente chi non viene e chi giudica il mio lavoro, il ché succede molto spesso e quotidianamente, lo fa senza mai aver provato. Quindi da questo punto di vista posso dire che i fruitori delle mie lezioni e delle mie attività sono persone che si vogliono avvicinare ad un linguaggio del corpo, ad un'eredità culturale coreutica in maniera aperta perché vedono un elemento di novità o un carisma di tipo collettivo nel modo di fare questa danza, che non è legata al passato. Quindi credo che i fruitori dei miei corsi siano danzatori di oggi non professionisti e anche professionisti... Questo è un aspetto che mi piace molto, perché ci sono tanti danzatori accademici che frequentano le mie lezioni che sono molto bravi... non a ballare la pizzica, sono proprio dei ballerini che vengono dall'Accademia Nazionale, che è veramente una cosa molto bella, ma anche si confrontano, si mettono in una posizione orizzontale con i professionisti. Attraverso questo linguaggio abbiamo saputo esprimerci... io noto che esiste una sorta di apertura mentale nei fruitori dei miei corsi.

Quali sono le accuse che ti vengono mosse?

Io vengo accusato sul lavoro, la danza... quando si vuole essere teneri mi si dice che non so quello che sto facendo, quando invece si vuole essere più pungenti mi si dice che sto rovinando tutto, che sto facendo delle cose inventate e che tutto quello che faccio non è tradizionale. Queste sono le cose che mi vengono riferite più spesso quotidianamente.

Le critiche da chi ti arrivano?

La verità è che sono critiche informali, che mi arrivano da persone che parlano con altri addetti ai lavori che io conosco molto bene e che non lo dicono a me direttamente. Poi fanno quest'operazione, non so quanto intelligente, di parlare con terze persone le quali me lo vengono a dire. Perché poi sono persone che conosco molto bene. Io non chiedo nulla, anzi, adesso non le voglio manco sapere, perché ormai sono abituato, però vengono in maniera informale, non potrei accusare nessuno... Io so chi sono queste persone perché me lo dicono, però non posso dimostrare che loro hanno detto queste cose... Tranne qualche messaggio che ho, che mi mandano ogni tanto di questo tipo... Oppure essendoci molte attività adesso in giro ed essendo che molte persone frequentano più interpreti, succede che una persona che segue le mie attività va anche ad un'altra attività di un altro interprete... E se questo interprete nella sua lezione o seminario parla di me, è facile che l'informazione poi mi arrivi. Mentre io credo che un approccio professionale sia un approccio di confronto, in cui tu puoi citare altri interpreti invitandoli a confrontarsi direttamente. Però, per esempio, io non parlo di altri durante le mie lezioni, ma invito sempre al fatto di non rimanere su quello che dico io ma confrontarsi con altri approcci fornendo testi, fornendo anche nomi da cui si può andare... Ma non costituisco io già un giudizio implicito prima che loro abbiano conosciuto. Anche perché io non ho nessuna paura del confronto su questi temi, perché ho studiato e studio tantissimo, quindi so quello che posso proporre, so che si trasformerà da quello che è oggi a quello che sarà domani, perché funziona così, perché altrimenti sarebbe finto. Quindi sono abbastanza tranquillo da questo punto di vista. Però le accuse sono queste, che sono basate su un'idea di tradizione che non è la mia. Ecco perché se manca il fondamento comune mi si sta accusando di una cosa che però già al fondamento penso sia diversa...

Qual è la tua concezione di tradizione?

La mia concezione di tradizione è quella di una eredità culturale che si pone esattamente in un equilibrio tra consuetudine acquisita e innovazione; la tradizione è un modo che le persone hanno nella collettività più o meno ristretta per veicolare dei messaggi nella società e per esprimere una comunicazione, in particolare la danza tradizionale nostra implica tutti e due questi aspetti. Cioè, non è qualcosa di consuetudinario diverso dall'innovazione, non sono due termini, tradizione e innovazione, che stanno su due poli

opposti. Ma la mia tesi è che l'innovazione è una caratteristica propria della tradizione, perché una cosa che è caduta in disuso come è successo per la danza tradizionale salentina che apparteneva alle comunità rurali, quindi degli anni 50-60 ultimi sprazzi anni 70... Siccome è caduta in disuso e anche molti ricercatori lo affermano questo, quello che è caduto in disuso non è più tradizionale, è un'altra cosa. Invece quello che facciamo noi tutti, parlo della contemporaneità, se lo facciamo, se questo linguaggio passa attraverso la trasmissione e attraverso il fatto che può essere anche diverso da interprete a interprete come abbiamo detto prima, però se viene applicato, quello è tradizione con buona pace di chi non gli piace questa cosa, perché comunque sia, pure che non ti piace, se si usa è tradizionale; se si usa e veicola messaggi è tradizionale. Quindi, se quella cosa non si usa più ma era tradizionale e mi si dice che la danza tradizionale era quella di prima, ma se non si usa più si devono mettere l'anima in pace, non è più tradizionale, non è più né tradizionale né niente. Non è più. Cioè è una cosa che bisogna studiare perché è importantissimo studiarla, per sapere come dobbiamo fare oggi per entrare in un solco, ma non è più tradizionale, in qualche modo non c'è più. È come il latino, il latino è una lingua importantissima da studiare ma non si parla più. È inutile reinnestare il latino oggi; è una cosa che la possiamo studiare ed è molto importante, per capire meglio le regole linguistiche della comunicazione di oggi e per capire anche se stiamo andando verso per esempio l'utilizzo di parole straniere o se è meglio concentrarci sul trovare una matrice latina comune, quindi è importante per dettare un solco oggi, ma le operazioni che dicono “no oggi parliamo italiano, però prima si parlava latino quindi dobbiamo parlare latino”, mi sembrano abbastanza banali...

E quindi mi sembra di capire che queste accuse non ti scalfiscono, parti da questi presupposti.

Sì mi scalfiscono in realtà, perché mi dispiace soprattutto quando arrivano da persone che si definiscono intellettuali e ricercatori, magari cercano solo quello che piace a loro perché io li studio tutti, ma loro non studiano tutto quindi mi dispiace. La verità è che ci soffro un po', ma reagisco sempre con una sicurezza, nel senso che loro non capiscono

che hanno una responsabilità che è più grande di loro, e questo lo devono capire. Fintanto che non capiscono questo, rimarranno limitati e gretti.

Quindi anche tu ti senti una responsabilità in questo senso. Anche prima mi hai fatto tanto il riferimento a “mi sento di dover restituire al mio paese tramite la danza”. In questo caso senti questa responsabilità molto alta?

Sì, assolutamente sì. Io vivo del mio lavoro, è questo il mio lavoro, cioè guadagno dei soldi attraverso l'impegno che ci metto nei confronti di questa danza, ma io so che l'obiettivo di quello che faccio io non è per me, è per far ballare le persone e soprattutto penso che sia per chi verrà dopo. Come spesso accade, le persone che vogliono provare a trovarsi nel presente e si trovano degli ostacoli derivanti dalle visioni conservative, verranno in qualche modo apprezzate meglio quando non ci saranno più. In questo senso io sono tranquillissimo. Io faccio il mio lavoro e sono sicuro, siccome ci sono delle basi teoriche, non è dal nulla che viene questa cosa qui, sono sicuro che se tante persone si avvicinano e se si crea, come sta avvenendo da diversi anni, non è una cosa di moda, da diversi anni si avvicinano e sentono questo modo affine al loro, allora si può creare una base, una piattaforma collettiva che sarà importante per far sì che un domani non ci sia il buco generazionale che abbiamo avuto invece, che non ci ha permesso una trasmissione diretta dall'anziano al giovane. Siccome c'è stato un buco, uno si deve chiedere: “ma perché c'è stato un buco?” Non è che può dire solo c'è stato un buco, dobbiamo chiederci il motivo. Se sono arrivate altre musiche dall'America negli anni 60 - 70 e CD... Quelle musiche hanno soppiantato il modo di suonare, il modo di ballare, evidentemente già quel modo di ballare non stava funzionando più, quindi se non stava funzionando più sono inutili le operazioni nostalgiche. Ma qui c'era una cultura che è buono recuperare... recuperiamo i valori di quella cultura ma decliniamoli in una forma che può essere apprezzata da tutti, oggi, e che può far dire al ragazzo o far scegliere al ragazzo se ballare l'hip hop o ballare la pizzica, perché attualmente non c'è storia, ballano l'hip hop.

In questo periodo di emergenza sanitaria tutto quello stop delle feste e dei momenti comunitari, tu hai deciso di tenere comunque corsi on-line. Ti chiedo il motivo di questa

scelta e quali sono state le limitazioni e le opportunità che ti ha portato a questa modalità a distanza.

Allora, io ho deciso di fare corsi on-line, intanto per sperimentare, non ero sicuro del fatto che si potesse riuscire bene, quindi abbiamo pensato a come poter rispondere. Poi sicuramente l'aspetto economico ha giocato un ruolo importante, perché in un periodo in cui l'arte e la cultura e tutte le manifestazioni professionali legate a questo sono state sotterrate dalla pandemia, c'era l'esigenza di trovare una fonte di sostentamento. Il mio saper fare in questo senso è stato utile; è stato molto importante sperimentare questi linguaggi, perché c'era una comunità di riferimento che da un giorno all'altro si è vista mancare la propria possibilità di espressione attraverso quello che si era imparato, attraverso quello che si era utilizzato, per esprimersi in qualche modo. Quindi se da un momento all'altro mi togli la possibilità di parlare e chiaramente ci possono essere dei traumi sociali, se mi togli la possibilità di ballare ci possono essere dei traumi sociali più sottili, ma sicuramente dei traumi, quindi in qualche modo la dimensione online ti permette di mantenere un rapporto individuale con il tuo corpo, e questo è stato importantissimo perché anche i propri movimenti quotidiani sono cambiati. Stare a casa non è come andare a passeggiare in giro, il divano, il letto stare seduti, sono tutte cose che il corpo sente poi come attività, quindi è importante mantenere una routine anche del corpo che si muove con un certo linguaggio. Le limitazioni sono proprio queste, nel senso che balli da solo o al limite in coppia... Se lo fai con una persona che sta in casa e che condivide la tua passione, ma le opportunità che abbiamo sperimentato e che ho sperimentato sono molto più grandi, nel senso che siamo arrivati in molti angoli del mondo: Germania, Australia, Stati Uniti, Svizzera, Francia e veramente tanto altro che ora hanno la possibilità di seguirci, persone che ora possono seguire il nostro metodo di insegnamento con la doppia cosa positiva di suscitare l'interesse a visitare il nostro paese, quindi è una sorta di attrazione, uno spot positivo culturale da questo punto di vista... e quindi non mi dilungo perché io potrei parlare per... sono un po' prolisso.

Ritornando un po' al dibattito che c'è intorno alla pizzica. Ti chiedo a questo proposito, qual è la tua posizione?

Allora, diciamo sono cresciuto un po' perché negli scorsi anni sono successe alcune polemiche in cui sono stato citato, e quindi io ho risposto, perché mi arrabbiavo certe

volte quando mi si insultava... Mi ricordo, per esempio, dopo aver fatto uno spettacolo in Abruzzo mi fu detto, tramite un commento, che la mia danza non aveva dignità. Una questione è non apprezzare e una questione invece è insultare, quindi ho risposto, ma mi sono pentito perché mi sento sempre male, poi quando entro in queste polemiche la mia posizione è di lavoro, confronto con gli altri, costante, chi mi conosce lo sa. Studio costante delle fonti e anche non di ciò che è pizzica, ma di ciò che non è pizzica per vedere se si può confrontare con ciò che lo è. Dal mio punto di vista io provo in questo momento a portare la mia visione della danza anche negli affetti digitali e social, però non voglio rispondere più a polemiche. Chi è interessato mi scrive, mi chiama, ne parliamo anche pubblicamente, però con rispetto, perché altrimenti diventa uno sfogatoio che a volte può avere senso, ma non capisci quando ha senso e quando è superficiale. Quindi c'è una sorta di spettro democratico ma è uno spettro, perché tutti possono scrivere però non è tutto uguale, quindi se trovo qualcosa di polemico preferisco rispondere poi col mio lavoro vero, quindi dare delle risposte attraverso il mio lavoro senza rispondere. Questo però non è un risultato, non è che è stato sempre così.

Quindi il tuo atteggiamento è “ok vedo ma faccio finta di non vedere”. Rispondo come so fare io. Senza alimentare un fuoco inutile.

Sì, sì quando trovo uno spunto di riflessione polemico va preso in considerazione e bisognerebbe rispondere. Uno si deve chiedere se è in grado di rispondere. Perché magari c'erano delle polemiche che mi hanno fatto anche cambiare idea, su certe cose, non è tutto negativo, ma sempre da rispondere nelle sedi adeguate attraverso il lavoro e la proposta, perché siccome noi ci poniamo di fronte alle altre persone concretamente, sia on-line che realmente, abbiamo questa responsabilità e non possiamo dire una cosa in maniera apodittica, ma dobbiamo per forza dire cose, essere aperti al confronto. Tutte le nostre lezioni e i nostri seminari iniziano con “questa è la nostra idea” fatevene una anche vostra, incontrando altri interpreti. Ce la siamo imposti come politica della scuola. E questa cosa spesso non viene conosciuta perché ovviamente non tutti sono interessati, soprattutto gli addetti ai lavori, a vedere come uno lavora.

Adesso andiamo avanti in un arco temporale di circa vent'anni, Ti chiedo, come vedi la pizzica fra vent'anni e tu in questo scenario cosa fai, come ti vedi?

La pizzica tra vent'anni la vedo come un movimento culturale e coreutico, la vedo come una cultura della danza. Ancora adesso stiamo faticando da questo punto di vista, la vedo come patrimonio dell'umanità, se si riesce a gestire certi principi. Quindi passare da un aspetto incontrollato ad un aspetto veicolato... e io mi vedo come uno dei protagonisti di questa cosa, e sono molto interessato ad essere uno dei protagonisti di questa cosa non sopra gli altri ovviamente, ma come promotore di questa cultura, perché lo sono tutt'ora quindi mi vedo allo stesso modo. Spero di poter danzare fino a quando riuscirò a camminare. Perché è una cosa che mi piacerebbe che mi accompagnasse fin quando diventerò anziano, perché è anche il mio modo di esprimermi che non è un merito, è una fortuna che ho avuto e quindi la devo rispettare.

In qualche modo senti che ti definisce come persona?

Sì, in tutti i modi diciamo. A livello sociale sì. Perché io sono conosciuto per questo, stimato e non stimato per questo, comunque il giudizio che si ha sulla mia persona, sull'aspetto sociale e collettivo, è molto legato alla mia professione al di là dei miei rapporti privati, che ovviamente esulano, ma anche nei rapporti privati... E io non sono tanto per la divisione tra pubblico e privato, io sono privato e pubblico, ma nel privato mi piace la pizzica e nel pubblico pure. Quindi se io ti devo far sentire una canzone a te, che sei mia amica, ti faccio sentire probabilmente una pizzica perché mi piace, quindi lo stesso lo sai che io sono un ballerino di pizzica e che mi piace la pizzica, mi definisce sì.

Ti faccio l'ultima domanda che reputo un po' banale e ho tenuto per ultima perché può aprire altri spunti per tirare un po' le fila. Cos'è per te, proprio a livello personale, l'abbiamo anche anticipato ecco, la pizzica?

No, non è banale, è difficile da dire in maniera univoca... La pizzica per me è la modalità principale con la quale io sono riuscito fino a questo momento a interagire nel mondo insieme al linguaggio parlato, nel senso che è quello che mi riesce meglio, è quello che è mio ma non è solo mio, quello che mi mette in connessione con gli altri, quello che mi ricorda da dove vengo, dove voglio andare o voglio portare le persone,

come quando tu hai un posto bello che dici “ti devo portare lì” perché ti piace lì. La pizzica diciamo, è la protagonista della mia vita.

Bello. Sì questa era l'ultima domanda e niente penso di aver toccato tutti i punti che avrei voluto quindi davvero ti ringrazio ancora tantissimo.

Grazie a te.

Manuela Rorro, attrice, ballerina presso la Compagnia Tarantarte e insegnante di danze del sud Italia

Intervista del 28 maggio 2021

[Inizio registrazione GoogleMeet]

Volevo iniziare con una domanda molto facile molto semplice e ti chiedo dove sei nata?

A Cattolica in Romagna.

E con questo paese che rapporto hai, se hai un rapporto.

Non ho grande rapporto perché la mia famiglia Romagnola è composta sostanzialmente da mia nonna, quindi ho passato le estati dell'infanzia lì ma nel momento in cui ho potuto scegliere e quindi verso l'adolescenza, ho frequentato di più il mio paese, di mio padre, quello dell'Irpinia Campano, dove c'è il nucleo familiare più ampio, quindi il mio rapporto è molto limitato, limitato a mia nonna.

Quindi se ti chiedo se ci sono degli episodi che ti legano a quel paese che cosa ti viene in mente?

Allora mi ricordo le cose più piacevoli, quando mia nonna ci portava al delfinario di Rimini e ci facevamo queste piccole gite nei traghetti tra un paesino e l'altro... le estati d'infanzia... Allora, la famiglia di mia nonna sono 5 sorelle sopravvissute alla povertà della guerra, quindi mia nonna ha trovato la strada poi per riscattarsi, ha messo su un albergo e io infatti sono nata nell'albergo suo e la sorella sua maggiore ha messo su una piadineria vincendo per anni il premio come miglior piadina romagnola, che era proprio al porto dove noi facevamo il bagno, nella spiaggia accanto al porto che non so se c'è ancora... quindi i miei ricordi sono legati a queste giornate estive, dove eravamo libere dalla mattina alla sera con queste merende, pranzi, piadine grandi così... ed erano estati passate h24 al mare, sempre al mare dalla mattina alla sera. Quindi questi sono i ricordi più belli.

Quindi se io ti chiedo qual è il tuo Paese, cosa mi rispondi?

Il mio paese per me è Monteverde, il mio paese dell'Irpinia da dove viene mio padre, dove ho in realtà avuto una frequentazione molto meno costante, perché stiamo parlando di Bologna – Irpina, rispetto Bologna - Cattolica dove invece si andava anche nei weekend. Ma lì c'è tutta la mia famiglia, perché anche mio padre è il primo di quattro fratelli che hanno avuto tutti due figli, per cui siamo una famiglia molto allargata e quindi per noi tornare a Monteverde significa tornare a casa, i natali si passano lì, le pasque si passano lì e dall'adolescenza in poi anche le estati si passavano lì. Anche perché con le mie cugine abbiamo praticamente tutte la stessa età, io sono la maggiore, ma ci passiamo un paio di anni per cui siamo cresciute come sorelle.

E quindi in merito a Monteverde quali sono i ricordi che più ci stanno a cuore?

Allora intanto grazie per questi domande perché uno non ha mai l'occasione di ripensare a certe cose, è molto bello. Allora, i ricordi che mi stanno ancora molto a cuore sono le gite che facevamo ai vari Serri. Monteverde è un paese di montagna, alta collina, e noi avevamo uno zio che purtroppo non c'è più che amava... lui lavorava in RAI e quindi amava creare dei piccoli scritti per noi, delle piccole sceneggiature, per cui montavamo durante l'estate degli spettacoli che poi facevamo. Anche perché io già allora ho iniziato a recitare con lui, feci la prima pubblicità con lui a 4 anni, quindi fu lui in realtà che mi fece capire che ero portata per il palco. Con questa scusa facevamo questi giochi e queste gite ai Serri per scoprire... Non lo so, la fauna, la flora del luogo, quindi andavamo un po' alla scoperta e questi sono i ricordi legati all'infanzia... gli spettacoli in famiglia, la mia è una famiglia di artisti si può dire, mio padre è musicista, mio zio suona, mia zia ha vinto tanti premi come ballerina da sala e l'altra mia zia è una giornalista di *Chi l'ha visto* e quindi è una famiglia che è abituata a maneggiare l'arte. In casa mia non è mai mancata la musica, mai. E non sono mai mancati momenti di intrattenimento. Quindi questo era l'aspetto che c'era in casa. L'aspetto che c'era fuori casa era quello della comitiva, che io a Bologna non ho mai avuto perché non mi sono mai sentita bolognese, la mia famiglia non è bolognese e io ci sono cresciuta, l'ho vissuta con un sentimento un po' di immigrata, il fatto che io sia nata e cresciuta lì ma non avevo radici... e quindi là al mio paese ho trovato la comitiva grande di amici. Questi sono i ricordi principali.

Proprio inerente alla danza popolare, come è avvenuto questo incontro e quando?

