

CAPITOLO I

1.1 Premesse storico-culturali

La catartica musicale, sia come pratica religiosa che come elaborazione teorica ebbe nella Magna Grecia, la sua patria elettiva, esercitando importanti influenze sullo stesso pensiero di Platone e di Aristotele. I pitagorici furono non solo teorici della efficacia risanatrice della musica, ma essi stessi catarti operanti. Pitagora praticava la musica risanatrice, così come veniva praticata dai tarantini Archita, Aristosseno e Clinia.¹

Da Aristosseno si ricavano coloro che erano affetti da sciatica e da morbo sacro (epilessia) per poter essere risanati. Con la musica Aristosseno curava anche l'alterazione provocata dal vino, ritenendo che l'aulos² e la cetra fossero particolarmente adatti a moderare i costumi e a salvaguardare il buon governo della città.

Al nome di Aristosseno si ricollega l'episodio della mania delle donne italiche e l'istituzione di piani terapeutici. Di Clinia, si racconta che fosse solito usare su se stesso l'efficacia catartica della musica, suonando la lira per calmarsi quando si sentiva travolto dall'ira. L'impiego catartico della musica investiva dunque nel pitagorismo la sfera del pathos nella sua triplice valenza somatica, psichica e morale, con una evoluzione storica che va dal rapporto prevalentemente magico della espulsione degli spiriti a quello prevalentemente morale, senza mai spezzare interamente i suoi legami con la catartica popolare. Di particolare rilievo era l'utilizzo della iatromusica nella cura delle epilessie.

Nella Magna Grecia, e particolarmente a Taranto, la tradizione assegna un posto particolare

¹ *La terra del rimorso*, Ernesto De Martino ecc...

² *L'aulos* nell'antica Grecia, era anche conosciuto come kalamos o libykos lotos, per il materiale da cui si ricavava la canna e la pianta del loto libico (parte dello strumento stesso). Sembra che fosse suonato in occasione di cortei di nascite e morti, giochi atletici ed anche negli allenamenti sportivi per eseguire gli esercizi a ritmo, in occasioni sociali e spettacoli di tragedia nel teatro, associato al dio Dioniso si utilizzava spesso in feste private dove c'era un forte uso di alcool.

Era realizzato in canna, legno di bosso, osso, avorio o occasionalmente in metalli come bronzo e rame, il tubo circolare era dotato di uno, due o tre pezzi a forma di bulbo che davano allo strumento un tono diverso. Il tubo stesso potrebbe essere composto da un massimo di cinque sezioni strettamente interdipendenti. Il suono è prodotto soffiando e vibrando la canna singola o doppia (glottide) all'interno del boccaglio. Sette fori sono presenti lungo la lunghezza del tubo con talvolta un foro aggiuntivo per produrre un'altra ottava di note. La tonalità può essere regolata attraverso la rotazione di anelli di bronzo tra il boccaglio e il tubo. Frequentemente, due auloi erano montati insieme (dioulos) al bocchino per produrre un suono più ricco o una doppia melodia. Il suono prodotto da un aulete (suonatore) era ritmico e penetrante e spesso accompagnava un coro maschile.

anche nella partecipazione al culto dionisiaco. A causa delle guerre ci fu l'importazione degli usi e delle tradizioni, tra cui anche quelle dei coribanti, il De Martino ricorda che “nel III secolo, Roma aveva condotto 30.000 schiavi dopo aver vinto una battaglia contro i cartaginesi. Questi avevano introdotto a Roma il culto di Dioniso, dove veniva celebrato nell' “Incus Stimulae”, alle pendici dell'Aventino, di notte risuonavano i timpani ed i cembali che andavano a fondersi assieme agli ululati delle baccanti in corsa”³.

La tarantola e il suo morso velenoso appaiono per la prima volta nelle cronache medievali fra Occidente e Islam, ma senza riferimento alla Puglia o a quello che alcuni, tra cui il De Martino, considerano esorcismo altri adorcismo⁴ musicale. Nella “*Historia Sicula di Goffredo Malaterra*” (1604) si legge che durante l'assedio di Palermo, la zona in cui Ruggero e Roberto il Guiscardo erano accampati fu invasa dalle tarantole e fu necessario il ricorso alla pratica del forno caldo (pratica impiegata in Sardegna, accanto alla iatromusica, per curare gli avvelenati dall'argia). Nella *Historia Hierosolymitanae expeditionis* di Albertus Aquensis, quando si parla della cronaca della prima Crociata, si asserisce che: “l'esercito accampato in Siria presso il fiume che oggi si chiama Nahr el-Kebir (l'Eleutheros dei Greci), ebbe a soffrire per il morso delle tarantule che ne infestavano le rive pietrose. Si racconta che coloro che son morsi dalla tarantola trovano prodigioso ristoro in canzoni e melodie diverse; Essendo canto e musica motivo di allegrezza, l'uno e l'altro sono ritenuti utili per quasi tutti i veleni; e, poiché il morso della tarantola genera un morbo melancolico e la melancolia si cura nel modo più adatto con l'allegrezza, ne segue che canti e musiche son molto salutari per tale morso. Coloro che son morsi dalla tarantola traggono massimo diletto da questa o da quella musica, e se odono accordi di suoni o di canti che a loro son graditi, se ne rallegrano nell'anima, e poiché l'allegrezza è per tal morbo medicina eccellente, essi si riprendono e ritornano in vita”.