Allora, è venuto in maniera molto particolare perché io vengo da una famiglia di musicisti e ho nel mio paese una tradizione popolare forte, ma non lo sapevo, o meglio non avevo prestato attenzione. Perché come spesso accade quando le cose ce le hai davanti, non ne capisci il valore. Anche perché io sono cresciuta con l'idea di me stessa legata al teatro. Io ho iniziato a fare teatro dalle medie, non mi sono mai fermata, ho iniziato invece a ballare molto tardi. Quindi non avevo proprio focalizzato il punto. Ho conosciuto Maristella in un lavoro teatrale, dove lei ci faceva da coreografa rispetto a una partitura di commedia dell'arte e mi ha, quando mi ha conosciuto, ripromesso che noi due avremmo lavorato insieme, c'è stato un po' un colpo di fulmine e allora ho iniziato a seguirla, sono andata con lei a Torino e l'ho seguita nei vari festival che c'erano, fino ad arrivare ai festival che c'erano vicino al mio paese, nella mia terra... E mi si è aperto un mondo, uno scenario che ignoravo completamente, per cui da lì ho intrapreso poi un viaggio molto molto più articolato.

E quindi diciamo che quello è stato il là... che ti ha permesso poi di approfondire la questione.

Allora, non ti ho detto una cosa importante però... Rispetto all'incontro con Maristella, l'incontro c'è stato perché io sono stata protagonista di un episodio di "trance" credo, dico credo perché non mi è mai più successo. Non credo neanche che potrebbe più succedermi, ma credo letteralmente di essere entrata in trance dei tamburi, dico credo perché io non ho memoria, c'è uno spazio temporale abbastanza lungo di cui io non ho nessuna memoria, non avevo preso droghe, non avevo bevuto nulla, ero molto libera mentalmente per cui mi ero lasciata un po' trascinare dai suoni a cui non era abituata, non erano neanche dei tamburelli, erano degli Djembe, dei tamburi africani... ma mi sono ritrovata a ballare in un posto diverso da dove avevo iniziato, avevo davanti tante persone che mi guardavano, con delle amiche che mi dicevano, mi urlavano, e io sembravo posseduta, si avvicinò questa mia amica dicendomi: "Ma tu hai imparato la danza Afro?", "Danza Afro? No.", "Ma tu hai ballato danza Afro!". E io ricordo, l'unica cosa che ricordo, avevo questa immagine di questi piedi su questa terra rossa. Quindi da lì sono rimasta in questo stato confusionale, dove non capivo cosa fosse successo per diverso tempo... e poi ho deciso di andare in Africa. Sono stata in Africa perché

volevo... mi ero dimenticata un pezzetto importante, perché volevo capire, ero convinta che il richiamo fosse quello dell'Africa e in Africa non ho trovato niente. O meglio, ho trovato tante cose, però rispetto alla danza non ho trovato nulla, quindi sono passati gli anni e non mi tornava. Poi ho reincontrato Maristella, l'ho seguita, ho iniziato ad approfondire, ma ancora non avevo capito. Solo dopo molti anni mi sono ricordata che l'immagine di quei piedi erano degli immagini di piedi bianchi sulla terra rossa, e questa cosa l'ho capita quando poi sono venuta nel Salento, era un altro tipo di terra in cui dovevo arrivare, ma ci sono arrivata molto dopo, ci sono arrivata dopo 10 anni che frequentavo il Salento, forse era questo il punto... non lo so assolutamente.

Quasi per destino alla fine no? Perché non è che l'hai seguito.

No, assolutamente. Anzi, io non volevo venire qua; io ho lavorato con Maristella a distanza per 10 anni, con la compagnia prima stavo a Roma. Poi sono stata a Firenze, poi a Bologna, non avevo nessuna idea e progetto di trasferirmi nel Salento. Anche perché io mi sono trasferita nel Salento quando ho incontrato Luca, per altro io ai tempi vivevo in Toscana, poi di nuovo a Bologna, e diciamo che la cosa più sensata sarebbe stata che lui venisse a Bologna e quindi è stato tutto abbastanza casuale quando mi sono ritrovata qui. Ho unito i tasselli, e da lì la riscoperta rispetto alle mie tradizioni, anche quelle del mio paese, è qualcosa che va avanti tutt'ora. Cioè io ho iniziato quando ho scoperto, conosciuto la pizzica – pizzica, e sono entrata nel pieno di quello che era il revival della pizzica che a me è stato presentato con Pizzica, ma mi è stato presentato anche dalla stessa Maristella non come la pizzica tradizionale, ma come il lascito che lei mi ha dato. Poi io ho iniziato a fare un po' di ricerca, conoscere... Io sono innamorata della parte rituale, festosa e simbolica di questi balli, per cui chiaramente sono stata attirata da questo e ho iniziato a frequentare, frequentare, ricercare situazioni più spontanee ho iniziato a girare, ho iniziato a girare in lungo e largo e piano piano ho compreso che anche la mia famiglia in modo particolare era depositaria di qualche cosa importante, che mi sembrava una cosa normale come tante altre... solo dopo l'ho collegata in questo discorso.

Quindi diciamo che è stato un percorso che tuttora stai percorrendo.

Sì, negli ultimi 15 anni mi sono fatta una ricerca personale, l'ho fatta nel Salento proprio bussando casa - casa nei vari paesini, l'ho fatta con Giovanni Amati, un'estate abbiamo proprio fatto domande, mentre per quanto riguarda gli altri paesi sono andata in tutte le occasioni in cui potevo andare, a conoscere i luoghi, le persone fuori e dentro i contesti di festa. Anche i momenti in cui non c'era la festa, ma c'era la vita delle persone, che poi è lì che accadono le cose.

Mi ha accennato che sei stata in tanti posti negli anni precedenti e quindi ti chiedo qual è stata la difficoltà e che cos'è che ti ha permesso di mantenere il contatto.

Io ho iniziato a girare molto giovane, perché sono stata scritturata per i primi lavori teatrali che avevo 20 anni, quindi sono uscita dal liceo e ho iniziato a lavorare, e ai tempi lavoravamo, si faceva seriamente col teatro, non come adesso che per quattro date si mettono in prova gli attori per due mesi; ai tempi c'era una settimana di prova per 20 date, quindi noi viaggiavamo, abbiamo spaccato tutta l'Italia. Una notte eravamo a Trieste, il giorno dopo eravamo a Napoli, quindi non avevamo quasi una sede, io ho vissuto i miei vent'anni, con tutto che ero all'università, senza poi poterla frequentare, l'ho vissuta in furgone, l'ho vissuta montando quinte, l'ho vissuta sempre in viaggio, quindi per me quella è stata la mia giovinezza, per cui ho preso chiaramente tutto il bello di questo, la cosa difficile non è stato tanto lasciare la mia casa, perché era un'età in cui avevo molto desiderio di viaggiare, la cosa difficile è stata confrontarmi subito così con il mondo del lavoro, a quei termini e cavandomela da sola, perché uscendo di casa così presto... Beh ho iniziato a cavarmela da sola molto presto, sono state proprio difficoltà pratiche nel voler inseguire quello che era il mio obiettivo e però facendolo con tutte le difficoltà di una ragazza di vent'anni che fa tanti errori. In quegli anni è stato complicato mantenere un contatto con Monteverde, anche perché essendo il mio paese piccolo, estremamente cattolico e bigotto, diciamo che la mia vita ai tempi... io portavo i capelli tipo David Bowie, ma rosa, per farti intendere. Oppure mi rasavo a zero, ero nel pieno della mia parte istrionica dove avevo bisogno di sperimentare tutte le Emanuele possibili... non ho mai avuto grandi tabù rispetto a questo, quindi la cosa che mi è rimasta impressa è stato che quando poi tornavo con grande desiderio al mio paese lo sguardo della gente era piuttosto severo nei miei confronti, e quindi è stato quello, coniugare la mia anima libera da esploratrice con un attaccamento profondissimo per la

mia terra, perché non ho mai mancato un Natale, ho fatto i salti mortali, sono tornata a volte per un giorno, che per me è impensabile mancare a certe feste.

Ritornando sempre alla danza popolare ti sarà ovviamente capitato anche con la compagnia di ballare in diversi posti, diverse città. Ti chiedo se riscontri tutt'ora delle differenze in base a dove la balli.

Sì questo è interessante, scambia molto quello che noi portiamo di noi stessi. Quando balliamo nei vari luoghi. Se io mi ritrovo a ballare in contesti per esempio di Festival, chiaramente tiro fuori la mia parte tecnica essendo io anche un'attrice, tiro fuori tutta una parte performativa rispetto all'utilizzo del corpo, alla presenza scenica... quando invece sono a ballare in contesti spontanei, nelle feste, viene fuori tutto il mio background familiare e il mio corpo cambia completamente, devo dire che mi sento decisamente più autentica quando sono nelle feste; sono arrivata ad un punto dove sono stata molto “talebana”, sono stata estremamente severa con me stessa, con i miei allievi, con la mia compagnia, ho rotto le scatole, ho fatto un sacco di litigi, perché quando poi hai la fortuna di assaporare quello che è la famiglia del popolare per intenderci, cioè la comunità popolare vera, autentica, ed è molto difficile entrarci, molto difficile essere accettati e poi uscire da lì e trovare che quei codici perdono valore e vengono a volte trasformati attraverso l'arte, a volte trasfigurati, la prima versione è quella di irrigidirsi e di dire “questa cosa una non va bene”. C'è qualcosa che non va, quando in realtà sono due cose diverse... ma trovare un equilibrio fra i due mondi non è cosa semplice. Infatti tendenzialmente chi lavora in abito tradizionale non lavora poi sui grandi palchi, cioè c'è un po' una dicotomia.

Perché effettivamente poi sui Palchi è più una performance quella che va a crearsi, quindi è proprio un qualcosa di ragionato.

Il vero problema è che finché si tratta di uno spettacolo, come per esempio i spettacoli di compagnia... Sono dichiaratamente delle performance, il problema è quando tu vai invece a portare la danza travestita da danza tradizionale sul palco per esempio La Notte della Taranta, dove abbiamo due ballerini che approcciano uno stile, un'idea di ballo tradizionale su un palco, e allora lì c'è qualcosa che stride, perché tu stai di fatto rappresentando qualche cosa che non è reale, non è autentico, ma non è nemmeno un

prodotto artistico, quindi è questa la linea estremamente sottile che poi probabilmente mi ha portato e ci ha portato a trovare dei linguaggi diversi nei momenti in cui siamo sul palco che non usiamo i linguaggi tradizionali.

In merito all'insegnamento. Come mai hai deciso di insegnare le danze popolari e quando è successo.

Allora, ero in Toscana e stavo ballando per Mimmo Epifani e avevo... io ai tempi ballavo come danzatrice per la compagnia Tarantarte, ma non ero entrata nella associazione perché stavo a Roma, e mi chiesero di fare un piccolo laboratorio... io non ci avevo mai pensato onestamente, non mi sentivo neanche in grado anche se studiavo queste cose, le cercavo già da 5-6 anni. Però la mia prima risposta è stata "No", perché come ti ho detto, sono abbastanza talebana, estremamente severa su quello che poi è il passaggio agli altri, perché penso che abbiamo un'enorme responsabilità, noi operatori della cultura tradizionale, enorme... non mi sentivo all'altezza, l'ho fatto, con un'assoluta inconsapevolezza, avevo davanti a me alcuni degli anziani più storici della storia della musica popolare, tra cantautori di Villa Castelli c'erano veramente dei personaggi incredibili che io non conoscevo, quindi ballavo la pizzica con loro come se fosse acqua fresca, ma in realtà quel laboratorio, dopo quel laboratorio una ventina di persone mi hanno chiesto di fare laboratori in altre città in Toscana. Ho iniziato per questo motivo, da lì si è creata una rete di contatti, in Toscana non c'era nulla ai tempi. C'era Pino Gala che però ha sempre fatto un lavoro molto molto inquadrato, molto privato, molto chiuso anche... e quindi la Toscana probabilmente in quegli anni aveva bisogno di iniziare l'avventura popolare, perché in realtà per esempio a Firenze sono stata io che ho aperto le porte a questa cosa, io e Rocco Zecca, che proprio quell'anno iniziava il laboratorio di tamburo, e poi ho iniziato a farlo anche per l'associazione e ho proseguito.

Avrai visto passare tantissimi allievi tantissime persone e c'è qualche caratteristica comune a queste persone che ti sei vista passare come allievi e cosa?

In tutti, tranne nelle persone che sono lì con un motivo molto specifico e sono magari dei professionisti della danza e allora hanno un'altra motivazione... Tutte le persone che si affacciano alle danze tradizionali lo fanno motivare da un bisogno di ritrovarsi, di

conoscersi, prima ancora di esprimersi, io ho visto tante persone un po' perse che grazie a certi lavori e certi suoni hanno iniziato a fare un viaggio dentro se stessi che poi anche il motivo per cui io ho iniziato a ballare, perché quando io ho iniziato a ballare seriamente, era un momento della mia vita molto brutto, ero uscita da bulimia... era un periodo molto complicato della mia vita. E me la danza tradizionale, questo mondo, mi ha letteralmente salvata da alcuni buchi mentali che avevo probabilmente. Perché io ho strutturato la mia intera esistenza fino all'incontro con la danza popolare su quella che è l'arte attoriale, che è una cosa meravigliosa, ma è una cosa che ti sposta. Perché sei così portato a doverti reinventare, smembrare, ricostruire in altri personaggi, ad affrontare tanti drammi, emozioni che non sono tuoi ma devono diventare tuoi, che a un certo punto ti perdi se non sei molto centrato... e io mi sono sempre sentita fuori posto... quando ho incontrato la danza popolare io non sapevo dirti di dove fossi, mi chiedevano "di dove sei?" Io dicevo "di Bologna", ma non mi sento di Bologna. Io mi sento di Monteverde, ma non sono di Monteverde, perché sono nata a Cattolica e non mi sento di nessun luogo. La danza popolare mi ha aiutata a trovare non un luogo, ma i luoghi che però sono tutti collegati da una radice comune che è quello che lega il rito con il sacro, col profano che probabilmente il mio luogo di appartenenza. Nei corsi ho avuto dei picchi incredibili nei primi anni a Firenze, il primo anno avevo una decina di persone e per i tre anni successivi arrivavo ad avere 40-50 persone al corso... non vivendo lì. È questa la cosa incredibile, non investivo sul territorio, arrivavano. C'era un grande bisogno, che poi è andata calando perché poi ho incontrato alcune persone che dopo due lezioni sono diventate maestre e hanno fondato associazioni e hanno iniziato a fare molti danni, molti... e io mi sono fatto molto sangue amaro.

In questo periodo di covid emergenza sanitaria, ovviamente io so già la risposta ma te lo devo chiedere, hai tenuto i corso on-line?

In realtà io tutto l'anno scorso non ho fatto nulla, mi sono rifiutata anche con i miei corsi privati in Toscana che non sono corsi Tarantarte, sono corsi personali, non ho fatto incontri ma facevo delle piccole videochiamate in diretta con Luca e imparavamo dei canti, cantavamo con gli allievi, piccole feste private diciamo, proprio perché non mi apparteneva questa idea della distanza con un computer, essendo per me la danza relazione tutto quello che rappresenta per me... e poi quest'anno invece ho dato un tiro

diverso, partendo sempre con il mio corso di *Tradizione e Gesto*, un progetto che porto avanti da diversi anni che unisce l'elemento teatrale gestuale con l'elemento della danza in generale, non prettamente della popolare, che se vogliamo è vicino al lavoro che ti fa Maristella, ma realtà è molto diverso, è molto più sull'espressione teatrale, e allora attraverso questo dov'è la telecamera può diventare effettivamente uno strumento. Ho iniziato a prendere confidenza, organizzato dei concertini web a pagamento per far lavorare i musicisti, perché la mia esigenza è nata dal fatto che volevo che i musicisti un po' lavorassero e volevo che le persone a casa comunque ritrovassero in qualche modo una comunità, ancora non trovavo il modo di danzare, ma attraverso il concertino questa cosa è nata e poi ho iniziato a fare anche corsi con Tarantarte a parte negli ultimissimi due mesi.

Quali sono stati i problemi maggiori e quali invece le opportunità, che abbiamo un po' visto anche insieme, ma volevo sapere la tua opinione a riguardo.

I problemi maggiori sono quelli tecnici, soprattutto per una persona che vive davanti al mare come me che è meraviglioso, ma io prendo Grecia un giorno sì e un giorno no, per cui al momento noi siamo collegati via telefono. I problemi per quanto mi riguarda sono tecnici. Ho cercato di usare il mezzo non nel suo limite ma nella sua possibilità, e per questa ragione non ho riscontrato dei limiti se non quelli tecnici, mentre le possibilità sono tante perché si lavora molto di più con se stessi e questo è interessante, perché c'è il lavoro comunque con uno specchio, cosa che io non faccio durante i corsi di danza, non lavoro mai allo specchio perché utilizzo il corpo dell'altro come specchio, non in senso letterale ma come rimando diciamo, ma in questo caso lo specchio dello schermo è interessante perché le persone cambiano il loro modo di ballare davanti alla telecamera, anche io, e quindi escono fuori cose nuove.

Proprio in merito alla modalità on-line, ultimamente mi è capitato di imbartermi tantissime volte nei dibattiti che ci sono sui social riguardo alla pizzica

Io non guardo perché quando guardo litigo sempre con qualcuno.

Ecco, volevo chiederti la tua posizione a riguardo

Stai cercando di capire quanto passa essere diplomatica... Mi infastidisce tutto. Mi infastidisce l'ignoranza, mi infastidisce la superficialità, mi infastidisce l'arroganza, trovo che ci sia un sacco di qualunquismo, ma anche un sacco di "professorismo" e quando le persone che hanno ragione di parlare secondo me sono poche e io non mi metto fra quelle, peraltro sono poche, per cui l'opinione di quella persona su quell'argomento ha un peso a livello sociale. Tutti noi abbiamo diritto di avere la nostra visione, le nostre idee. Quando ti metti in bocca certe parole e ti pronunci dicendo che tu fai danza tradizionale... Ok che stai facendo esattamente quella cosa lì, allora devi sapere molto bene cosa fai, che è il motivo per cui io quello che faccio lo chiamo *Tradizione e Gesto*, non scrivo che faccio corsi di danza tradizionale, perché per quanta sia la mia ricerca, la mia esperienza e la mia conoscenza, non appartengo a quel mondo, non vengo da quel mondo, io vengo da un altro mondo. Quindi bisogna stare molto attenti alle parole che si usano e questo non c'è. C'è una grandissima voglia di mostrarsi oramai, di pubblicarsi, diventare pubblicitari di se stessi e che è giusto perché in realtà è molto controversa, perché questa anche uno strumento di lavoro, però è anche quello che pone il riflettore sulla persona e non su quello che sta passando la persona tante volte. Mi sono arrabbiata moltissimo quando ho visto all'inizio della pandemia un video per cui mi sono molto incazzata e molto esposta, per cui questa ragazza, mia ex allieva che balla in piazza in piena pandemia, in pieno centro di una città che non ripeterò e questa cosa mi ha fatto arrabbiare proprio per il suo significato, perché se è vero che il ballo popolare è patrimonio collettivo, è vero anche che ha un significato socialmente condiviso, ci sono dei rimandi che devono essere riconoscibili da tutti altrimenti non è più un ballo popolare, ma è una danza accademica. E allora se questi significati sono riconosciuti, conoscibili e riconoscibili da tutti quello che ognuno di noi fa sotto laurea del ballo popolare che si chiama pizzica - pizzica ha un grande riverbero e in piena pandemia in un momento socialmente così complicato, dove l'imperativo era "state a casa", perché la gente ancora non aveva capito... E c'era gente come il mio compagno, come tante persone, che non lavoravano da mesi per dover rispettare questo divieto... tu vai a ballare in piena Piazza, nel pieno centro della città, stai dando un messaggio. Questo messaggio secondo me a livello sociologico è un messaggio pericoloso e scorretto, adesso passa questa immagine che popolare è uguale a libertà di espressione e non è così vero, non è proprio questa la storia. Sui social quindi evito. A meno che non

ci siano delle persone, delle cose che mi coinvolgono e a meno che non riesca a farne a meno perché mi prende proprio la pancia, il sangue, mi si spegne la luce al cervello e allora a quel punto mi metto dentro, però tendenzialmente sono stata così male, mi sono arrabbiata così tanto negli anni che ho deciso di non avvelenare questa cosa per via delle persone e di tenere lontano.

Diciamo la cosa che ti fa arrabbiare è come viene strumentalizzata?

Per come viene mortificata, la strumentalizzazione nel momento in cui tu campi di questo ma quello che fai ha un onestà intellettuale va bene, perché anche i musicisti, anche Stifani veniva pagato ai tempi, faceva prima un servizio, il corso di oggi è già una trasfigurazione del popolare, ma una trasfigurazione sociale importantissima oggi, quindi per me ha un valore. Certo è che non mi puoi dire che il corso è un rimando tradizionale al pari della festa, cioè chiaro che sono due cose diverse, quando però viene strumentalizzata, trasfigurata, mortificata in una maniera superficiale senza pensare all'impatto sociale, che è enorme, perché ora con YouTube tutti siamo visibili da tutti, e quello che io faccio, se io domani vado in piazza e faccio un video... È facile che nel giro di poco abbia tante visualizzazioni. Chi visualizza? Chi guarda? Qual è la coscienza critica che ha una persona "x" nel vedere quello che faccio? Se io sotto scrivo magari "Pizzica Pizzica", "tradizionale", "Salento", ecco allora... mi sembra che tu stia sciupando il patrimonio di tutti.

Adesso ti propongo un po' un salto temporale, prova a immaginare tra 20 anni, secondo te la pizzica che futuro può avere? E tu come ti vedi?

Partendo dal presupposto che io sia ancora qui fra tra vent'anni... Allora, secondo me stiamo avendo una piccola inversione di tendenza fortunata, questa pandemia ci ha un po' aiutato. Cioè, dopo l'oblio che c'è stato, mi riferisco al Salento, ma diciamo dopo la mancanza di valore che è stata data a queste tradizioni e la grande ribalta che ha avuto adesso... forse un po' si sta tornando indietro, quindi io credo che verosimilmente ed è quello che mi auguro, ci possa essere una scrematura naturale e che rimanga la sostanza, per la sostanza non mi riferisco alle tecniche tradizionali, mi riferisco alle persone che creano valore attraverso l'approfondimento di queste tematiche e che lo facciano in una forma più artistica o in una forma più filologica, ma che quello che lasciamo alle

generazioni future, per esempio mia figlia... Ecco, spero che mia figlia a 20 anni non veda le ragazze con una bottiglia di vino e le gonne rosse che fanno “sono tarantata”, che fingono di essere tarantate come accade ora a Galatina... Ma che magari possa vedere una bella festa. Magari possa partecipare a una piccola festa casalinga dove qualcuno ha voluto recuperare quella tradizione, conservarla cara, oppure vedere un bello spettacolo che racconti questo. Mi auguro che si vada un po' più all'essenza delle cose e che quella rimanga. Io spero di ballare fino a che non muoio, in generale io ho mio nonno che ha 91 anni e fino a qualche anno fa ancora lui ballava, lui comanda la quadriglia mio paese ancora. Ecco, io spero di poter ballare fino a che posso. Spero. Spero che il mio corpo mi regga per poter ballare. Spero soprattutto di continuare a emozionarmi e a gioire di tutto questo e perché no, magari a continuare anche a lavorarlo da un punto di vista artistico e trasformarlo, perché negli ultimi anni io ho modificato tantissimo il mio modo di essere, di ballare e di leggere quello che mi accade in base alla mia crescita, quindi sicuramente tra vent'anni ci sarà ancora una cosa completamente diversa.

L'ultima domanda che ti faccio, che ho sempre pensato durante le interviste di non farla ma poi alla fine mi ritrovo sempre a farla perché apre delle belle cose, banale ma forse non troppo, ti chiedo che cos'è per te la pizzica o il ballo popolare, cosa rappresenta?

No, non è banale... allora, la pizzica e il ballo popolare forse non li metto nella stessa categoria. I balli tradizionali, quindi mi riferisco a tutti quelli di mia conoscenza... Calabria, Gargano, Campania, Puglia... per me rappresentano un aggancio non solo con il mio passato, in realtà anche col mio futuro perché io grazie a questo, grazie questo scenario che mi si è aperto, sto capendo quello che vorrei diventare da grande, sto via via tornando indietro per andare avanti, qualche giorno fa ha imparato ad innaffiare all'uso antico anziché con la pompa, da due anni ci facciamo l'orto e anziché comprare le verdure tante volte riusciamo a mangiare le verdure del nostro orto, o per andare in paese vado in bicicletta senza prendere la macchina, o facciamo i biscotti in casa, tutte cose che essendo nata in un contesto metropolitano per me erano lontanissime, cioè erano legate ad un mondo a cui onestamente non credevo di appartenere. Ma che mi ha sempre fortemente attratto. Anche perché io poi ho i ricordi della mia famiglia. Mia nonna era contadina e io vengo da un paese fortemente contadino e povero, quindi mi

hanno radicata. Sì, mi hanno anche proiettata verso un futuro a cui spero di appartenere, spero di andare sempre di più in quella direzione e di lasciare quanto prima possibile tutto quello che riguarda l'imbruttimento moderno, la velocità, la fretta, la superficialità, compriamo lo yogurt il primo che troviamo, quello €0,70, prendiamo il Philadelphia quando io qua di fianco c'ho la masseria, posso prendermi la caciotta di cacioricotta, qualcosa che qui adesso sto iniziando a pensare e che senza il mondo popolare che poi mi ha anche portato a vivere dove vivo... non ci sarei mai arrivata, sarei probabilmente in qualche palco, qualche città con un altro stile di vita; Decisamente un altro stile di vita, non più brutto o più bello, ma molto diverso... e non vivrei qua, perché se io vivo qua è grazie alla musica popolare, perché grazie a un concerto di musica popolare ho incontrato il mio compagno e se il mio compagno non facesse il lavoro che fa e se io non conoscessi la musica popolare... dubito fortemente che mi sarei trasferita nel Salento da Bologna. Motivo per cui sono considerata folle, perché folle lo è, ma non così tanto folle perché io qua ho dei link, ho degli agganci, mia sorella che è totalmente Bolognese non avrebbe mai potuto fare questa scelta non avendo questo.

I tuoi familiari, perché questa cosa forse non te l'ho chiesta, i tuoi familiari quando ti sei avvicinata al mondo della danza o al contatto con le tue radici... come hanno reagito?

Partendo dal presupposto che i miei si sono rassegnati più o meno quando io avevo 5 anni, perché sapevano che sarei finita su qualche palcoscenico... quindi mia madre si era rassegnata sino a quei tempi, mi iscrisse a filosofia consapevole del fatto che non mi sarei mai laureata, cosa che di fatto è successo, quindi si partiva da una rassegnazione di base. Io vengo da una famiglia soprattutto dalla parte paterna che, come ti dicevo, è estremamente artistica, per cui tutto quello che è arte non è mai stato tacciato di poco serio... Io ho mia madre che ha sempre spinto perché io avessi un certo tipo di istruzione, e infatti oggi faccio la maestra. Anche perché lei mi ci ha portato e che è anche quello che mi permette di essere un insegnante spero, mi auguro, discreta... cioè l'amore per l'insegnamento, per lo studio. Dall'altra parte mio padre ha lasciato la musica per mantenere una famiglia, ma suona ogni giorno mediamente dalle 4 alle 5 ore ,sempre sempre... cioè lui vive nella taverna di casa nostra e suona, suona nell'orchestra, faceva il piano bar, suona. Cioè mio padre è un musicista, violinista. Ha

cercato di insegnarmi il violino quando ero molto piccola, poi ci ha provato con il pianoforte, poi la chitarra, e poi si incazzava perché diceva “che cazzo, mia figlia non sa suonare manco uno strumento!” poi io ero totalmente scoordinata da ragazza, per cui non potevo mai pensare di ballare, perché mia madre mi iscrisse a danza perché io pestavo i piedi a tutti, andavo a sbattere contro le porte... Mi iscrisse a danza classica sperando di farmi stare in equilibrio, io ho detestato la danza classica, l’ho odiata con tutto il cuore, proprio odiata e poi infatti sono passata al teatro. Quindi quando ho detto a mia madre che ballavo... “tu? tu balli?”, perché in realtà io sono arrivata alla danza e questo è stato merito, grande merito di Maristella, grazie al teatro. Io sono stata scelta per ballare in compagnia perché portavo quel bagaglio teatrale che prima di me non era stato tanto sviscerato, abbiamo cambiato molto la linea da quando sono entrata io, perché ho portato un altro tipo di energia a cui comunque Maristella era affine. Mio padre è molto orgoglioso di questa cosa, non me la dice apertamente, ma io so che è un po' come se vedesse un prolungamento familiare, perché quando prendo un tamburo in mano, perché adesso finalmente uno strumento lo so suonare... O comunque riesco a portare qualche cosa, e quando vede che magari io gli porto dei canti di qua... E lui mi risponde “guarda che questo canto c'è pure a Monteverde, fa così” e allora lì chiaramente ha trovato un link, sono l'unica persona di tutta la famiglia, siamo una famiglia di 25 membri, che mantiene questo patrimonio. Quindi c'è molto orgoglio in realtà e molta invidia positiva, cioè ammirano sinceramente questo ambito. Anche perché io sono stata cresciuta, lo dicevo oggi a lezione, sono stata cresciuta da una famiglia di calabresi che sono i compari di mio padre, che essendo un musicista ha sempre avuti compari di suono di suonate di concerti, loro andavano a suonare insieme. Dato che noi non abbiamo parenti a Bologna, per un lungo periodo di anni mia madre lavorava e mio padre lavorava e io e mia sorella stavamo sempre con delle baby-sitter che erano le compagne di questa famiglia di calabresi. Quindi io sono cresciuta insieme a questi calabresi a casa mia a Bologna, e tutti i sabati e tutte le domeniche era festa, cioè insieme si mangiava, si suonava, si cantava sempre e per me questa era la normalità, non pensavo che non lo fosse, ero convinta che fosse la normalità. Quindi è chiaro che proseguire questo e vedere da parte dei miei genitori, della mia famiglia che io proseguo un po' questa tradizione... penso che sia piacevole.

Era l'ultima domanda, io ti ringrazio tanto perché è stato bellissimo avere il tuo punto di vista e avere anche questo scorcio sulla tua vita passata molto interessante, vedere sempre i percorsi che portano le persone a fare determinate... Quindi ti ringrazio tanto.

Ti ringrazio io.

Spero di poterti vedere in Salento dal vivo prima o poi.

Sì, tu dov'è che abiti che non mi ricordo?

Io sono a Treviso ma scendo ogni anno.

Perché tu hai la famiglia qua se non ricordo male...

Sì, nonni cugini, zii.

Quindi le cose che ti ho detto magari ti risuonano anche.

Sì certo, eccome. Il fatto di non sentirsi mai di un posto...certo, risuona tutto.

Io quando mi chiedono di dove sono, io non so mai cosa rispondere, io sono cresciuta a Bologna, ma sono di... Adesso mi sento molto Tricasina, questa è una cosa un po' particolare perché sono proprio innamorata del posto cioè è proprio la sento proprio come casa mia, in particolare proprio anche la zona del Porto, la zona in cui abito che è una zona bellissima, che ti auguro di vedere... e io mi sento proprio... partecipo attivamente a quello che accade nel paese, ed è una cosa che non ho mai vissuto, a Bologna questa cosa non ce l'avevo, mi sentivo la terroncella di giù, giù sono la ragazza, la forestiera del Nord e quindi non l'ho mai avuta questa cosa e devo dire che qua ho trovato... ho trovato tutto quello che cercavo sostanzialmente, ho trovato la rete di persone, gli amici, la famiglia del mio compagno, anche lui ha una famiglia numerosa e quindi ho ritrovato quel modello che io ho al mio paese, ma che purtroppo posso vedere soltanto una volta all'anno per cui sì... Spero che ci incontreremo e che magari

si possa vedere in qualche situazione un po' più... non è facile, per niente facile, non è facile veramente, soprattutto nel Salento. Nella parte alta della Puglia un po' di più, Giovanni che mi ha fatto entrare nella casa delle persone dove lì c'è tanto, però qua è difficile, è quello che può capitare che magari dopo un concerto, una serata speciale, i musicisti si ritrovino per stare insieme fra di loro, allora a quel punto quello che accade è qualche cosa in realtà molto spontaneo, ogni musicista chi più, chi meno ha una storia, si porta un background, si porta un patrimonio, si porta canti, racconti, insomma tutti quelli che resistono sono tutti fortemente legati e depositari sicuramente della tradizione anche se poi non studiate, pensa a Pagliara a Cinzia, a Cavallo, tutti. Quindi allora lì accade qualche cosa che tu dici "aspetta, forse era questo". A me quello che mi ha incantato erano i canti, il modo in cui qua si canta, mi ha profondamente colpita perché per esempio il canto è un elemento che da noi non c'è, non c'è così. Perché noi siamo vicini a Napoli e quindi abbiamo il neomelodico. Il neomelodico ha spazzato via tutto. Per cui a casa mia le canzoni che si cantano sono "o' Sarracino" sono... non lo so, sono altre... perché è stato sostituito. Qua non è stato sostituito, qua è stato dimenticato, però quando si vanno a riprendere quei canti... sono quelli, e allora vedere qua le persone che cantano è fantastico. E infatti io e Luca cerchiamo, quando possiamo, di cantare a casa per quanto io non sappia assolutamente cantare e non conosca neanche tanti canti. Però cerco sempre di farmelo insegnare e mia figlia quando ci vede si mette la mano così (vicino all'orecchio) e inizia a cantare con noi. Quindi per lei sarà una cosa normale.

Ma infatti se ci pensi voi siete in qualche modo i futuri depositari, quindi anche questo è una bella responsabilità.

Io ormai... mi fa piacere che mi ci hai fatto pensare. Non lo so, perché poi vabbè io sono anche un po' scioccata dagli esempi di Maristella, perché Maristella ha proprio subito fortemente tutta la sua impreparazione, non so se si può dire impreparazione, per il fatto che lei fosse totalmente impreparata a questo mondo, è stata buttata, catapultata, non sapeva niente ed era la prima, e quindi ha vissuto molto male poi tutta quella che è la comunità tradizionale, che è veramente una grandissima rottura di palle, perché non ti puoi muovere che sbagli qualche cosa. Peraltro anche io mi sono trovata, cioè se mi trovo in un contesto di un certo tipo e vedo qualcosa che non va divento cattiva. Però io

sono stata pure cacciata da ronde, sono stata cacciata da luoghi, non mi hanno fatto entrare giustamente per proteggere. Quindi quando vuoi mettere i piedi là e capisci che devi bussare per entrare, allora capisci che veramente ogni cosa che dici, ogni cosa che fai, va veramente soppesata. E io poi tra tutte le ragazze della compagnia sono quella che ci è entrata con tutte le scarpe, perché sono diciamo l'unica che ha girato tanto, nelle varie regioni, abbiamo tutte lavorato nei festival però io mi sono persa. È ancora troppo poco, però ancora troppo mi voglio perdere, però mi sono persa tra le montagne del sud Italia e quindi ho dovuto chiedere il permesso di farmi riconoscere in una comunità. Ecco, questo è l'aspetto che a me personalmente dà più ansia, mi fa sentire più inadeguata e mi mette più responsabilità, ancora oggi in alcuni luoghi non mi azzardo a ballare.

Ma quella è una grande forma di rispetto e anche di responsabilità proprio perché senti come qualcosa da tutelare quello che stai vedendo per non pestare i piedi a nessuno e non mancare di rispetto tu fai un passo indietro

Come dire, è inevitabile perché quando tu hai la fortuna di vedere veramente cosa accade durante i riti di Pagani, cosa accade in quelle feste e cosa accade a casa di quelle persone, quali sono le dinamiche, come succede che si crea una festa. Dove davvero ballano in casa e ballano per come sono abituati, capisci, stai osservando un pezzo di storia, come fai. A me a volte quando pure mi invitavano non ballavo, proprio perché mi è capitato che magari essendo una bella ragazza anche gli anziani, magari a volte mi invitavano a ballare, io ero terrorizzata... Ho dei ricordi, di cose veramente per cui vorrei... mi vorrei sotterrare... I tempi che non andavano, sei tutta rigida... “ah tu sei quella ragazza di Bologna” cioè tutti, e questa è una cosa che mette molta molta pressione. Però d'altro canto è anche il vero motivo per cui si lavora un anno, io lavoro un anno per poter partecipare a quella festa... poi te la devi godere.

Ti ringrazio ancora. Stai gelando là fuori!

No ora sto meglio, è la mano che ho congelata, che ho fumato e sono rimasta così. Ah forse la domanda vera è che io tra vent'anni forse diventerò una grande cantante, vero Luca? Io e Luca abbiamo un repertorio che oggi vanta almeno 5-6 pezzi, è un repertorio

a cui stiamo lavorando da 7 anni e prima o poi faremo il nostro gruppo, io ho comprato un organetto 4 anni fa, e prima o poi studierò no? Quindi tra una decina d'anni, fra 20 anni, io sarò una cantante - musicista.

Vedi che avevo fatto bene la premessa, serviva a questo! niente volevo dirti, comunque così ti libero anche dallo stalking. Mi rendo conto che è un periodo per tutti quelli che sto contattando pieno di impegni.

Si in questo periodo di apertura, non si sta ancora capendo cosa fare. Io stavo molto bene nel primo lockdown, curavo il mio orto... pensa che noi durante il primo lockdown abbiamo proprio fatto la vita dei contadini, cioè noi ci svegliavamo la mattina tipo alle 8 prestissimo con Eva di 2 anni che veniva in campagna con noi, stivaletti, cappellino, prendevamo un panino a pranzo che mangiavamo sotto gli ulivi, tornavamo a casa, ci suonavamo una bella pizzica - pizzica, andavamo a riposare al pomeriggio, tornavamo in campagna e alle 7 di sera mangiavamo e spesso alle 9:30 crollavamo, era bellissimo. E dicevano “ecco con le spalle rotte” mi chiedevano, “devi fare i video”, io: “vi ‘nfoco tutti”, a mettermi in quel periodo il vestito di danza... No ragazze, il vestito rosso... No, volevo morire, cioè io volevo soltanto gli stivali e la zappa e basta. Lascio il telefono in casa e lo riprendevo la sera. E' stato stupendo, facevamo le passeggiate a vedere il tramonto, abbiamo fatto capire alla bambina cosa vuol dire tramonto e alba, ci regolavamo con la luce del giorno, incredibile.

Come se fosse una parentesi di una vita sognata, quasi.

Sì, sognata, è stata una parentesi. E ti devo dire è stata una bella parentesi. Cioè, io improvvisamente mi sono trovata senza... io venivo da un periodo in cui da quando mi sono trasferita io ho continuato sempre a viaggiare. Io due volte al mese almeno prendo un aereo e vado in Toscana e torno. Quindi per me non viaggiare più... io ho la mia famiglia su, è stato tremendo, impensabile veramente, Luca veniva da Tournee in Giappone e si è ritrovato a casa, ci siamo ritrovati nella stessa casa h24 con la bambina di 2 anni, non lo so, non ci siamo ammazzati per un pelo... cancellare tutto, azzerare su tutto, che all'inizio è stato violentissimo... Guarda, io poi non volevo nel modo più

assoluto tornare. Infatti mi sono portata un pezzetto di vita, di quella vita, oggi non vedo l'ora di finire di lavorare per potermi dedicare solo alla campagna, io nei weekend non vado a fare le cose perché devo fare l'orto, sono diventata matta. Sì, ma poi tante persone hanno curiosità di imparare a fare la pasta fatta in casa, abbiamo fatto anche quello, tante persone hanno proprio rivisto le loro vite. Cioè, se non fosse servito a niente e non ci fosse stato questo sarebbe stato veramente inutile. Invece penso in realtà che il virus sia l'ultimo dei problemi in questo periodo, quindi guardo altro... quello che è successo, molto importante livello sociale, un pezzo di storia, c'è mia nonna che mi dice "Io ho fatto la guerra, ma questo è peggio". E' peggio dice, "perché in guerra dovevi stare attenta quando c'erano i bombardamenti e tu sapevi che stavano bombardando e quando stavano bombardando stavi in casa". Qui non bombardano, non puoi uscire perché c'è qualcosa nell'aria e un discorso così da una donna di 88 anni dici cazzo, è veramente molto forte. Giulia grazie. È stato molto bello perché mi hai fatto fare un viaggio nella mia vita e non è che una cosa... non si è abituati a farlo tante volte, quindi grazie mille.

Grazie mille a te, ti auguro buonanotte.

Grazie anche a te bella. Ci rivediamo presto. Quando sei nel Salento mandami un Whatsapp.

Sì, tanto tutto agosto me lo faccio lì

Vieni a casa a prenderti un caffè e una fragola. Buona notte.

Silvia De Ronzo, danzatrice e direttrice della scuola TarantArte di Bologna e allieva e assistente alle coreografie di Maristella Martella. Fa parte della compagnia Tarantarte

Intervista del 1 giugno 2021

[Inizio registrazione con Google Meet]

Dove sei nata?

Io sono nata a Torino da genitori salentini entrambi nati a Spongano, Lecce, che erano emigrati alla fine degli anni '70 inizio anni '80, classica famiglia di immigrati, mia madre aveva preso il posto come insegnante di scuola primaria e mio padre lavorava in Fiat, quindi io e la mia sorella maggiore siamo nate a Torino. A 3 anni della mia vita a Torino hanno avuto il trasferimento entrambi e sono tornata in Salento, quindi diciamo proprio i primi tre anni non ricordo quasi niente.