Anche nel *De venetiis* di Cristoforo Degli Onesti, un fiorentino che insegnava medicina a Padova dal 1379 al 1386, vi è un capitolo che tratta “*De morsu tarantulae*”. Quindi, si può ritenere che, intorno alla seconda metà del quattordicesimo secolo, il tarantismo era già

³ *La terra del rimorso*, Ernesto De Martino ecc...

⁴ Secondo Lapassade la terapia coribantica, al contrario delle teorie di De Martino (1961) e di Doods non era un esorcismo; sfociava in un adorcismo attraverso una riconciliazione con lo spirito, mentre nell'esorcismo la finalità è l'espulsione dei demoni, nel coribantismo non si pensa affatto ad espellere gli dei, ma di placarli, di allearsi con loro. La sofferenza iniziale viene trasformata in gestione e padronanza e la persona che ha acquisito questa competenza può partecipare conclusivamente al rito pubblico di possessione dove incarna il dio o il genio ormai addomesticato.

diffuso per sue modalità fondamentali e cominciava ad essere incluso come argomento tradizionale della letteratura. Nel “Sertum papale de venenis” si parla di: “nesso melodico fra tarantola e avvelenato, di “esorcismo musicale” del morso e di elettività melodica in rapporto alla tarantola avvelenatrice”⁵.

Per quel che concerne la catartica musicale è da ricordare come la tradizione pitagorica



Fig. 1: *Incisione raffigurante la piaga del ballo del 1518.*

è corrispondenza fra l’armonia musicale del cosmo, dell’anima e del corpo. La musica ellenica in particolare la musica delle sfere di Pitagora, fu poi ripresa e studiata nel Medioevo attraverso il De Musica di Boezio, che per l’epoca fu un trattato rivoluzionario tanto che molti dei principi da lui studiati e teorizzati sono ancora attuali, mentre Sant’Agostino identificò l’armonia del cosmo e melodia musicale, con l’ amore che proviene da Dio. Ora fra queste teorizzazioni, il poeta e musicista della corte pontificia Buonaiuto da Cosentino, dovendo Bonifacio VIII purgarsi ed esser flebotomizzato, offrì al pontefice due composizioni musicali che commemorassero l’evento. Purga e flebotomia

⁵ *La terra del rimorso*, Ernesto De Martino ecc...

erano nel medioevo misura «igienica» primaverile, dove per «purga» e per «igiene» è da intendersi il ripristino di un ordine che non è soltanto somatico, ma anche psichico e morale, secondo il simbolismo della catartica.



Fig. 2: : *Incisione tedesca raffigurante una delle epidemie del ballo nello spazio di fronte ad un Chiesa, più o meno 17esimo secolo 'uomo sulla sinistra nel cerchio.*

Il testo letterario delle due composizioni di Buonaiuto da Cosentino riflettono infatti questo continuo trapasso dall'uno all'altro ordine, nel quadro della esperienza religiosa cristiana.

Nelle più antiche testimonianze sulle epidemie coreutiche dell'Europa Settentrionale, il fenomeno si presenta come un mero disordine psichico stagionalmente condizionato che esplose improvvisamente e contagiava intere collettività. Nel 1020, a Bernburg, un gruppo di uomini iniziò a ballare freneticamente e senza riuscire a fermarsi, circondando una chiesa e disturbando così la messa della Vigilia di Natale; nel 1237, un gruppo di bambini si diresse danzando da una città all'altra – episodio che diede origine alla leggenda del Pifferaio Magico. Circa cinquant'anni dopo, duecento persone iniziarono a ballare sul ponte di un fiume, fino a quando questo non crollò; altri episodi di

questa strana epidemia si verificarono in numerosi luoghi nei secoli successivi. Di questi ricordiamo la famosa epidemia coreutica che ebbe inizio ad Aquisgrana in occasione della festa di S. Giovanni e che dilagò poi in tutto il bacino del Reno, raggiungendo Liegi, Utrecht, Tongern, Colonia e Metz. Si trattava di vere e proprie turbe di ossessi senza distinzione di sesso e di età, la cui furiosa agitazione non aveva nulla della danza rituale. Il particolare rilievo della catartica musicale si viene configurando più tardi, nella epidemia coreutica che esplose a Strasburgo nell'anno 1518. Molta gente danzava al suono di pifferi e di tamburi, e il consiglio municipale della



Fig. 3: “Capitello medievale” conservato nel Museo Archeologico Ribezzo di Brindisi.

città, per fronteggiare il disordine, istituì posti di ballo nei locali delle corporazioni e dei mercati, non mancando di procacciare suonatori e ballerini in numero sufficiente per darsi il cambio nella grave fatica di far danzare gli agitati e gli ossessi sino alla perdita della coscienza”⁶.