A proposito volevo chiederti, hai qualche tipo di rapporto con Torino?

E sì, perché lì poi sono rimasti due miei zii a vivere, poi uno dei due si è trasferito di nuovo in Salento, l'altro invece ha continuato la sua vita lì e poi purtroppo è scomparso un po' di anni fa. Lì c'è una parte della mia famiglia appunto, che è la compagna con le sue due figlie e poi altri due miei cugini, che si sono ritrasferiti lì per lavoro; quindi c'è una parte della mia famiglia ancora là. Non ci vado molto spesso, però è una città che rimane comunque nel cuore sicuramente.

A questo riguardo hai qualche episodio che ti lega alla città, dei ricordi, oppure di qualcosa?

Sì, ricordo solo un'estate, ero molto piccola, quando sono andata a trovare queste mie cugine... mi ricordo di essermi divertita molto, di essere stata a casa loro, di essere stata in un parco giochi, ma veramente questo è l'unico ricordo che ho di quando ero piccola... Poi vabbè. Ci sono stata da grande, ma è un'altra storia, ecco.

Quindi nonostante è stato il tuo luogo di nascita è con Spongano che hai proprio un legame affettivo.

Esatto. Sono cresciuta lì e fino al liceo ho fatto tutte le scuole lì, quindi non ho amicizie, ho questa parte di parentela lì ma diciamo che ci vado poco perché comunque la famiglia si riunisce in estate sempre in Salento, quindi il modo per rivedersi e riunirsi è sempre stato il paesino di Spongano, per tutti. Poi ho la famiglia sparpagliata, altri cugini che sono in Trentino, mia sorella è qui a Bologna...

Quindi con Spongano ci sono dei ricordi in particolare? Ti viene in mente un ricordo legato alla tua infanzia?

Spongano? Eh beh, tanti tanti, non so, già dalla scuola materna ho dei ricordi dei miei amichetti con cui sono rimasta legata fino ad adesso, mi ricordo molto l'adolescenza anche passata un po' ad annoiarci, a inventarci qualcosa per divertirci, perché il paesino offriva veramente poco, quindi non so, le serate passate in villetta sulla panchina a raccontarci, a cercare un modo per stare insieme... Ricordi di infanzia... Vabbè, la mia grande famiglia, quindi i nonni, che purtroppo sono scomparsi tutti, e quindi tanti ricordi legati alle loro case, cioè alle cene e ai pranzi tutti riuniti con i nonni, quelli sono forse ricordi più belli perché proprio poi, mancando adesso quelle persone lì... sono ricordi a cui sono molto legata.

E come è avvenuto poi l'avvicinamento alla danza popolare, in particolare poi alla pizzica?

Allora, io ho iniziato a frequentare San Rocco a Torrepaduli quando avevo 15 -16 anni appunto, con i miei amici cercavamo le feste, le sagre, un po' per andare, per uscire, era un modo per uscire con quelle feste, in discoteca non frequentavo molto, i miei genitori non volevano che io ci andassi; alle feste iniziammo a vedere qualcuno, pochissime persone, parliamo degli anni '90 e 2000, quelle poche persone che ballavano, nel '95 avevo 15 anni e uscivo con questi miei amici, questo gruppo di amici più stretti, fra cui c'erano anche i fratelli Rizzello di Spongano, che anche loro erano musicisti, erano molto appassionati di musica e anche loro si iniziavano ad appassionare alla musica popolare e alla danza popolare e ballavamo così, in maniera molto spontanea. Poi andavo sempre a San Rocco a Torrepaduli il 15 di agosto. All'inizio ci andavo con questo mio zio di Torino, cioè nel senso che viveva a Torino, e lui da "turista" era molto incuriosito e quindi ci portava spesso a queste feste, neanche mi ricordo le prime "Notti

della Taranta”, non so in che anno è stato ma ricordo la prima, io sono andata con mio zio appunto, perché erano delle iniziative di sinistra e lui era un politico di sinistra, quindi gli interessava molto il fenomeno a livello politico, penso ci fossero anche degli amici e lui era molto dentro la politica di sinistra e quindi ci portava in giro, ci scarrozzava. A Torrepaduli, mi ricordo benissimo che mi vestivo di tutto punto, ci mettevo delle ore a scegliere la gonna, avevo 15-16 anni, nastri, mi riempivo di nastri sulla testa, in fronte, andavo lì e ballavo in maniera molto spontanea. Io poi ho sempre studiato danza da quando ero piccola, quindi mi veniva abbastanza semplice, nel senso che non mi vergognavo e comunque avevo un corpo che riusciva a interpretare facilmente il passo, a sentire la musica e il ritmo. Quindi mi buttavo subito sia a San Rocco, tantissimo tutti gli anni sono andata, penso di non aver perso neanche un anno e alle sagre, alle feste andavamo a cercare questi primi concertini. Un ricordo che ho che forse era a Marittima, non mi ricordo bene, ero sempre adolescente, ero anche più piccola di 15 anni, forse 14, iniziavo già ad uscire col fidanzatino... mi ricordo di un concerto che mi è rimasto impresso, rimasi affascinata da un concerto e questo ragazzo che suonava i cucchiai, mi ricordo benissimo e rimasi molto affascinata, era la prima volta che vedevo suonare i cucchiai, questo ragazzo era molto affascinante e ho ricollegato poi che era Antonio Castrignanò, che ha più o meno la mia età, quindi era anche lui un ragazzino, mi ricordo in particolare questo e mi ricordo anche, probabilmente non è un ricordo vivo che ho, ma è legato ad una foto che mi hanno mandato e che ho perso... ma che devo assolutamente recuperare... di un ballo che feci, ero molto piccola, dietro casa mia per la festa di Santa Vittoria che era la Santa protettrice del mio paese, dove c'è questa usanza di bruciare le “pagliare” cioè si fanno i piccoli falò, adesso non ricordo bene il nome, e c'è questa foto di me che danzo davanti a questo fuoco appunto piccolina... e niente, quindi ho questo ricordo di questa festa, ma credo che sia un po' legato a questa foto che ho. Sicuramente si tratta di un ricordo costruito, con Luca Rizzello. E poi loro, questi tre fratelli dopo hanno formato un gruppo di musica popolare proprio si chiamano “Ballati tutti quanti”, è abbastanza conosciuto. L'altro ricordo che ho è di una festa con un corso di pizzica, siccome corsi di pizzica se ne facevano pochissimi in quegli anni, tenuto da Francesca (di cognome non ricordo) comunque organizzato da Luigi Mengoli, che era il mio insegnante di musica, che lui è stato fautore di tantissima ricerca musicale legata al mondo popolare,

quindi ero già un po' in questi ambienti, molto inconsapevolmente, però andai lì per esempio a questa festa, dove suonava questo gruppo che si stava formando che si chiamava "mena mena mo" di cui faceva parte anche mio nonno, che era stato uno dei riferimenti per Luigi Mengoli per quanto riguarda la raccolta dei canti popolari; era proprio un cantastorie mio nonno, era un continuo di racconti, cantate, me lo ricordo benissimo a casa, con noi più che cantate erano racconti, favole, lui scriveva poesie anche in dialetto, era un albero di "memoria", nel senso che aveva questa voglia di trasmettere, tantissima voglia di raccontare e aveva moltissima memoria, ricordava benissimo tutte le cantate, tutti i racconti e quindi ci sono molte registrazioni sue che ha Luigi Mengoli, che poi qualcosa ha pubblicato. Mamma mia, un flusso!

Ma è bello così perché vengono in mente poi le cose per associazione.

È tanta roba, perché più o meno ero in un ambiente impegnato, era proprio destino, fra l'altro facendo danza, ballo per colpa di mia madre anche che mi ha buttato a 4 anni in una scuola di danza... e ci sono rimasta poi.

Prima hai detto che eri in questi contesti un po' inconsapevole, nel senso che inizialmente non avevi ben capito cosa stesse succedendo. Quando è che c'è stata la presa di coscienza di tutto questo, del mondo della Pizzica?

Quando ero piccola ero inconsapevole, ricordo anche a casa di una mia amica che si facevano queste feste, dove si cantava; erano tutti amici, era un gruppo di sinistra appunto e spesso nelle feste venivano loro; non c'era molta gente che ballava, quasi nessuno che danzava ancora, però loro iniziavano a recuperare questa parte. Quindi la consapevolezza, tutta questa roba che mi circondava, non ero consapevole dell'importanza di quello che ascoltavo, anzi certe volte ero anche annoiata. Sai, quando sei adolescente vuoi fare tutt'altro che ascoltare il tuo nonno che sta a dire ore e ore a raccontarsi, ti annoi anche no? Vorresti uscire, andare in giro. La consapevolezza è arrivata quando sono venuta a Bologna, quindi mi sono staccata da quel contesto, sono arrivata a Bologna e ho iniziato l'università a 19 anni e comunque mi legai al contesto, nel senso che ero circondata da ragazzi che come me venivano dal sud più o meno, ma anche da altre regioni e anche da altri stati. Io per esempio nel mio studentato avevo sempre un progetto di ragazzi americani che venivano a studiare. Però ognuno di noi

portava dei racconti. Dei racconti che appartenevano alla loro storia, alla loro identità, e quindi ho iniziato a rendermi conto della mia biografia, di quanto fosse importante da dove venivo e le mie peculiarità, la mia cucina, che mettevamo noi per esempio di condivisione con gli altri, cose tipiche no? Devo portare le cose tipiche da giù, il famoso pacco no? Quindi tutta una serie di cose... però quindi dopo 3 anni, credo a 21 anni, ho conosciuto Maristella. Quando sono arrivata a Bologna ho iniziato a frequentare vari corsi di danza orientale, danza africana, contemporanea, perché non avevo avuto la possibilità giù di farlo... non c'erano questi tipi di possibilità nel mio paesino e quindi figurati, arrivando a Bologna ho visto questa offerta di tutto e volevo scoprire un pochino. Tra le altre cose si fa un corso di Pizzica per una parata e che aveva come finalità quella di portare una parata in strada, si chiamava parata "Partot" e lì ho conosciuto Maristella, da allieva. Ci raccontiamo sempre che la prima volta io sono arrivata in ritardo e lei mi cacciò fuori dal corso. "Adesso sei in ritardo! La prossima volta arriva puntuale!" il mio primo approccio con Maristella. Ho fatto questo corso di pizzica con lei, ci siamo piaciute subito, lei in quell'anno aveva detto che faceva già "Teatrodanza" e l'associazione "Taranta Power" credo fosse già stata fondata. E lì praticamente io per divertimento ho fatto questa parata che mi è piaciuta molto, mi è piaciuto molto il lavoro che facevano loro, l'approccio diciamo, e durante la parata, che si svolgeva in estate, dopo questi paio di mesi di corso, durante la parata Maristella mi chiese a bruciapelo: "Guarda Silvia, ti abbiamo visto, ci piace molto come danzi. Vuoi venire in Marocco con noi quest'estate 15 giorni per un progetto che abbiamo?" e io dico: "Sì guarda, che bella proposta... Fammi pensare un po'", "No, me lo devi dire entro domani". Allora questo è stato il tuffo che ho fatto, il giorno dopo l'ho chiamata e ho detto sì e da allora ho cominciato un percorso con loro di approfondimento; mi sono fermata su questo particolare tipo di ballo esplorandolo non solamente in maniera così, spontanea, per mio divertimento, ma anche appunto esplorando la parte didattica, perché poi pian piano mi sono inserita nell'insegnamento, la parte più espressiva, quindi più spettacolare, quella dei palchi, eccetera. Tutto è partito così. Quindi diciamo il momento in cui ho deciso che quella era la mia strada è stato quasi casuale. Ecco, però questo episodio mi ha indirizzato un po' su questa strada che non ho mai abbandonato, fino ad oggi.

E di questa scelta, questo avvicinamento anche alla danza popolare, la tua famiglia che cosa ne ha pensato, come ha preso questa cosa?

I miei sono persone abbastanza aperte, nel senso che mi hanno lasciato sempre molto libera di scegliere di fare, di andare, viaggiare, però all'inizio questa cosa la prendevano un po'... Capivo che per loro non aveva grande valore o importanza, ma la vedevano come un hobby, come uno dei tanti momenti di svago che si potevano avere e tra l'altro mi ricordo i primi anni che mia mamma mi sgridava, diceva di non perdere tempo e di studiare. "Non perder tempo, studia, non perdere tempo, studia, ah insomma sei sempre lì a ballare, non studi, non distrarti!" Quindi la vedevano all'inizio come una distrazione che mi poteva allontanare dai miei studi universitari, e poi piano piano hanno capito. Sì, diciamo negli anni poi hanno sempre di più apprezzato il lavoro, perché poi ora siamo un'associazione di tante persone che ci impegniamo tanto, piano piano siamo riusciti ad avere dei bei risultati, quindi adesso lo apprezzano molto.

Quali sono state le difficoltà che hai affrontato quando ti sei trasferita a Bologna e come sei riuscita un po' a superarle, grazie a cosa? Mi hai accennato prima grazie anche al cibo e ai racconti e a quello che ti appartenevano.

Guarda io sono stata fortunata, innanzitutto avevo già una sorella, la grande, che era qui a Bologna da 2 anni, quindi lei un po' mi ha accolta, mi ha mostrato, mi ha guidata in questa nuova città. All'inizio ero un po' spaesata, proprio perché non riuscivo a capire come funzionavano gli autobus, perché venendo dal paesino dove i mezzi pubblici ancora adesso sono utopia, quindi ero un po' spaesata, però sinceramente avere già una persona accanto, che mi ha guidato e poi il fatto che ho vissuto sempre negli studentati, dove si creavano queste grandi famiglie, i ragazzi, ci sostenevamo a vicenda, tutti lontani dalle famiglie, specialmente ancora con quei ragazzi con cui ho vissuto quegli anni lì siamo ancora fratelli, sorelle, siamo ancora una grande famiglia. Ci siamo legati molto nella difficoltà e nello studio; ci siamo divertiti un sacco, proprio tanto, e ci siamo tanto uniti, quindi quello secondo me è stato importante. Sarebbe stato diverso magari avere un appartamento, negli studentati c'era il tuo appartamento ma c'era quello di fianco, quello sotto, eravamo un centinaio di ragazzi in aule studio. Era impossibile sentirsi da soli; questo sicuramente mi ha aiutato molto nelle prime armi, e poi nei primissimi periodi, e poi ti devo dire che questa passione, anche negli anni successivi,

che poi è diventato un lavoro, mi ha aiutato poi a creare altri tipi di “famiglie”, cioè di amicizie no? Ho conosciuto tantissima gente attraverso i corsi di ballo; lì si creavano dei legami anche speciali, perché arrivano delle persone che si avvicinano alla musica, alla danza in generale, sono persone con una sensibilità vicina alla tua, per cui persone molto simili a me e quindi si creano facilmente le amicizie e poi ho trovato tanti... c'è un gruppo di salentini per esempio di nuovo, di musicisti del Sud, persone che scoprivano insieme a me appunto la passione per le danze popolari della loro terra, nel senso che si è creata di nuovo questa grande famiglia di amicizia eccetera, che condivido da tanti anni e quindi non lo so, i Campani, i Salentini, tutti appassionati si portano la loro musica e ci siamo trovati in queste grandi feste. Io ho conosciuto anche il mio compagno, il padre di mio figlio che è un musicista di un gruppo, e ci siamo conosciuti così, alle feste, a suonare in piazza. Noi le prime suonate le facevamo in piazza, quando ancora si poteva suonare in piazza, e quindi lì conoscevamo tante persone e sono nati tantissimi amori, ma tanti proprio, infatti ad un certo punto dicevamo: “dobbiamo fare agenzia matrimoniale, altro che corso di Pizzica con tutti questi che si innamoravano nei nostri corsi!”.

Invece l'insegnamento quand'è che è arrivato, cioè quando sei diventata proprio un' insegnante di pizzica?

Guarda, quasi subito, dopo questo viaggio in Marocco, perché Maristella aveva bisogno, quindi m'ha buttata quasi subito nei corsi, che ero anche molto inesperta per quanto riguarda l'insegnamento della pizzica. Ho iniziato ovviamente a insegnare pizzica, che era il ballo che conoscevo come mia esperienza, però era un'altra cosa passare da una cosa che fai a una che devi insegnare, quindi ero molto inesperta all'inizio; mi faceva fare con dei gruppi molto piccoli proprio per farmi fare un po' di esperienza, avevo dei piccoli gruppi, però Maristella aveva bisogno in quel periodo perché l'altra ragazza che insegnava con lei poi si era staccata, aveva creato un'altra associazione e quindi quasi subito... e la mia fortuna era che avevo una formazione di danza e quindi lo facevo da anni, sicuramente facevo degli errori ma non facevo danni, avrò fatto sicuramente tanti errori ma poi ho appreso da lei come il suo metodo all'inizio; poi piano piano mi sono fatta anche la mia idea e quindi quasi subito guarda, avrò avuto solamente circa 24 anni, non so, devo andare a ripescare il mio primo corso, non so in che anno...

In tutti questi anni di corsi che hai fatto da insegnante, i fruitori dei tuoi corsi hanno delle caratteristiche comuni oppure sono molto diversi tra loro?

È una bella domanda questa. Allora sono molti, sicuramente non si può generalizzare, ci sono molte persone del Sud che appunto un po' sradicate, cercano soprattutto una socialità secondo me, magari si sentono un po' accolti, io li vedo molto divertiti per esempio quando mi sentono parlare in dialetto, anche il suono della lingua ti fa sentire di casa; quindi molte persone del sud, all'inizio avevamo molti studenti, avevamo una convenzione con il CUS di Bologna (Centro Universitario Sportivo Bolognese) loro ci pubblicizzavano i corsi sul sito dell'università, quindi arrivavano tanti studenti, anche studenti del Nord eh, si sono appassionati e molte persone anche del nord che facevano la vacanza in Salento, si innamoravano un po' del luogo, della cultura di queste danze, arrivano ancora adesso insomma, mi chiamano spesso i bolognesi che sono stati in Salento: "Pronto è il numero della Taranta?" la telefonata tipica... appunto affascinati da queste storie che sentono poi quando vanno giù. Adesso c'è la "Notte della Taranta". Quindi le tipologie sono queste; studenti, oppure persone che praticano appunto un po' per le loro origini, oppure gli appassionati di danza etnica in generale e di danza popolare, quindi all'inizio nei primi anni, il primo mio decennio di insegnamento, erano persone che magari avevano fatto il corso di flamenco, il corso di danza orientale, il corso di Capoeira, il corso di Afro, e venivano anche fare il corso di Pizzica, quindi appassionati di danza etnica in generale. Adesso anche con il boom del *bal folk*, sono questi ragazzi appassionati che vengono anche a sbirciare nel mondo delle danze popolari del Sud Italia, delle tarantelle; ne ho avuti un paio che adesso sono maestri e miei allievi che sono Maestri di Bal folk adesso si sono appassionati poi di quello. Poi questo fenomeno è un po' cambiato nell'ultimo decennio.

A proposito, in questo periodo di Covid-19, hai continuato a tenere delle lezioni on-line oppure li hai sospesi?

Allora sì, io è dall'anno scorso che faccio, non ci siamo mai fermati ed è partito non da me ma dai ragazzi, nel senso che quando abbiamo chiuso il corso, i ragazzi mi hanno detto: "Cosa facciamo adesso?" "Cosa facciamo?" ho detto. "Vogliamo provare con Zoom?" Io ho detto "Non vi assicuro niente, io non so, non conosco il mezzo, non so come si faccia danza on-line e se si possa fare e se abbia un senso, ci proviamo

insieme”. Infatti l'anno scorso ho fatto degli incontri, che all'inizio erano proprio di saluto, ci salutavamo, “come state?”, facevamo dei brindisi, ci facevamo una cantata con Giuseppe che ci suonava una cosa lui (il mio compagno), non erano a pagamento e poi piano piano abbiamo capito che qualcosina si poteva fare, ero l'unica l'anno scorso a tenere corsi su zoom dell'associazione, che si potevano trovare delle modalità per muoverci insieme, anche se in separata sede e un po' si poteva approfondire anche in maniera teorica qualcosina, o comunque utilizzare la telecamera e anche Zoom come una risorsa, e quindi da questo limite cercare delle nuove opportunità e abbiamo cercato di farlo, quindi da settembre poi ho detto “vabbè”, abbiamo ricominciato in presenza, poi abbiamo chiuso di nuovo... “va bene dai quest'anno per forza abbiamo questi corsi on-line di nuovo” e li avevo proposti poi anche in maniera più seria, cioè più calendarizzata, si è convinta anche Maristella, l'anno scorso non aveva voluto farli... Insomma abbiamo trovato piano piano un metodo, confrontandoci insieme, che non è uno eh, ci sono dei metodi, degli escamotages insomma, e adesso io a fine maggio, l'ultimo Mercoledì, ho fatto l'ultimo mercoledì la scorsa settimana, niente, i ragazzi vogliono continuare perché la maggior parte non sono bolognesi ma sono ragazzi che mi seguono da diverse altre regioni, per cui non potrebbero comunque tornare in presenza, e quindi mi hanno chiesto di continuare e credo che farò anche a giugno, continuerò con questo corso, poi penso a giugno di chiudere. Poi andrò in Salento a luglio per continuare con le attività estive.

Infatti il collegamento in remoto dà la possibilità a persone lontane di raggiungerci.

Sì infatti, c'è una ragazza dell'Argentina che si collega per esempio con me addirittura, una ragazza che è stata in Salento per le danze sacre, se non sbaglio che è stata in Salento non so quando, l'anno scorso forse, e ha fatto un corso di Pizzica giù e voleva continuare, le è piaciuto molto e voleva continuare; nell'ultimo mese si era aggregata anche lei.

A proposito di on-line, sicuramente ti sei accorta dei tanti dibattiti che ci sono riguardo alla pizzica sui social che sono un po' esplosi negli ultimi anni. Ti volevo chiedere a questo proposito la tua posizione.

Guarda, no. Ho avuto pochissimo tempo perché tra il lavoro, io sono educatrice di asilo, lavoro durante il giorno e ho il mio corso del mercoledì e già faccio fatica in casa, perché appunto col bambino, è abbastanza faticoso ritagliarsi un momento di concentrazione, insomma, un'oretta per me è abbastanza difficile, in casa. Poi è una casa piccola, noi abitiamo in un appartamento a Bologna quindi... I dibattiti pochissimo. No, sinceramente no. Veramente ho visto poco in questo periodo, ho fatto capolino in un corso di Maria Piscopo sulla Tammurriata e ho invitato alcuni allievi e siamo andati da lei a fare una lezione, quindi non era un dibattito ma era una sua lezione. Sto riuscendo a fatica a seguire i corsi con Pino Gala e purtroppo so che mi perdo tutta la parte di dibattito perché alle 22:30 quando io stacco, perché il piccino deve dormire a quell'ora, so che si apre il dibattito e quindi io non ci sono in quel momento però sto seguendo almeno la parte teorica e quindi non ti so rispondere... a parte che io sono una poco social, quindi sono della vecchia generazione, ho ormai 40 anni e faccio fatica, per esempio non so usare Instagram ancora, non sono una che scrive tanto su Facebook, sono tanto alla vecchia maniera, cerco di tutelare la mia privacy ancora, però ogni tanto sbircio appunto per quel che riguarda il mondo popolare perché ci sono le notizie belle, degli eventi, della musica che gira, serve anche a me insomma come promozione, però più di quello non ci sto molto.

Adesso ti propongo un salto temporale. Proviamo a pensare da qui a vent'anni. Che futuro vedi per la pizzica e tu in questo futuro che funzione avrai, come ti vedi?

Io non sono molto positiva in generale. Sono molto positiva nel senso che ci sono stati dei periodi in cui ci chiedevamo, mi chiedevo, ci chiedevamo anche con le compagne di viaggio: "Ah, ma quando saremo vecchie, cosa danzeremo? Vecchie, brutte e senza forze, cosa danzeremo?" Allora poi vabbè, la danza popolare ovviamente è un ballo che si presta anche a corpi che non sono più atletici, quindi non è che bisogna essere degli atleti per ballare la pizzica, questo è certo, però una ad un certo punto una domanda te la fai. Mantenere anche il ritmo, i ritmi, magari di un concerto all'ora tarda ad una festa, più che altro quello. E anche quando, la prima volta quando è rimasta incinta Maristella, e quindi il problema del cambiamento del corpo e di avere un impegno così importante, quindi non poter più dedicare tanto tempo a questa cosa. Noi siamo delle persone che veramente abbiamo dedicato buona parte la nostra vita a questo sogno che avevamo,

perché danzare, farlo per lavoro, viaggiare attraverso la danza, è stato veramente un privilegio, è stato bellissimo, è ancora molto bello e anch'io avevo paura quando sono rimasta incinta. Ho detto “vabbè, forse la mia carriera di insegnante sarà finita”, invece no, assolutamente, fa parte di questo, cioè la danza fa parte di questo e deve essere legata alla vita e nella vita ci sono anche i diversi momenti e io danzavo anche col pancione e Maristella danzava anche col pancione, perché no? E quindi i cambiamenti della vita non ci spaventano più, perché ci siamo fatte le ossa attraverso l'esperienza poi, non è che ce l'ha detto nessuno. Quindi sappiamo che comunque possiamo ancora, perché in questo ambito una cosa non esclude l'altra... L'altra cosa è come ti vedi mi hai detto... Io per esempio sono molto contenta, proprio in questi giorni perché si è chiuso un progetto che abbiamo fatto, che è questa residenza per danzatori professionisti a Corsano “Danzare la Terra Pro” con Roberto Castello di due settimane al Macello di Corsano, e quindi il mio pensiero è stato: “Ma guarda cosa siamo riusciti a fare”; cioè partite da zero da a due corsi di pizzica a Bologna, abbiamo un centro culturale come associazione a Corsano e abbiamo lavorato con dei professionisti, con Roberto Castello che è un grande professionista e siamo molto contente di essere arrivate e a portare avanti un progetto così importante con la SIAE, finanziato dalla SIAE, e di essere riuscite a svolgerlo in maniera abbastanza professionale, per cui non è il corso di Pizzica, cioè nel senso, tra vent'anni forse perché no, il mio corso di Pizzica probabilmente ci sarà ancora, però diciamo che gli obiettivi sono quelli di lavorare su progetti culturali ormai, e quindi attraverso i Bandi, la Regione Puglia in particolare risponde molto bene, per quanto riguarda la valorizzazione del patrimonio coreutico musicale, e attraverso questi progetti, quello che interessa a noi in particolare è proporre progetti sempre inediti, trovare sempre dei nuovi spunti, delle nuove espressioni attraverso questo ballo e questa musica, coinvolgere maestri, danzatori, coinvolgere appunto tutte le persone che si vogliono accostare, perché no? scrivere... Ora la ricerca è un'altra cosa, appunto noi non siamo ricercatrici e questa cosa infatti ci ha sempre, ci siamo sempre interrogate su questo, nel senso che la ricerca la lasciamo fare ad altri, però l'operatore culturale ha l'obiettivo di connettere le persone, no? Metterle in connessione e quindi avere presente un punto di incontro così bello a Corsano in un centro culturale così bello dove fare incontrare i danzatori contemporanei con il ricercatore più tradizionalista, non lo so un giorno; però veramente, le esperienze che

abbiamo fatto sono talmente tante e penso che la fiamma sia ancora accesa, quindi non si spegne, quindi abbiamo tante idee in cantiere e io mi vedo sempre molto impegnata nel futuro. Eh sì, molto attiva su progetti appunto sulla divulgazione, perché crediamo tanto nelle potenzialità di questo ballo, nel suo fascino, nella sua espressività, nel suo potere espressivo, nel suo potere curativo tra virgolette no? Nel senso che dobbiamo curare delle patologie ma abbiamo visto nelle nostre esperienze che è un mezzo come un altro per stare bene, per fare socialità e per innamorarsi della vita. Se magari qualcuno che ha vissuto questa lontananza dalla propria terra di origine e magari vive una vita dedicata al lavoro, soprattutto nelle grandi città c'è questo, magari c'è molta solitudine e il lavoro ti prende, ti prende molto, alcuni lavori sono molto impegnativi per cui ritornare ad ascoltare certi suoni dimenticati attraverso la musica, attraverso il dialetto, tornare a viaggiare in compagnia perché noi proponiamo sempre no? oltre al corso... cioè “andate a vedere, andate alle feste”, quindi magari si creano i gruppi di amici che iniziano a viaggiare e si va riscoprire un po' quello che avevi perduto.

Ho un'ultima domanda che mi sembra sempre banale ma ogni volta che la faccio apre delle cose belle, quindi la continuo a fare. Che cos'è per te, proprio a livello personale, la pizzica o la danza tradizionale?

Ahi ahì, mamma difficilissima, non è banale per niente. È difficile... Cos'è la Pizzica... Allora è il mio modo di raccontarmi, il mezzo penso migliore con cui riesco a raccontarmi, ok, io non sono una grande oratrice, nel senso che non amo parlare, farmi intervistare, proprio non mi piace, quando mi riascolto mi faccio pena, sbaglio le parole... Ecco, con la parola non sono brava. Da quando sono piccola sono sempre stata abituata a raccontarmi molto con il corpo. L'ho cercato, cercato, cercato e ho trovato il mio racconto, cioè che le altre tipologie di danze non mi hanno mai soddisfatto pienamente. Con questa qui mi sono fermata, nel senso che mi sono trovata bene dentro questo linguaggio, perché mi trovo bene, perché mi fa star bene, perché non riesco a farne a meno, nel senso che quando sono stata ferma per la gravidanza, per il Lockdown eccetera... niente... Dovevo in qualche maniera danzare, il mio ballo è la Pizzica perché questo non so... devo fare una seduta di psicoterapia per capirlo, non lo so, probabilmente perché è nella mia autobiografia, non voglio usare l'espressione ce l'ho nel sangue perché non ci credo, però io mi ci sono trovata dentro e la mia espressività

trova il massimo in quel contesto lì. Poi c'è un rimando, sicuramente c'è un rimando, cioè nel senso tutti i feedback che ho avuto, mi hanno sempre di più incoraggiata, nel senso che quando i miei allievi mi dicono, fanno per anni lo stesso corso perché dicono: "Io voglio rifarlo". Cioè, ci sono delle persone che hanno fatto 5 o 6 anni il corso principianti e ogni volta dici: "Ma non vi siete stancati?". Loro hanno trovato il loro posto lì, stanno bene lì, nella loro ora di libertà espressiva, quindi tornano, tornano, tornano. Quindi io trovo in questo anche la soluzione. La soluzione era continuare in questi anni, sicuramente loro sono stati la mia motivazione, gli allievi... più che i "mi piace" su Facebook. La pizzica è proprio un'espressione, cioè un modo di esprimermi, il modo in cui mi ci trovo, mi sono trovata bene e quindi ho cercato di coltivare, di continuare. Poi cosa vuol dire la pizzica? Vuol dire famiglia? No. Famiglia no. Perché la mia famiglia non ha mai ballato la pizzica né cantato, un po' il nonno... neanche, perché pizzica? tutti gli altri canti, ma la pizzica non me l'ha mai cantata. La mia terra sì, sicuramente. Quindi quando mi racconto ai bolognesi esce sempre fuori perché "ah, si sei del Salento?!" E' una parte della mia identità sicuramente, perché quando mi racconto, io mi racconto così, vengo da lì, ballo la pizzica e tutti sono molto incuriositi da questa cosa e quindi la racconto, fa parte proprio della mia biografia ormai. E' anche legata molto alla mia emotività perché poi, avendo conosciuto Giuseppe in quel campo, è un affetto, perché io a mio figlio ho voglia di raccontare questa cosa qui, trasmettergliela no? Quindi fa parte di quei valori che voglio trasmettere, di quella parte delle mie conoscenze che ho voglia di trasmettere al mio bimbo, quindi è un pezzetto di me che è molto legato ai miei affetti, alla mia emotività anche, no? Questa era la l'ultima domanda? Mi sono un po' incasinata perché poi io sono domande che stimolano la riflessione. Senti, ma la Maristella l'hai intervistata?

No, sto cercando di rincorrerla perché so che queste settimane siete state molto impegnate e quindi...

Io ho fatto solo i primi due giorni poi sono tornata a Bologna ma loro sono due settimane che penso che vogliano anche un po' forse staccare. Hai altro da chiedermi?

Quello che volevo chiederti te l'ho chiesto, è stato molto interessante sentire il tuo punto di vista, quindi ti ringrazio ancora anche per il tempo che mi hai dedicato e scusami se ti ho fatto da stalker!

No, non ti preoccupare, infatti ho detto “se non mi senti vuol dire che mi sono proprio scordata”, perché io sono nei “terrible two”, i terribili due anni che spero che passino questi due anni, è una cosa proprio... mi chiude le chiamate, mi salta sul computer, perché non riesco a far nulla con lui... spero che passi questo anno perché non ce la faccio più. E' tutto egocentrico, poi siamo soli a Bologna non è che abbiamo grandi aiuti, ho una sorella ma ha pure 2 bambini; poi con questo lockdown, figurati non abbiamo visto nessuno, è stato faticoso, sì. Per staccare un po' la testa da un bimbo... Poi io lavoro coi bimbi e ci sono certi giorni che sono esaurita proprio e perdo la pazienza.

E' solo un periodo che passa questo dei due anni, piano piano poi si tranquillizza.

Stavo pensando che l'unico momento in cui stacco è quell'ora lì con i ragazzi, che proprio riesco veramente a staccare la testa, a immergermi in una cosa che in cui non sono madre.

E che è solo tua alla fine.

Sì. Poi lavorare con i ragazzi che sono straordinari, sono proprio bravissimi. Cioè una cosa è lavorare, insegnare a gente che non sa ballare, a cui stai insegnando, invece questi come muovi il mignolo vanno tranquilli, quindi è stato un piacere proprio, è stata una goduria, lavorare con persone che lo fanno di professione, è stato proprio bello. Due giorni solamente sono stata io, però me li sono goduti tutti.

Infatti ho avuto occasione di vedere anche lo spettacolo di ieri.

Sì, davvero stimolante! Bene senti allora noi ci vediamo lunedì prossimo sugli schermi di Gala. Ma tu vieni ad agosto giù a farlo con Gala il corso? Ti sei iscritta?

Sì, ci sarò!

Ho capito dai, allora ci incrociamo... Vabbè, dacci notizie prima sulla tesi e poi ci vediamo in Salento questa estate.

Ok, grazie mille!

Grazie a te!

Giuseppe Delle Donne, musicista, ballerino e insegnante di pizzica – pizzica

Melpignano, 19 agosto 2021

Dove sei nato?

A Galatina, il 18/01/80

E che rapporto hai con questo paese?

Con Galatina niente. C'ho parenti, amici, in realtà quasi tutta la mia comitiva è di Galatina, però non perché ci sono nato.

Quindi non hai legami o ricordi particolari... perché in realtà il tuo paese è...

Caprarica di Lecce. Mio padre è di Caprarica, ci ho fatto le scuole elementari e medie, tutti i sabati, le domeniche e le festività erano passati a Cutrofiano, dai genitori di mia madre. Perché comunque si andava dai nonni che non si vedevano spesso, quindi io sono cresciuto con loro... perché i miei genitori lavoravano essendo infermieri, entrambi. A sei anni mio nonno paterno è morto, si chiamava come me, Giuseppe Delle Donne. E mia nonna che viveva la sua vita a Caprarica... sabati e domeniche più le festività con i nonni, gli zii e i parenti dalla parte di mia madre a Cutrofiano. Quindi ho vissuto questi due mondi, molto distinti anche nei dialetti. Venivi preso in giro a Cutrofiano perché parlavi dialetto caprarese e a Caprarica perché a volte uscivano termini cutrofianesi. Non riesco ad identificare un mio paese, non vedo un paese. Perché sono residente a Caprarica e cresciuto a Cutrofiano. Anche il mio dialetto si mischia continuamente tra termini di Caprarica e Cutrofiano. E spesso quando sono a Caprarica uso il dialetto in automatico, con qualche influenza cutrofianese, o quando sono nei paesi più giù, mi viene da parlare cutrofianese, che si adatta di più a quello dei dialetti dei paesi più giù. E ti capiscono meglio, perché ci sono termini... A volte è proprio questione di terminologia, anche l'accento che metti cambia, quindi c'è questa palla che rimbalza da una parte all'altra.

Mi racconteresti un episodio della tua infanzia o della tua giovinezza legato ai tuoi paesi? Proprio la prima cosa che ti viene in mente

Mi viene in mente la campagna a Cutrofiano. Perché comunque l'estate da ragazzini andavamo lì a stare con i nonni. I genitori miei giustamente ci lasciavano dai nonni perché lavoravano... facendo turni, mattina pomeriggio, smonto notte... cioè noi siamo

cresciuti con i nonni. Io e mia sorella grande soprattutto, che ha due anni più di me. Quindi diciamo che ho ricordi di campagna a Cutrofiano e ricordi di mia nonna a Caprarica.

Per esempio?

Per esempio una volta che c'era mio zio... (ride). Questa è una cosa che ricordo come fosse ieri, c'era mio zio Uccio Aloisi che stava rubando le mele in campagna di mio nonno, di notte. Io mi svegliai che c'era mio nonno che stava girando nella stanza da letto dove dormivamo tutti, per trovare le cartucce del fucile perché stava sentendo rumori. Quando uscì fuori sparò un colpo in aria e poi c'era mio zio che stava cantando in mezzo alla campagna, e quindi lo sgamò proprio. Questo episodio mi fa molto ridere perché io con mio zio mi sono ritrovato da più grande e diceva “vabbè, io sono entrato per prendere due mele, che non ce ne avevo per il giorno dopo, che sapevo che avevo ospiti. E quindi nu pocu te frutta mi stavo prendendo”. Cantando poi! Riferito a Caprarica un altro episodio riguarda mia nonna, che c'aveva le galline nel piccolo giardino di casa e che una volta arrivò scolando il rosso dell'uovo... C'erano le galline che si mangiavano le sue uova. Allora lei che fece? Siccome le controllava per vedere se avevano l'uovo o meno, a una certa stava aspettando. La gallina fa l'uovo, si gira e rompe l'uovo per mangiarselo. Mia nonna apre la gabbia, prende l'uovo per mangiarselo e se lo butta in bocca, e dice “fessa mia t'aggiu futtutu!” e stava tutta scolando, e io da piccolino non sapevo... e le ho chiesto: “nonna che è successo?” “eh, l'aggiu futtuta la gallina, me l'aggiu mangiatu iou l'eu!”.

E per quanto riguarda la danza popolare, la pizzica... l'avvicinamento come è avvenuto?

Considera che mio nonno era quello che ascoltava folk più che altro. Quando noi stavamo in campagna, la sera succedeva che ci ritrovavamo spesso tutti. Mia madre ha due fratelli più piccoli, belli caciaroni... due personaggi. E quindi io essendo il nipote grande di mio nonno, nella situazione in cui quando veniva mio zio, che aveva la campagna da qua al castello (mi indica Palazzo Marchesale di fronte a noi), come tutti i paesi dell'entroterra aveva la casa in campagna. Noi di Caprarica abbiamo la casa al mare. Lì succedeva che lo zio Uccio quando aveva ospiti o vedeva che noi stavamo

facendo baldoria, arrivava. Lo zio veniva con gli ospiti a casa mia, quindi mio nonno da buon padrone di casa offriva anche agli ospiti... ecco, mio zio si faceva la suonata con gli ospiti e se fuffia l'offerta. E quindi io sono cresciuto con quella presa in giro, essendo il nipote grande. "mena Giusè, balla cu la zia, cu la nonna!" era per sfottermi, prendermi in giro, la coglionatura... "t'annu cujanare", dicono a Cutrofiano. La stessa cosa nel suonare, era quella cosa "pija lu tamburellu, sona sona!" poi giustamente non ero a livello, perché ero piccolino. E quindi la cosa era fatta per riderci su, i grandi ridevano di te. In effetti io fino al secondo superiore non suonavo. Non era una cosa mia, della mia vita il suonare. Anzi, sentivo il reggae, facevo tutt'altro fino ai diciassette anni.

E cosa ti ha fatto scattare?

Che a 18 anni mi fidanzai con una ragazza di Lecce, molto amica di Mauro Durante... aspetta, prima c'è un altro episodio. A scuola mia, la mia coordinatrice... vabbè io c'ho un vissuto nella scuola un po' particolare. Non si direbbe vero? (ride) diciamo che nella mia vita nelle scuole elementari la maestra spiegava e io non ero mai attento perché i compiti li avevo già fatti, andavo avanti da solo con il programma. Visto che non ero attento mi dava i compiti di punizione. Io mi facevo i compiti di punizione e andavo avanti con il programma, avevo la voglia di sapere, di conoscenza. Questa cosa ha portato la maestra a mettermi sempre in punizione. Io ero quello poco attento, quello sgarbato... ha chiamato i miei genitori, che sono arrivati con tutti i quaderni e le date dei compiti perché la maestra diceva "Giuseppe non è attento, non fa i compiti". Quando sono andati a vedere, a confrontare il registro con i miei libri, io ero avanti al programma. Mio padre disse "qua il problema non è mio figlio, sei tu". La fecero piangere, "se lui studia da solo, tu lo stai penalizzando e stai creando un problema per mio figlio". Questa cosa nel frattempo mi aveva svogliato. Quindi studiavo come fare per non studiare. Perché se studiavo e poi venivo penalizzato che cosa dovevo studiare a fare? Quando ho fatto medie e superiori io facevo l'indispensabile. Alle superiori ho iniziato ad andare avanti. È successo che nel secondo o terzo superiore... se non baglio il terzo, la mia coordinatrice fece un corso con Daniele Durante che insegnava il tamburello. E io andai per "incuppinare" l'insegnante, in modo da poter passare l'anno. E quindi andai e il primo giorno guardai. Lui mi disse "ah vuoi provare?" e io "no no,

voglio solo guardare”. Il secondo giorno a fine lezione gli chiesi “mi spieghi come si gira la mano?” perché non sapevo girare la mano, per me era questo il suonare (mi mostra), come suonava mio zio [Aloisi]. E lui mi spiegò. Il terzo giorno andai, mi diede il tamburo in mano e cominciai a suonare. E Daniele Durante disse “è impossibile questa cosa, non ho mai visto nessuno che gli spiego il giorno prima e questo suona e mi mantiene il tempo, chi sei e come fai?” parlando gli spiegai che c’avevo lo zio che suonava, “chi è tuo zio?” “Uccio Aloisi” “Ah, allora abbiamo scoperto il dilemma!”. E da lì ho cominciato a suonare, suonavo a casa con mio zio. Io avevo imparato una tecnica diversa da quella di mio zio e quindi evitavo di fare le brutte figure. Poi c’erano i figli di mio zio e tutti e tre suonavamo. Abbiamo scoperto diverse foto, poi ho riscoperto grazie a Leonardo [Ciccarese] 12 VHS della mia famiglia, di feste private. Cose assurde che ancora devo rivedere tutte, mi sono visto qualcosa dove eravamo noi piccoli a suonare, io avevo 11, 16, 17 anni. Quindi poi la mia ex mi disse di creare sto gruppo, anche con Mauro Durante. Lui l’anno dopo iniziò a suonare il tamburo nel Canzoniere [Greco Salentino]. Però lui già studiava violino, perché comunque Daniele Durante era abbastanza rigido come persona, quindi lui doveva fare i compiti, farsi due ore di violino e poi poteva uscire con gli amici. Quindi noi arrivavamo lì, aspettavamo che Mauro finisse di farsi le due ore di violino e poi uscivamo tutti insieme a casa di uno di noi del gruppo, a Castromediano e facevamo le prove del gruppo, parlo del ’98. Primo concerto zona stadio, successone, un botto di persone. Eravamo io, Mauro Durante, Maria Mazzotta e Marta Garrisi, Ciccio Zabini, cantastorie salentino che è diventato molto bravo... abbiamo iniziato questa avventura di suonate, concerti, palchi, iniziare a capire il palco. Diciamo che l’ambiente popolare all’epoca, quello di noi ragazzi che tornavamo alla carica, era molto unito. Tutti i gruppi che si erano formati dal ’98 al 2000... eravamo molto uniti, non vedevamo l’ora di finire di suonare per andare ai concerti degli altri, perché poi quando loro finivano ci trovavamo tutti in ronda e suonavamo insieme. Una festa bellissima era a Leverano, la festa del vino novello, dove c’era un signore, Maurizio, direttore artistico che chiamava i gruppi. E ci chiamava tutti, quelli che all’epoca erano nella musica popolare. E noi andavamo tutti, anche a quattro soldi, non ce ne fregava niente, solo per il gusto di suonare insieme. Perché lui poi che faceva, aveva dieci postazioni e magari eravamo undici gruppi. Uno andava e prendeva il posto di un altro di un gruppo, suonavamo insieme e poi si andava

dall'altro, così giravamo. E non vedevamo l'ora di andare l'uno dall'altro per suonare insieme, per stare insieme, per ballare insieme, per fare casino, rilassarci, suonare, cantare... c'era un ambiente bello. Poi magari a fine festa ci trovavamo tutti, cu le ronde, ca ne sguariava. Il bello era quello, non è che suonavamo per mostrarci, no, "io aggiu sonare perché nimu sguariare". Nel rispetto e nell'educazione di tutti. Quando c'era la chitarra che non era amplificata, tu suonavi più basso di volume perché se io sento la chitarra allora la sentono pure gli altri. C'era educazione musicale che avevi assimilato. Quindi era proprio normale per noi, se vedevo che uno si stava sgolando a cantare abbassavo il volume. Queste insomma le mie avventure all'inizio, nella musica popolare.

E i tuoi parenti cosa ne hanno pensato di questo riavvicinamento alla musica popolare?
Io ero quello che spacciava, drogato... buttato in mezzo alla strada come gli zingari. Questo ero per loro. I miei genitori, supportati anche dagli zii, da parte di mia madre. Era quello, gente te terra, menati ca sta fannu ste cose. "stai cu li menati", era quella la cosa. Era quel salto generazionale. Nui eramu li menati ca stiamu a mienzu a Lecce a suonare. Poi comunque noi facevamo molto "cappello", quando stavi in mezzo a Lecce, perché comunque ti mantenevi da solo alla fine, quindi fare "cappello" per noi era pure un modo per stare insieme e farci una suonata. Con niente arrivavamo a venti persone, suonando e ballando, ci scambiavamo i ruoli in automatico. Lo facevamo per il piacere di farla, poi i soldi arrivavano, che alla fine per cattare le sigarette, andare a prendere una cosa. Tu pensa che l'altro giorno Daniela Bray che è una ragazza che veniva a suonare con noi e suonava il flauto, mi ricordava che il nostro primo concerto in zona stadio a Lecce abbiamo pagato la benzina alla macchina, tipo 10mila lire di benzina e ho comprato un ovetto Kinder a testa, era quello il nostro cachet. Io ero il grande, 18 anni. Ho comprato l'ovetto Kinder e abbiamo messo la benzina alla macchina. [voci intorno, rivolto ad altri:] stati citti per piacere, non fare il maleducato ca poi la nomina la tengu iou (ride).

Questa opinione che i tuoi parenti avevano è cambiata? Quando?

Io poi me ne sono andato a Napoli, contro il volere di tutti. Perché quel periodo c'era "lu puzzu" a Sternatia, un locale dove ci trovavamo tutti i martedì sera a suonare.

Conosco delle persone, le conoscevo già prima, tra cui una ragazza di Lecce, Valeria, che ballava. Si gira e mi fa “ci sono delle tamurriate a Napoli”. “che sono ste tamurriate?”, “no è bello, vieni!”. Un sabato pomeriggio andiamo io, lei e il suo compagno a queste tamurriate. Considera che io ero un ragazzo di 20 anni, a du passava bruciava terra, lasciavo il solco. Se mo’ bruciò sulu, all’epoca lasciavo il solco. Succede che sono stato due giorni in silenzio a ricordare tutto quello che avevo visto in una sera. Sant’Antonio a Cicciano, avevo visto ballare tamurriate come mai visto in vita mia, suonate che non avevo manco l’idea esistessero, giulianesi a livello energetico pazzesche. Arrivammo a Montella, un paesino nell’Irpinia dove vedi montagne e dietro altre montagne. Siamo arrivati di sera in un casolare semi sgarrupato. Abbiamo fatto questa festa, che non ha niente a che vedere con quello che puoi vedere oggi in Campania... e ci svegliamo alla mattina con un metro e mezzo di neve. Noi sempre con questa ragazza con cui stavo, prima di andare a prendere il bus... il giorno dopo era il mio compleanno, quindi il 17 gennaio era la festa, 18 gennaio facevo gli anni e quindi ci siamo concessi questo regalo di compleanno. Prima di uscire di casa dovevamo spalare la neve. Mai vista così tanta in vita mia, quei 5 cm di neve vedi qui! ’88 era che ha fatto la neve grossa qua da noi (chiede a persone intorno)? [87]. Quindi io mai vista tanta neve. Quindi andiamo, prendiamo l’autobus e io rimango sbalordito da questa cosa. Lì iniziai a frequentare la Campania, sono stato fino a febbraio, poi sono salito per fare un concerto e ci sono rimasto un mese e mezzo. E da lì sono entrato nella Paranza O’ Casone, dove io mi occupavo della musica salentina, poi c’era chi si occupava della Calabria, del Gargano, avevamo artisti che arrivavano da tutta Europa a suonare, il Centro studi Vesuvio, un laboratorio di musica a 360 gradi, 24 ore al giorno. Cioè, noi dormivamo per sfinimento, non per stanchezza. Quando proprio non ce la facevi più andavi in un’altra stanza. Sotto si continuava ad accendere il fuoco, suonare, bere, mangiare, cantare, e sopra c’era un soppalco che avevamo costruito noi e avevamo i materassi buttati a terra. In quel momento ero considerato uno zingaro, quello che portava la droga da Napoli a Lecce, “che cazzo fai a Napoli?”, poi sai, mio padre aveva visto Napoli da militare. Aveva visto che quello davanti con la macchina era nu scugnizzu che parlava all’autista, e nel frattempo due di dietro smontavano i fanalini della macchina. E io “sì papà ma adesso le viti non stanno fuori, stanno dentro, quindi non mi possono fottere, stai tranquillo”. Ero questo a casa mia, fino a quando non me ne

sono andato a Verona a studiare per diventare OSS. Un giorno mi chiamano i miei per dirmi “sai, stiamo andando, spinti dagli zii di Milano, al concerto dei Tamburellisti di Torrepaduli”. E io chiudo il telefono in faccia. Pensai: “ma come?” Io uscivo alla Rai in Campania, che facevamo Montevergine, mandavo loro messaggi per dire “stiamo facendo questo e quest’altro” e ero considerato lu tossicu, lu spacciatore, lu criminale... mo’ state andando ai Tamburellisti di Torrepaduli che oramai c’era già l’innominabile, dico io. Perché nel bene o nel male l’importante è che se ne parli, disse qualcuno. Quando non lo nomini proprio è meglio. È una persona che secondo me non è degna di essere nominata. Già c’era lui, già c’era “balla Serena mia” (scimmietta la canzone), quindi era quella cosa del tipo “ma che cazzo stai andando a vedere?” io ho fatto le cose serie ed ero il tossico, e mo’ state andando a vedere quattro morti? Anzi, un morto [“che parla”, dice Leonardo Ciccarese in sottofondo], che quelli del service gli fanno “per piacere può cantare” “eh, sto cantando”, “ah così canta?”. Fatti realmente accaduti! E poi fino a qualche anno fa, parliamo di massimo dieci anni fa. Finché poi non siamo andati con Franca [Tarantino] in televisione, non hanno toccato con mano e soprattutto mio padre fino a qualche anno fa lavorava in ospedale e adesso è in pensione... finché non c’erano persone che andavano in ospedale e “ma tu sei il papà di Giuseppe?”, cioè finché non sono andate altre persone a dirgli questo! Io ero sempre la pecora nera della famiglia. La mia fortuna è che forse su capu te cazzu, su testardu, perché quando credo in una cosa e so che servono solo le mie capacità per averla, io mi impunto. Ci vuole del tempo, però riesco ad essere costante, a ragionarmela e a farla nella maniera migliore possibile, non riesco a fare tutto e subito, ho i miei tempi che sono molto lunghi. Questo perché... [si rivolge alle persone intorno “ma voi scusa, fatevi i cazzi vostri”], devi sapere una cosa, a 15 anni mi diagnosticano l’artrite reumatoide. Andiamo ad un rinomato reumatologo in tutto il Salento e non solo, le sue parole sono “se tu non fai la terapia che ti dico io, tra 10 anni sei su una sedia a rotelle”. Per quanto è grave la patologia. Io avevo 15 anni, qualcosa essendo cresciuto negli ospedali... dalla parte degli infermieri, stando a contatto e parlando sai bene o male le medicine a cosa servono e qual è la loro funzione... la terapia era cortisone e antinfiammatorio. E io “no grazie, non lo prendo il cortisone in continuazione, quando si sa che bisogna fare dei cicli. Devo stare su una sedia a rotelle? Bene, fino a 25 anni minu focu. Dopodiché me ‘ba ciu, non c’è problema” la mia mentalità era questa, preferisco vivere nove anni da leone,

piuttosto che 30 da coglione sulla sedia a rotelle. Fino ai miei 21 anni, finché non me ne sono andato a Napoli, la mia patologia era abbastanza forte, anche per il rapporto padre – figlio. Questa cosa che io ero sempre il delinquente, il tossico, quello che faceva casino... nonostante l'estate lavoravo, ho fatto il salumiere durante le scuole superiori. Quando non andavo a fare il salumiere a Cutrofiano di giorno andavo a lavorare, stavo in campagna, facevo l'imbianchino... ho imparato le arti. Impara l'arte e mintila da parte, l'aggiu sempre fattu. Faccio tutto, perché ho imparato in automatico da persone che avevo vicine. Nonostante la mia artrite, le mie articolazioni grandi e piccole che si gonfiavano. Arrivo a Napoli e in 3 anni non ho una fase acuta. Miracolo? No, io stavo bene dentro, facevo quello che mi piaceva, non avevo limiti, mi campavo da solo, se non c'erano soldi me ne stavo al casone a Montella e da mangiare e dormire c'era sempre. Sono ritornato ad avere fasi acute quando sono andato a Verona, che ho iniziato a riavere rapporti con i miei genitori. Devo fare le cose che mi fanno stare bene, quindi a volte per razionalizzare una cosa devo proprio staccarmi, riuscire a staccarmi da questa cosa e ritornare dopo un bel po'. Anche per questo studiare riabilitazione psichiatrica mi veniva molto semplice, perché andavo a capirmi. Andavo a capire dinamiche che scattano, a cercare di trovare una soluzione per la mia patologia e a cambiare la mia vita in base anche a questo. Quindi non stare male, dire la verità, cercare il momento giusto, le parole giuste... però dirle. Perché se io non ti dico una cosa, stau fiaccu. Magari due giorni dopo io c'ho la fase acuta, matematica proprio. Quindi faccio le mie cose con il mio tempo. Mi sono costruito la casa e mi sono fatto quasi tutto da solo. Questo si ripercuote anche sulla musica, quando mi chiamano per organizzare qualcosa divento pignolo, preciso. Mi metto i miei paletti e attorno a quelli posso fare quello che voglio. E vivo così. A volte ci sono volontà di altre persone. E quando è così ho imparato a non rimanerci male, piuttosto mi stacco. Per determinate relazioni mi chiudo, m'ha persu. Non è che non ci tieni, anzi il contrario. Perché se ci rimani e dall'altra parte la cosa non è corrisposta, il mio corpo sta male. Non me lo posso permettere, perché vorrei vivere più tempo possibile bene, e vorrei magari un domani avere un figlio e insegnargli quello che so, perché c'ho tanto da insegnare. Io lo so. Dalla musica popolare a tutto il resto. Se un giorno capiterai a casa mia vedrai dentro casa o fuori. Sono cose che fai cu lu core a manu. Io uso molto questo termine, ci ho fatto un progetto sopra, è uno stile di vita. Se tu fai una cosa con il cuore in mano, della

serie che se sbagli stringi, quella cosa di farsi male se stai inciampando... questa cosa la riporti in tutto ciò che fai, cerchi di fare il meglio. In tante cose, tipo nel Memoriale di Vincenza Magnolo, perché lo sto facendo come direttore artistico? Non c'è una lira, tutti suonano gratis, io mi spacco il culo a gratis, ma non mi preoccupa questa cosa. Al contrario mi preoccuperei se ci fosse qualcuno che ci guadagna. Allora lì ti dico "fermati, che qua nessuno è fesso". Però visto che tutti stiamo solo a tirare fuori... a volte va bene e a volte no. Nella musica popolare oggi, c'è già chi non si può vedere. Chi può suonare insieme ma è meglio che fuori dal palco non si veda, chi fuori dal palco va bene, ma non può suonare insieme, chi è meglio che non si veda proprio.

Tu mi hai parlato di trasferimenti. Napoli, Verona... quando eri lontano da casa, cosa ti ha permesso di mantenere un certo contatto?

Il mio dialetto, il mio modo di essere. Io dove sono andato, ho comunque continuato a parlare dialetto. A Napoli ho dovuto imparare il dialetto loro, perché ce la facevamo con persone che non parlavano italiano. A Verona, con le persone di cui mi circondavo, ho insegnato il dialetto. Ho portato sempre quello che era il mio. Da quando ho fatto il gruppo e sono stato a Napoli ho capito l'importanza di quelle prese in giro che mi facevano da bambino. Dove andavo io portavo quello che era il mio, e quello mi ha aperto delle porte. Stiamo parlando del 2005, 2006, già la pizzica cominciava... a Verona c'erano quelli che tutt'ora organizzano le feste e stavano agli inizi, ho dato una mano, a suonare gratis. Tamburo e voce, facevo la festa senza problemi. Che poi so' pezzi di merda, e puoi metterlo eh, che gliel'ho detto in faccia. Quello che dico gliel'ho già detto, in mezzo alla festa. Perché quando stavo a Verona per due anni ti ho fatto la festa, poi per dieci anni hai sempre chiamato gli altri. Io sono venuto a mangiare a casa tua... hai preferito chiamare l'altro gruppo e fatterlo, sfruttato fino all'osso pagandolo la metà... a me bastava che mi dicessi "Giuseppe ho 5 lire" e io sarei venuto, vista la relazione che avevamo. Proprio per i rapporti che crei, che non sono di convenienza da parte mia. Ogni tanto bisogna tirare le somme delle situazioni, e tante persone che si dimostravano amiche... tagliarle fuori. Quindi diciamo che il mio dialetto e la mia "cultura", quello che ho imparato a casa, me lo sono portato sempre dietro, e ho cercato comunque di regalare qualche cosa. Non trasmettere, ma regalare. Determinate cose... un episodio che ha scioccato ma fatto capire tante cose alle persone che stavano con me.

A Verona cominciava questa cosa della musica popolare, iniziavano a conoscermi un pochettino, mi misi a suonare con un gruppo che faceva musica del Mediterraneo, e io facevo una pizzica e una tamurriata. Loro facevano una pseudo pizzica e una pseudo tamurriata e io ballavo. Ci invitarono ad un cortometraggio in mezzo alle montagne di Verona. Bisognava lasciare la macchina al paese e proseguire a piedi. Andammo con la macchina di Luciano, veronese. “Luciano, siamo gli ospiti, saliamo con la macchina!” giù nel Salento che pure per andare al supermercato prendiamo la macchina, andiamo con la macchina! Ci mettiamo dietro sta fila di macchine che stavano salendo. C’erano tre macchine ferme, noi la quarta. “Luciano, che è successo, scendo a vedere?” “no no, Giuseppe stai in macchina!” molto timoroso, perché aveva paura di fare figuracce. E io in macchina con il finestrino aperto. Mi affaccio e vedo una mucca stesa in mezzo alla strada, tranquilla. Questi con i ramoscelli (mima il gesto)... e quella che non se li pensava proprio. Un quarto d’ora fermi. Io oramai stanco, mi siedo sul finestrino della macchina: “Lucià, posso dirle solo tre parole? Manco scendo dalla macchina. Dico tre parole, da qua a là e quella se ne va”. “eh, vediamo”. “ye, iesc a luoc!” la mucca stesa, mi guarda, si alza e se ne va. Io proprio alla napoletana. Perché quando stavo a Montella c’erano le mucche e quello che avevo appreso da loro era che la tua convinzione comanda l’animale, non quello che dici. Devi essere convinto, quelli di convinzione non ne avevano. Quando io da seduto sul finestrino della macchina mi sono girato gridando “esci di là” in napoletano, quella mi ha guardato, si è alzata ed è scesa. Si sono girati tutti, increduli. Luciano si è girato e ha fatto: “solo tu potevi fare una cosa del genere”. Era una cosa che se la vedi sul fatto sembra una cosa da pecurari, quasi da discriminare. In realtà è che tu in quella situazione devi adoperare determinati comportamenti, perché li richiede la situazione. Se sta parli cu na mucca che pesa dieci volta te, tu devi comportarti da padrone e devi assumere un determinato atteggiamento per ottenere quello che vuoi. È quello che si fa. Osce allu Pinu [Gala] l’aggiu gridatu. Gli ho detto: “Pino, che cazzo stiamo a fare qua? I video?” io non riesco a non dirglielo. Oggi, quando stavate parlando voi, l’ho chiamato in disparte per dirglielo. Devo dirlo, altrimenti sto male se la trattengo. Poi sta alla tua intelligenza capire quanto è profonda la cosa. Se sto uscendo fuori traccia dimmelo, che io cuntù eh (ride).

Non ti preoccupare. Per quanto riguarda la pizzica pizzica, quand'è che hai iniziato a fare i corsi?

Succede che Franca Tarantino, conosciuta fra Napoli e le feste qui... forse proprio a Napoli, dove ho conosciuto tanti di qua. Perché nel 2001 mi chiamò a fare uno stage di ballo e io andai. Ebbi un problema, non sapevo spiegare quello che facevo e perché lo facevo. Io lo sapevo fare, ma non sapevo spiegarlo. Quindi mi misi davanti allo specchio. Pensavo di fare una cosa. Per dire “sto ballando con Giulia, sto facendo questo, aspé come sto messo?”, per capire come spiegarlo, perché per me era automatico fare determinate cose, non sapevo cosa facevo. Quindi ho dovuto auto - studiarli. Questo grazie a Franca, che comunque delle dritte me le aveva date. Mi veniva naturale sull'intenzione che avevo, io avevo l'intenzione e automaticamente adoperavo dei passi. Quindi quando dovevo spiegarlo, per me era difficile. Questa cosa mi ha portato ad auto - studiarli, per poter essere oltre che un bravo ballerino anche un bravo insegnante. Non corrispondono le due cose. Grazie a Franca ho iniziato il mio percorso. Abbiamo collaborato e collaboriamo tutt'oggi, tutte le volte che mi chiama per me è una persona degna di stima. Per tutta una serie di cose, anche per la sua umiltà e ingenuità. A volte cerco di farle da padre quasi. Su alcune cose si lascia sfruttare. Questa cosa mi fa rabbia, perché ti rendi conto che lei potrebbe fare molto di più. Perché ha le capacità, le qualità, però la gente purtroppo... ecco a lei sfruttano, a mie me evitanu. Io non mi sono fatto grazie a mio zio, anzi. Io nelle cose di mio zio sono stato lontano. Perché vedevo quanto lo sfruttavano. E quando gli dicevo qualcosa, lui “no vabbè, ma ggiu cristianu, ca me offre da mangiare!”, perché mio zio per una mangiata andava a suonare, e quelli prendevano i milioni di lire. E quelli si facevano i concerti da tre milioni di lire. Quando è andato a Roma i primi anni, con Uccio Aloisi gruppo, quelli prendevano milioni di lire. E a ziuma ne dianu la mangiata e le centu mila lire. Io che sapevo queste cose perché stavo crescendo dall'altra parte, e nessuno sapeva che ero nipote di mio zio... la Cinzia Villani con cui suonavo insieme all'epoca, quando è morto mio zio è venuta a chiedermi “Giusè, ma tu che c'entravi nel gestire le marcette, cu faci la ronda all'uscita dalla chiesa?”. “Cinzia mia, era ziu miu”, “Davvero?! E non me lo hai mai detto?” io mi devo fare pubblicità grazie a ziuma? Io sono arrivato qui da solo, non perché ero nipote di mio zio. Anzi, quando lo sapevano mi scansavano, proprio perché lo stavano sfruttando. Con il rischio che se avessi preso le redini li

bruciavo. Io da tanti sono stato scansato, non chiamato ai festival... perché ero un pericolo. Quand'è che mi hanno chiamato? Quando la gente mi diceva “ma fanno il festival Uccio Aloisi a Cutrofiano... perché non sei mai andato a suonare?” post pubblico su Facebook. Io semplicemente ho risposto: “è possibile che non ci ha pensato, è possibile che sta facendo un festival per i fatti suoi e non ci ha pensato, è possibile che gli sto antipatico, è possibile che non mi vuole in mezzo alle scatole, è possibile che visto che si sta fottendo i diritti d'autore magari non vuole un parente, è possibile che ha altri interessi, alla fine con Antonio io tanti rapporti non ne ho, quindi può essere che si fa le sue cose con i suoi amici”, tutti i pro e i contro, in maniera neutra. Non mi deve chiamare per forza, è una persona a sé e fa quello che vuole. Poi giustamente Antonio si è sentito attaccato e mi ha scritto in privato “ecco, come ti permetti!”, “io come mi permetto? Ho detto pro e contro, ti ho detto che possono esserci svariati motivi”. Poi dopo due anni mi ha chiamato a suonare. E io gli ho detto “vabbè vengo, però mi devi dare u' gustu. Pe mie e pe la famiglia mia. Visto che non paghi nessuno”. Viste le dinamiche di fottere, trovare il modo per fregarti. io sono cresciuto in questo mondo, quello è il loro problema. io mi Ricordo Cavallo che andava a piangere dietro i palchi di Uccio e Pino Zimba, buon'anima tutti ddoi, “mparatime a suonare lu tamburieddhu”, e mo' faci lu gradassu cu mie. Perché iggiu nu se ricorda te mie, che qualche anno ci togliamo. Non si ricorda di me, perché ero ragazzino. Io di lui mi ricordo, il personaggio che stava dietro i palchi a piangere, noi andavamo per stare con mio zio. Questo...

Di solito chi frequenta i corsi tuoi e di Franca, ha delle caratteristiche particolari?

A volte quelli che vengono sono persone che hanno la curiosità di andare a fondo di ciò che è la musica popolare, del ballo della pizzica – pizzica, a volte lo diventano. Magari vengono per fare il corso perché magari ne hanno già fatto uno con Andrea De Siena, o altri di vari generi... e quando vengono se ne vanno tutti dicendo: “magari quello che facevamo lo continueremo a fare perché ci divertiamo”, perché andare a togliere la prima impostazione che uno ha appreso è difficile... è più facile lavorare con chi non ha mai fatto. Però tutti poi dicono: “ci hanno riempiti di merda. Quindi la pizzica – pizzica se uno vuole ci può entrare dentro a capire tanto altro”. Questa è una cosa che li accomuna soprattutto nell'uscita. A volte nell'entrata ci sono già gruppi di persone che sanno, quindi vengono da Franca e seguono Franca e me, proprio per andare a carpire

oltre alla parte teorica la mia parte energetica. Perché con Franca lavoriamo molto su questo fatto, quasi lo forziamo a volte. Lei è molto didattica, spettacolare quando spiega. Io sono la parte più istintiva, e quando facciamo i corsi lei magari spiega per due minuti un passo, arrivo io con un detto, che se l'avessi pronunciato prima non l'avrebbe capito nessuno. È fatto apposta, pronunciato dopo la sua spiegazione, le persone capiscono: "ecco cosa voleva dire quella strofa all'inizio". L'altro giorno dicevamo "la donna se luntana e l'uomo 'ncucchia"; parecchi non l'avevano capito. Quando lo facciamo noi con Franca sul campo, per spiegare la dinamica del ballo, lei lo spiega, e io poi butto lì la strofa, quindi stau cu la battuta, lu scherzu... creo un ambiente dove sto tranquillo. L'impegno maggiore è quando mi prendo gli uomini, per spiegare quello che tu, uomo, devi fare nella danza. La parte te masculu. Perché una donna, perdonami, ma per quanto cercate di fare, non lo farà mai. Per tuta una serie di cose. A volte trovo difficoltà pure con gli uomini, perché non hanno la concezione di protezione, che non è una questione di maschilismo, ma quasi animalesca. Perché se noi siamo qui e sta arrivando uno che ti sta per venire addosso, per me è normale andare a bloccarlo per proteggere te. Quindi anche nel ballo per me è normale, è quello che ci devi mettere mentre stai ballando. Perché sappiamo che nella ronda può succedere di tutto, quindi quello che tu devi fare è, sì come dice Franca quando spiega, nel ballo di coppia lei ha il suo cerchio e io il mio... sì, ma il mio compito da "maschio", capiscimi.... È che oltre al mio cerchio io devo pensare pure al tuo. Perché se a me arriva uno e mi spinge, va bene. Se arriva uno e spinge te, non esiste. È proprio quella cosa di protezione, che dovresti avere proprio nella vita, a mio parere. Che poi è reciproca, però il tuo modo di proteggere me è diverso dal mio modo di proteggere te. Iou me facia prendere 'na curteggiata pe tie... tu mi proteggeresti facendomi capire che dando una coltellata la mossa non sarebbe corretta. Il fatto di mettere la donna sul palmo della mano... poi vabbè, scherzosamente ci sono le signore che dicono "ti mando mio marito! Così glielo spieghi!". I ruoli nostri non sono solo quelli di ballare e fare una coreografia, ma un senso che si dovrebbe avere nella vita e portarlo nel ballo. Io quello che faccio è portare quello che sono nel ballo. Infatti oramai non ballo quasi con nessuno. Non mi trovo. Perché a mie me parenu mutu femmineddhe, quando ballo con le ragazze. Mi sembra tutta apparenza per tante cose. A me quella cosa dà fastidio, non la sopporto io rido, scherzo, faccio casino, ma con le cose serie sono serio. Se mi metto a fare una cosa io la

devo fare nel miglior modo possibile. Con educazione e rispetto, quindi se sto ballando io voglio farmi la ballata come Dio comanda. Mi sento ancora più vuoto se la faccio per mostrarmi, per dire: “oh, guarda quanto sono bello!”... non mi serve, non mi interessa. Facciamo un bello spettacolo, stai sicuro che lo faccio meglio di altri, che stanno sui palchi. Avendo fatto “cappello” per tanto tempo, avendo suonato e improvvisato molto, facevamo spettacoli anche di tre ore... come nella vita. Se aggu fa’ chiazza, io la faccio. A costo di risultare stupido, pagliaccio, non me ne frega niente, perché quello è il mio ruolo in quel momento. Una volta arrivati al Barroccio a Lecce, arrivo e c’erano un gruppo di ragazzi appena arrivati, borghesi. Io arrivai e tutti si girarono verso di me, la sera prima avevo suonato lì e avevo fatto il macello... e io presi parola, arrivai a sto ragazzo, gli feci una battuta ma non con l’intento di farlo rimanere male, proprio una battuta per integrarlo. E mi fa: “ecco, è arrivato lui” e io: “sì, e la festa l’aggiu fatta. Mo’ falla tie, etimu se si capace”. Perché quello che fai sul palco, e l’altra sera a Tuglie... l’abbiamo ribadito proprio con Daniele Vigna. Che poi siamo amici... si parlava della musica popolare, della spettacolarizzazione eccetera. E noi, la cosa che abbiamo detto dal palco è stata: “sappiate che noi come siamo qua sopra, siamo giù. Se dobbiamo fare casino, lo facciamo qua sopra ma anche giù, non c’è problema”. Quello che trasmettiamo, oltre alla qualità della musica è l’energia che abbiamo noi. Che ci stiamo divertendo prima di tutto. Ci siamo portati l’Ilaria Costantini, che per me è come una nipote. Quando ci videro abbracciati, subito, sai, sono partite le malelingue. “Ilaria, tu sei mia nipote e io sono tuo zio, così non ci rompono le scatole”, ci vogliamo bene perché ci conosciamo da molti anni. Perché poi sai, Giuseppe Delle Donne, è facile fare i giochetti... questo ti brucia. A me sono venuti a chiedere: “ma perché ti chiamano Delle Donne? Chissà quante donne hai”. “Ah sì?! Presentamele gentilmente, perché io non le conosco”. Ma anche persone che tra virgolette mi conoscono. “Chissà quante donne c’hai dietro”, “ah sì? Mi fai un favore? Dinne cu passanu te nanzi, ca te retu nu le visciu!”. Sembra una cosa stupida, ma è così. Io a casa la sira sulu me nde tornu. E tante persone... difficilmente mi interessa qualcuna. Perché sono molto selettivo con le persone, troppo. A volte quando qualcuna mi piace non sono capace nemmeno di dirglielo. O gliela minu scherzando, che la prende come cavolata e finisce lì. Perché poi non riesci, perché ritorniamo al discorso delle relazioni con gli altri. Finché si parla di me ok, quando c’ho le relazioni con altre persone... forse ho avuto troppe delusioni. E

quindi sono arrivato a 41 anni abbastanza scottato. E tegnu paura. Tegnu proprio una paura fottuta. Quindi retimu, scherzamu, ma iou nu me permettu mancu cu me minu annanzi, cu ci me piace davvero. Magari con quella che non me ne frega niente è più facile. Fai la battuta, ridi e scherzi, magari ci sta. Ma a te non lascia niente, perché in realtà non ti interessa. Però con quella che ti piace magari non riesci. Che fai? Poi a parlare non sono molto bravo.

Beh oddio, non è che stai andando male eh!

Stiamo parlando di me, per questo. Se dobbiamo parlare di relazioni non sono più bravo. Se dobbiamo parlare di sentimenti... non sono bravo. Perché una cosa o la provo con tutto me stesso o non la provo. E andare a spiegare cosa provo con tutto me stesso è molto difficile, quindi sono più bravo con i fatti. Sono più bravo a dimostrare giorno per giorno e tutte le mattine che mi sveglio, piuttosto che a dirtelo. E quando sto dicendo una cosa è proprio perché il mio bicchiere è straripato. Altrimenti non sono capace, mi blocco. Non ce la faccio. Stai riuscendo a capire?

Sì ho capito.

Dai, andiamo avanti (ride).

Sempre riguardo ai corsi, in questo periodo di covid, li hai tenuti online o no?

Ho lasciato stare. Io cerco di dare il giusto posto alla musica popolare. Io ho un lavoro e faccio tante altre cose. Ho tanto altro da fare, che serve per casa mia. Il fatto di insegnare è comunque una cosa che uno fa per avere un riscontro economico. A me non serve. Mi piace molto più insegnare a chi vuole imparare, quindi è lui che viene a casa mia, che si impegna. A me tanti mi chiedono, pure Leonardo, “insegnami a schermare” e io “sì, rompimi i coglioni, vieni a casa. Deve essere interesse tuo e io lo faccio senza farmi pagare, non mi serve. Perché ti devo dare una cosa mia. Per farlo devo vedere la tua reale volontà di imparare”. Andare a fare corsi online, secondo me sono minchiate. Lo fa chi fa solo quello e giustamente deve campare, allora uno lo fa. Ma a me non serve. Perde il senso farlo online, rimane solo l’aspetto economico. Dai pochissimo all’altra persona, possiamo parlare, puoi capire qual è il mio entusiasmo, ma finisce lì.

Davanti ad un computer la recepisce molto meno. Entriamo in un mondo particolare, l'energia che ha il corpo. Io qui ti trasmetto determinate cose... davanti ad un computer io posso provare a trasmetterle per cento, a te arriverà lo 0,0001. Se io lavoro per cento... figurati se lavoro per dieci. Quindi fare una cosa online di danza, secondo me diventa aspetto economico, si limita solo a quello... e a tenersi impegnati perché non si sa che fare durante il giorno, dall'altra parte. Lo online lo abolirei (ride).

Molto chiaro. Soprattutto negli ultimi anni il dibattito sulla pizzica - pizzica è molto attivo. Cosa pensi?

Io in realtà discussioni vere e proprie ne vedo pochissime, perché secondo me c'è più una falsità, tutti dicono cazzate e nessuno si vuole esporre, c'è apparenza. Nessuno si espone perché chi lo fa viene messo al centro dell'attenzione. Preferiscono a mio parere stare di lato, guardare, cercare di fare i serpentelli, entrare nelle cose "di sguincio", sempre per un interesse. Quindi dibattiti ne vedo pochi, vedo più mettersi in mostra. Quando vedo queste cose... sai già. O mi prendo a schiaffi o me ne fotto. Perché io sono cresciuto così. Con mio zio che mi prendeva a schiaffi, con la buon anima di Pino Zimba che mi prendevano a schiaffi. Perché ci tenevano affinché imparassi. Per quello mio zio mi dava calcagnate, per quello la prima volta che mi sono messo a suonare a Cutrofiano in pubblico, io mi fermai perché sentivo la mano che teneva il tamburello tutta bagnata. Mi fermai e stavo perdendo sangue, le gocce che cadevano mi bagnavano la mano e avevo la maglietta schizzata di sangue. Erano tre ore che stavamo suonando. Mio zio fermò una ronda, prese il tamburello e me lo diede sulle gambe: "se a suonare sona, sennò lu tamburu appendilo alla parete" e io: "ah sì? [simula suono del tamburello]" e ripartirono tutti. La mia prima esperienza in pubblico fu questa. O sai quello che stai facendo, o niente. Tante cose ostentate, passi più lunghi delle gambe... se vai loro a dire qualcosa, come "ti reputi tamburellista? Ma le differenze fra una pizzica e l'altra le conosci?" quelle più semplici, tipo pizzica di Aradeo, di Cutrofiano, di Tricase, di Muro [Leccese], di Calimera... le conosci? "eh vabbè, queste sono cose che sai tu, mica le sanno gli altri". "come scusa? Ti reputi tamburellista e non le sai? Se sei tamburellista e sali sul palco, devi saper dare qualcosa. Altrimenti ti taglio il tamburo". Hai capito qual è la mia reazione? Non sei degno di stare là sopra, perché come mio zio e Pino Zimba mi hanno insegnato, prendo il tamburo e te lo rompo. Appendi il tamburo se stai su un palco a fare una cavolata, perché a me hanno preso a

schiaffi per insegnarmi. Ogni tanto mi dicono “eh Giuseppe vuole fare la rissa”, ma è perché ci tengo, glielo dico perché se io non volessi loro bene li manderei a fanculo. Capisci cosa voglio dirti? Tante volte ho sperato con che la pandemia tanti ci ripensassero e cominciassero a fare qualcos’altro. C’è chi arriva sui palchi e il suo suonare è sbattere i capelli. Io pure c’avevo i capelli lunghi eh, però quando suonavo me li legavo. Sembravo un cinesino, me li legavo in alto (ride). Facebook diventa una vetrina, un’apparenza. Io preferisco farla una cosa, piuttosto che mettere il video dove mi faccio la pizzica da solo a casa.

Secondo te fra 20 anni cosa sarà la pizzica e come ti vedi tu?

Beddhra mia, fra 20 anni non so se sarò sulle mie gambe. Spero che ci saranno più persone coscienti. Più vogliose di fare che di apparire. Questo è quello che mi auguro. Io mi vedo come una vecchia guardia per gli altri. La cosa che mi auguro è poter avere dei figli a cui poter dare quello che voglio. Mo’ me faci chiangere. Questo. Mi auguro di aver dato quello che ho dentro e che ci siano quelle persone che possano rispettare quello che siamo, ovunque vadano. Non mi vedo, ho troppe possibilità davanti, le cose più facili che mi vengono in mente sono le più brutte. Mi vedo male. Poi magari sto come ora, però per come mi vedo io... mi vedo male. Perché penso alla cosa peggiore. Spero che ci siano più persone coscienti. È una speranza più che un punto di vista. Persone più educate per quanto riguarda tutta questa cosa. Questo è quello che spero. Si fanno tante cose, ma se è vero che il mondo gira, prima o poi tante di ste minchiate anu cadire. Da ragazzino, alle scuole superiori passai un’invernata a tagliarmi i pantaloni lunghi, mi feci degli sfilacci. L’anno dopo uscì la moda e io me li ero fatti prima, così. Perché mi piacevano. Io li avevo di mio. Prima di tutto perché suonando i cucchiali mi si consumavano. Mo’ li compri già così. Come la moda ritorna, io spero che anche le coscienze lo facciano... anche se è un po’ più difficile.

Ma la tua è una speranza o è anche una cosa che pensi possa realizzarsi?

Forse lu covid ia butu fare chiu morti (ride). Non voglio essere cattivo, però... contro di me ho anche il detto “l’erba cattiva non muore mai”. Perché il problema è che ci sono tante persone che rovinano il Salento, sono l’erba cattiva. Agiscono dall’interno. E ci sono persone che fanno e dicono tante minchiate solo per apparire, per venderti il libro,

i concerti, i tamburi che non valgono niente. Alla fine imu murire tutti, alcuni è meglio che lo facciano prima, visto che hanno fatto solo danni (ride).

Hai delle persone particolari in testa? Non serve che mi dici i nomi eh

Sì, sì, alla fine li conosco tutti. Ci sono persone che... quando Mino di Roma si prese mio zio in mano... ca' lu pagava... è stato l'unico che lo pagava come Dio comanda, che gli dava i diritti d'autore, cosa che nessun'altro ha fatto... quest'altro [non specificato] è venuto da me tre volte in una serata a dirmi "no ma noi tuo zio lo trattavamo bene! Quando scendeva dal palco gli facevamo cambiare la maglietta" "oh, ma 'ce bbuei te mie? Lassame perdere. L'hai sfruttato fino all'osso, adesso hai la coscienza sporca?" se devo pensare a come hanno trattato mio zio, devo dargli, solo questo mi è rimasto da fare. 20 – 25 anni fa era normale questa cosa, io avevo il culo parato per una serie di cose. Perché la parentela da parte di mio padre è grande, quindi Caprarica, Castrì, Calimera, San Donato, ho tutti parenti. Poi i paesi sono quelli, si conoscono tutti. All'epoca molto di più. Le risse erano normali all'epoca, quindi na sciuta bona. Io a sei anni ho cominciato a schermare, con mio zio. Mio nonno mi insegnava a usare il coltello potando la vigna, mio zio mi insegnava a schermare di nascosto. Una volta mi presi uno scoppolone da mio zio. Stavamo a casa di mio nonno, e dissi: "sciamu? Me 'mpari a schermare?" e lui: "cittu!" con i denti stretti. Io feci il giro della casa e andai a casa di mio zio. Arrivò e: "nu 'ta permettire cu dici ste cose nanzi la gente! Nu se dice!". Io ero l'unico che voleva sapere qualcosa. Quindi ci chiudevamo nel garage, a chiave, con la lampadina e schermavamo in garage. Con poco spazio. Era per gioco, però prendevo scoppoloni e singate... e così imparavo. Io a casa ero abituato a fare discorsi sul corpo umano, avendo i genitori infermieri. Quindi se capitava che dovevo andare a fare a botte, io sapevo dove dare, se volevo fare male. Perché era normale per me saperlo. Mio nonno quindi mi insegnò ad usare il coltello, come tenerlo, da quale parte tagliare e come girarlo, come entrare dentro... perché quando vai a dare, rischi che prendi una costola; se tu la prendi dritta con il coltello, quello se ne entra dentro. Non so come spiegarti. Il coltello entra e ti tagli tu. Quando devi entrare, non fai così, ma così [mi fa vedere]. Tu andavi di scherma, ti giravi il coltello al contrario, in modo tale da fare la finta e andare a tagliare sulla faccia. Questo è, saper girare il coltello, perché quando sta battagli, tie a sapire comu tagliare, cu lu giri

lu curtieggiu. E questa è una cosa che imparavi stando in campagna, il giro del coltello. Lascia perdere questo che si chiude... questa cosa quando balli diventa automatica, perché se tie 'a mpizzare qualcosa, non vai così, ma così [mi mostra]. Quando giochi di coltello, di bacchetta, come la chiamano... comunque devi saper fare ste cose. Io lo giro con l'altra mano, perché sono mancino... è un gioco che fai in automatico. Quando io schermo faccio questo [si alza e mi fa vedere]. Una cosa che mi insegnò mio zio è che se tiri fuori il coltello è perché sei arrivato al punto in cui lo devi usare. Altrimenti non si caccia fuori il coltello. Io nella mia vita l'ho usato una volta sola. Perché stavo a terra con tre persone che mi davano. Ragazzini a Torre dell'Orso. Stavo difendendo la ragazza di un mio amico, che stava con un'amica. Stavamo a Piazza Della Luna a Torre dell'Orso. Loro uscivano da Giardini del Sole e io stavo arrivando. Aumento il passo per raggiungerle e dietro di loro tre ragazzi le stavano prendendo per il culo in maniera sgarbata. Io tranquillamente, con il sorriso in faccia arrivo da dietro... considera che a dieci anni mio nonno mi regalò coltello e accendino "questi ti salvano la vita, tienili sempre in tasca"... arrivo da dietro, ne abbraccio uno e dico "lasciale stare, non vedi che su vagnone?" le ragazze sono partite a chiamare gli altri. Io con il buono del gruppo che stavo dicendo di lasciarle stare, arriva l'altro di fianco e mi dà in faccia. Io cado a terra e questi cominciano con i calci, pugni, non capivo niente. Mi riprendo due secondi, prendo il piede di uno, lo butto a terra. Mi alzo e uno l'ho singato, senza entrare, era solo per fare capire che se ne dovevano andare. Lo abbracciai e gli feci il taglio dietro. Dovevo lasciargli dei tagli che potevo riconoscere in ospedale. Io in ospedale ci sono cresciuto, quisti a Lecce me li purtavanu. Il problema è che io non so chi ho di fronte... quindi dovevo sapere chi erano. I segni che lasciavo erano quelli che in ospedale potevo riconoscere. Mi hanno preso, portato all'ospedale, io mi sono alzato il giorno dopo e sono andato al pronto soccorso. Stavo bene, qualche livido e basta. Arrivo in ospedale, nome e cognome. Ricoverati lì. Arrivo, entro in stanza: "nono eh! Infermiera infermiera!", "fermo, come stanno le cose?", "no ci devi scusare, non volevamo", "ragazzi, io vi ho avvisato. Poi tre contro uno... spero che finisca così" poi alla fine erano bravi ragazzi tra virgolette, non erano chissà chi, ma io dovevo saperlo, perché non si sa mai chi si ha di fronte. E io dissi: "imparate per la prossima, perché avete trovato me e vi ho fatto solo un taglio, qualcun altro vi avrebbe sparato". Perché all'epoca c'era chi girava con le pistole in tasca. Questa cosa ti condiziona molto la vita.

Ti aiuta perché sei sicuro di te. Una sicurezza che ti permette pure di fare il pagliaccio. Quando arriva qualcuno, poi dico “dimmi se a quarant’anni sai fare quello che ho fatto io! Alzati una casa da solo, piezzu su piezzu, fatti tutto sulu, fatti la barca” quando mi dicono che mi invidiano per la barca... io ci ho messo quattro mesi e mezzo, tutti i giorni, dalle due fino a mezzanotte, con i fari... fallo! Mi invidi? Che mi devi invidiare! Fallo! Dov’è il problema? Ce l’ho fatta io, con l’artrite reumatoide, fallo tu! Non mi devi invidiare, non sono nessuno, stau puru chiu fiaccu de tie, ce ma invidiare (ride). Te dau tuttu, ma pijate l’artrite mia. Così so che posso vivere tranquillo. A volte tante cose se non avessi avuto sta cosa... non le avrei mai fatte. Magari non sarei andato così contro i miei genitori, andandomene a Napoli... pensavo: “tanto poi con voi posso stare tutta la vita se sto su una sedia a rotelle”. Poi ti ritrovi che la patologia stessa ti allunga la vita. Io sono così, mi può cadere il mondo sopra e... magari giochiamo a pallone, con il mondo che cade. In tutto quello che succede c’è sempre un lato positivo, impari sempre qualcosa. Il rovescio della medaglia c’è sempre. Questo l’ho dovuto imparare, perché non posso stare male. Cerco di trovare il lato positivo. Questo mi fa andare avanti, mi fa fare mille cazzate, che alla fine non lo sono. È l’istante che uno si deve godere. Devo essere felice, giorno per giorno, ogni mattina in cui mi alzo. Così è la vita.

Giusto per concludere. Se tu dovessi dirmi cos’è per te la pizzica, a livello personale, cosa mi rispondi?

Una cosa mia. Come a te hanno insegnato a mangiare. Per me fa parte della vita, del mio essere, indipendentemente dal suonare, dal ballare... è una cosa mia. Fa parte di te, ti ricorda quando eri piccolo... per me magari questo è ogni tanto prendermi il tamburo e farmi una mezza suonata. Ma puru due battute eh. O due colpi di tamurriata. Ogni tanto becco tamburi per andare da una stanza all’altra. Perché io ho un lampadario che ho fatto e sopra avevo un setaccio, che avevo buttato dentro casa... e avevo un tamburello, il mio primo tamburello... che non uso più per suonare, ma essendo il mio primo sta sempre in giro. Casa mia è piccolina, c’è chi dice che sembra una barca perché c’è il soppalco obliquo, sembra dentro la stiva di una poppa. Hai presente la stiva di una barca? Ecco. Quindi sto lampadario in mezzo e i tamburi là sopra. La musica popolare rappresenta quello che sono, anche perché essendo cresciuto coi nonni io a volte cuntù a proverbi. Me essenu sempre. Mi viene naturale. Poi crescendo con la

nonna de Caprarica, ca cuntava sempre a proverbi... spiegava le cose e poi te settava lu proverbiu. Quindi, questo. Abbiamo finito?

Sì, grazie davvero.

Ci mancherebbe, grazie a te.

RINGRAZIAMENTI

Scrivo queste righe a pochi giorni dalla consegna, mentre l'incredulità è padrona e dominante: solo qualche mese fa pensare a questo momento non era contemplato, per la paura di non riuscire a viverlo, per la tentazione di mandare tutto all'aria. Mi ritrovo davanti una tesi imperfetta, senza dubbio migliorabile, ma conclusa: ciò è stato possibile grazie a Persone che in questo percorso mi hanno fatto da guard rail e da fari, per evitare la mia inclinazione a sbandare. E le voglio ringraziare, tutte.

Grazie a mamma e papà, che mi hanno appoggiata per la scelta di questa facoltà, quando tutti gli altri mi chiedevano in cosa consistesse di preciso; che mi hanno supportata nei momenti di sconforto, quando farmi ragionare diventa un'impresa titanica; che mi hanno sopportata nei periodi di nervosismo, quando avermi intorno mette alla prova la loro pazienza; che hanno assecondato questo mio interesse per la pizzica – pizzica, quando in realtà poco e niente sapevano a riguardo.

Grazie a Gabri, per i gesti che hanno sempre significato molto più di qualsiasi parola: le risate a tavola a colpi di prese in giro e battute sarcastiche e le mosse di lotta in cui finisco sempre rovinosamente a terra, sono state in questi mesi (o forse anni) le mie medicine quotidiane, dal sapore a volte amaro ma dal potere sempre miracoloso.

Grazie alle mie amiche (rigorosamente in ordine alfabetico) Alessia, Chiara, Chiara, Federica, Giulia, Greta, Greta e Sara, per essere ancora qui, instancabili fari luminosi.

Grazie alle sei persone che mi hanno concesso il loro tempo in un periodo dove (fortunatamente) stavano avvenendo le ripartenze e le preparazioni per gli eventi estivi: Franca Tarantino, per avermi fatto sentire molto vicina a lei, nonostante la distanza; Pino Gala, per avermi donato una narrazione ricchissima, nonostante non gli abbia posto tutte le domande; Andrea De Siena, per avermi offerto un racconto chiaro e lucido, nonostante la sua allergia; Silvia De Ronzo, per avermi regalato una narrazione vivida e rigogliosa, nonostante il suo piccolo fosse attratto dal pulsante "termina riunione" di GoogleMeet; Manuela Rorro, per avermi concesso una chiacchierata intima e luminosa al chiaro di luna, nonostante le sue mani gelate al freddo della sua terrazza di fronte al mare; Giuseppe Delle Donne, per avermi donato una conversazione inaspettata e frizzante, occhi negli occhi, nonostante la lezione teorica a cui avremmo dovuto assistere.

Grazie ai Professori che mi hanno circondata: il prof. Antonio Fanelli, per aver dato fiducia alle mie intuizioni iniziali; il prof. Eugenio Imbriani, per il breve ma indispensabile confronto avuto a Melpignano; il prof. Pino Gala, per avermi fatto sentire davvero sua “allieva”; il prof. Salvatore La Mendola, per aver creduto in me e per avermi spronata a proseguire su questo percorso tematico, anche quando all’inizio i dubbi mi assalivano.

Grazie alle persone che hanno partecipato alla settimana di Melpignano, che con i loro sorrisi, gli inviti a ballare, i caffè offerti, le parole sempre gentili, mi hanno donato la carica giusta per affrontare lo sprint finale della scrittura; fra tutti cito in particolare Leonardo, che mi ha pazientemente offerto passaggi, libri e spunti di riflessione non scontati, e Giuseppe, il cui aiuto e supporto è andato ben oltre l’intervista e la settimana di agosto, risultando fondamentale in quest’ultimo mese.

Grazie alla piccola Lilli, imperterrita disturbatrice di esami online e mia instancabile compagna di studio: quelle zampette che picchiavano sul pavimento un po’ mi mancano, ma posso giurare di sentirle ancora ogni tanto.

In ultima battuta non un grazie, ma delle scuse: per aver pensato di essere invincibile e impenetrabile, per aver faticato ad accettare il mio essere frangibile, per aver letto le difficoltà come fallimenti, per essere stata poco clemente con me stessa.

Mai come in questi mesi ho capito quanto possa essere “difficile trovare l’alba dentro l’imbrunire”; mai come ora rifletto su questa citazione e penso che per quanto possa essere davvero difficile scovare la luce dentro al buio, non è mai impossibile.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

- AGAMENNONE, M. (2008). *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1959, 1960)*, Squilibri Editore, Roma.
- AIME, M. PAPOTTI, D. (2012). *L'altro e l'Altrove*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.
- ARCUTI, S. (2002). *Epifanio Ferdinando e il morso della tarantola. Appunti sul tarantismo*, Pensa Multimedia, Lecce.
- BAGLIVI, G. (2005). *Della tarantola: lo studio di un medico nel Salento del XVII secolo*/Giorgio Baglivi, a cura di Pennuto C, con introduzione di Carlino A. e postfazione di Di Mitri G. L., Carrocci Editore, Roma (ed. or. *De anatome, morsu et effectibus tarantulae*, 1696, Roma).
- BAUMAN, Z. (2005): *Intervista sull'identità*, a cura di Benedetto Vecchi, Laterza, Roma.
- BOURDIEU, P. (2003). *Per una Teoria della Pratica. Con tre studi di etnologia cabila* (I. Maffi, Trad.; 1 ed.). Raffaello Cortina Editore (ed. or. *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de 'Trois études d'ethnologie kabyle*, Librairie Droz, 1972).
- CALVINO, I. (2016). *Palomar*, Mondadori, Milano (I ed. 1983).
- CASCIANO, B. (2014). *Tarantole, tarantolati e tarantelle nella Spagna del «Siglo de oro»*, Elison Publishing.
- CASSANO, F. (2005). *Il Pensiero Meridiano*, Edizioni Laterza, Roma – Bari (I ed. 1996, Sagittari Laterza).
- COLAJANNI, A. (2011). *Azioni*, in C. Pennaccini (a cura di) “La ricerca sul campo in antropologia”, Roma, Carrocci, pp. 53-89.
- CSORDAS T. J. (1990). *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, in "Ethos. Journal of the Society for Psychological Anthropology" , vol. I 8, n. I, pp. 5-47.
- CORBETTA, P. (2015). *La ricerca sociale. Metodologia e tecniche*, Il Mulino, Bologna (I ed. 2003).
- DE MARTINO, E. (1977). *La Fine del Mondo. Contributo alle analisi delle apocalissi culturali*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- DE MARTINO E. (2015). *La Terra del Rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. 1961).

- DE MARTINO, E. (2015). *Sud e Magia, Edizione speciale con le fotografie originali di F. Pinna, A. Gilardi e A. Martin e con l'aggiunta di altri testi e documenti del cantiere etnologico lucano*, Biblioteca Donzelli, Roma (ed. or. 1959).
- DE MARRA, G. (1362). *Sertum Papale de Venenis*, Biblioteca Vaticana, MS Barberini 306.
- DE RAHO, F. (2017). *Il tarantolismo nella superstizione e nella scienza*, Controluce, Nardò (ed or. 1908, Lecce).
- DE SARDAN, J. (1995). *La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie*, in *Enquete* n. 1, pp. 71-109.
- DEI, F. (2014). *Pierre Bourdieu e la svolta riflessiva nell'antropologia culturale italiana*, in "Rassegna Italiana di Sociologia", 1/2014; pp. 192-198.
- DEI, F. (2018). *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*. Il Mulino, Bologna.
- DEL MONTE, D. (2009). *Antropologia della danza: una disciplina in espansione*, in "Danza E Ricerca. Laboratorio Di Studi", Scritture, Visioni, 137-162.
- DI LECCE, G. (1992). *La danza scherma salentina*, in *Lares* Vol. 58, No. 1 (Gennaio – Marzo 1992), pp. 33-42.
- EVANS – PRITCHARD E. E. (1928). *The Dance*, in "Africa: Journal of the International African Institute", Oct., 1928, Vol. 1, No. 4. pp. 446 - 462.
- FABIETTI, U. (2013). *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Carocci Editore, Roma (I ed. 1995).
- GALA, G. M. (2011). *Danza popolare e questioni storiche. Materiali per una storiografia etnocoreutica in Italia*, Ed. Taranta, Firenze.
- GALA, G. M. (2007). *Il dissidio nel corteggiamento*, in *Danze di corteggiamento e di sfida nel mondo globalizzato*, di Fumarola, P. Imbriani, E., Besa Editrice, Nardò.
- GALA, G. M. (2014). *A passo lento l'Italia entrò in ballo. Dai balli locali alle identificazioni nazionali. Andate e ritorno*, in *Sud e nazione. Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d'Italia* (a cura di Imbriani, E.), Lecce, Università del Salento, pp. 103-166.
- GEERTZ, C. (1987). *Interpretazione di culture*. IL Mulino Editore, Bologna (edizione originale 1973, *The interpretation of Culture*, New York, Basic Books).
- GORALSKA, M. (2020). *Anthropology at Home. Advice on Digital Ethnography for*

- the Pandemic Times*, in *Anthropology in Action* 27, no. 1 Spring 2020 [Online]: 46 – 52.
- GRAMSCI, A. (1975). *Quaderni dal carcere*. Volume Terzo. Quaderni 12 – 29. Edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di Gerratana V. Einaudi Editore, Torino.
- INSERRA, I. (2017). *Global Tarantella: Reinventing Southern Italian Folk Music and Dances*, University of Illinois Press.
- KIRCHER, A. (1641). *Magnes sive de Arte Magnetica libri tres*, Roma.
- KURATH, G. P. (1960). *Panorama of Dance Ethnology*, in “Current Anthropology” I, 3, 233 – 254.
- LAPASSADE, G. (1994). *Intervista sul tarantismo*, Madona Oriente, Maglie.
- MALINOWSKI, B. (1973). *Argonauti del Pacifico Occidentale*, Roma, Newton Compton (ed. or. 1922 *Argonauts of the Western Pacific*, London, Routledge & Kegan).
- MAUSS, M. (1965). *Le tecniche del corpo*, in M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*. Einaudi, Torino, pp. 383-409 (ed. or. *Les techniques du corps* in *Journal de psychologie*, 1936).
- PAVANELLO, M. (2013). *Il tarantismo osservato. Ricerca sul terreno e teoria in Ernesto De Martino* in *La ricerca folklorica* n. 67-68, pp. 21-34
- PEREC, G. (2009). *Un uomo che dorme*, Quodlibet, Macerata (ed. or. *Un homme qui dort*, editions Denoel 1967).
- PUSSETTI, C. (2011). *Emozioni*, in C. Pennacini (a cura di), *La ricerca sul campo in antropologia*, Roma, Carrocci, pp. 257-286
- NATALI, C. (2009). *Percorsi di Antropologia della Danza*. Raffaello Cortina Editore, Milano.
- PAVANELLO, M. (2013). *Il tarantismo osservato. Ricerca sul terreno e teoria in Ernesto De Martino* in *La ricerca folklorica* n. 67-68, pp. 21-34.
- PIGONATI, A. (1779). *Lettera del Signor Cav. e Andrea Pigonati colonnello di S. M. il Re delle Due Sicilie nel corpo del genio al Sig. Abate Angelo Vecchi sul Tarantismo*.
- PIZZA, G. (2005). *Antropologia Medica. Saperi, pratiche e teorie del corpo*. Carrocci Editore, Roma.

- REMOTTI, F. (2001). *Contro l'identità*. Edizioni Laterza, Roma – Bari.
- ROSSI, A. (2015). *Lettere da una tarantata*, Squilibri Editore, Roma (ed. or. 1970).
- ROUGET, G. (2019) *Musica e Trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Giulio Einaudi Editore, Torino (ed. or. *La musique et la trance. Esquisse d'une théorie generale des relations de la musique et de la possession*, Editions Gallimard, Paris 1980).
- TARANTINO, F., SANTORO, V. (2019). *Il ballo della pizzica pizzica*. Itinerarti Edizioni, Alessano (LE).
- SACHS, C. (1966). *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. 1933 *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Reimer, Berlin).
- SANGA, G. (2013). *L'etnografo impaziente*, in *La Ricerca Folklorica*, aprile-ottobre 2013, No. 67/68, Ernesto de Martino: etnografia e storia (aprile-ottobre 2013), pp. 35-43.
- SANTORO, V. (2009). *Il ritorno della taranta. Storia della rinascita della musica popolare*, Squilibri Editore, Roma.
- SANTORO, V. (2019). *Rito e Passione. Conversazioni intorno alla musica popolare salentina*, Itinerarti Edizioni, Alessano (LE).
- SERAO, F. (1742). *De tarantula o sia falangio di Puglia*, Napoli.
- SCHEPER – HUGHES N., LOCK M. (1987). *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, in "Medical Anthropology Quarterly", vol. I, n. 1, pp. 6-41.
- SCHOOLFORT, H. R. (1851). *Personal Memoirs of a Resident of Thirty Years with the Indian Tribes*. Philadelphia, Lippincott.
- STARO, P. (1982). *Metodo di Analisi per un Repertorio di Danze Tradizionali*, in *Culture Musicali*. Quaderni di Etnomusicologia. Anno I, Luglio/Dicembre 1982.
- TORSELLO, S. (2008). *La Notte della Taranta, Dall'istituto "Diego Carpitella" al progetto della fondazione*, in "L'Indomeo, Rivista della Società di Storia Patria per la Puglia, Sezione di Lecce" 9/2007, Edizioni Panico, pp. 15 – 33.

FILMOGRAFIA

Mingozi, G. (1962) *La Taranta*. Pantheon Film

Winspeare, E. (1996) *Pizzicata*. Accademy Pictures