La danza veniva eseguita anche in una grotta trasformata in cappella di S. Vito, presso Zabern, e aveva luogo intorno all'altare, finché i ballerini (o le ballerine) cadevano ai

⁶ *Ibidem*

piedi dell'immagine del Santo.

Una testimonianza più tarda, quella del medico Gregorio Horstius di Ulma dove si evince che il cerimoniale della crisi di S. Vito, in modo che si ripettesse annualmente all'approssimarsi della festa, comportando un trattamento coreutico-musicale in Cappella. Si sviluppa una connessione ai rapporti tra musica e medicina nell'epoca dell'Umanesimo e del Rinascimento e verso la meta del diciassettesimo secolo il gesuita Athanasius Kircher ne sarà il documentatore più affermato e conosciuto. Invece, una trattazione più strettamente medica la si trova nelle monografie di Epifanio Ferdinando e del Baglini della scuola medica napoletana con Cortileo ed il Serao.

Il rinnovato modo di rapportarsi col mondo classico nell'età dell'umanesimo ebbe come conseguenza, fra l'altro, la nuova fortuna della patologia umorale ippocratea e la rinascita dei temi pitagorici e platonici sul significato della musica. Ai quattro elementi (terra, acqua, aria, fuoco) rispondevano nel microcosmo del corpo umano quattro umori (sangue, flemma, bile gialla e bile nera) ed i quattro temperamenti (sanguigno, flemmatico, collerico e melancolico). La sanità era armonia, la malattia disarmonia.

“Si comprende come l'efficacia terapeutica della musica costituisse per questi teorici un argomento prediletto: “Se l'ammalarsi dipendeva da una dissonanza degli umori, come la patologia umorale classica insegnava da quasi due millenni, l'azione curativa della musica non poteva essere ricercata nell'attitudine delle armonie musicali a risolvere le disarmonie degli umori e a ricondurre a consonanza la loro dissonanza”⁷.

⁷ *Ibidem*

1.2 Il Coribantismo

Nell'antica Grecia si chiamavano "coribanti" sia i sacerdoti associati alla Grande Madre dell'Asia (Cybele) che coloro che erano trattati. I sacerdoti di questa divinità, uomini e donne, utilizzavano uno specifico incantesimo o rituale per il trattamento di coloro che si rivolgevano a loro. Questo rituale comprendeva:

1. una diagnostica musicale;
2. un sacrificio offerto da ciascun paziente alla divinità con la musica del quale aveva avuto una reazione ed una osservazione dei presagi;
3. una danza cui partecipavano coloro che avevano patrocinato il sacrificio, ed ai quali apparivano le divinità (Doods 1965);

Platone in "Ion", precisa: "le genti dei coribanti (korobantiontes) non reagiscono con prontezza che ad un'aria (melous), quella del dio che li possiede (katechôntai) e, per conformarsi trovano senza difficoltà gesti (schênaton) e parole senza interesse per le altre".

I coribanti dunque entrano in possesso dei loro prescelti, i quali all'ascolto di un'aria (melous) associata al loro genio, entrano in uno stato di trance, ed è proprio questo stato di trance che permette di individuare il "genio" e quindi poter iniziare il processo di guarigione.

"La diagnostica musicale quindi, consiste nell'ascolto da parte dei posseduti di formule musicali che Rouget descrive in termini di "devises" (divise), una nozione che designa la combinazione di una breve formula melodica con un ritmo e specifiche parole." (La passade).

I gesti erano le "espressioni mimate" in cui i coribanti avevano l'abitudine di comportarsi. Le "parole", dovrebbero essere quelle che il dio ha detto, attraverso il soggetto in trance, diceva, anche se non ci sono pervenute grandi testimonianze in merito.

Nella fase del sacrificio, notiamo analogie con i riti di possessione che conosciamo. Questi sacrifici hanno la finalità di placare il dio che tormenta colui che è in stato di possessione, di patteggiare con lui e di ottenere così la "guarigione".

La terza ed ultima fase del rito coribantico è quella di una danza collettiva di possessione effettuata in stato di trance. I coribanti che danzano in questa ultima fase della terapia ed esibiscono la capacità di padroneggiare e "rappresentare" nel "teatro della possessione"

i coribanti che li avevano precedentemente tormentati. Ciò implicava probabilmente momenti di mediumnismo, talvolta detto anche di “profetismo”, durante i quali prendevano la parola i coribanti. In un vecchio testo di Phrjgien Arriers, citato da Oesterreich, si può leggere quanto segue: “Sono furiosi, posseduti da Rhea e dai coribanti, ciò significa che si dimenano alla maniera dei coribanti posseduti dal demonio. Non appena il demone ha preso possesso di loro si precipitano, proferiscono crisi, danzano ed annunciano l'avvenire, furiosi e spinti da Dio” (Oesterreich 1927).

La differenza fondamentale tra questi riti ed i riti di possessione con finalità liturgica senza esplicite finalità terapeutiche, e quelle con finalità terapeutiche, secondo George Lapassade, è che questa liturgia di celebrazione si ritrova così alla fine del processo terapeutico di tipo coribantico, a titolo di conclusione di un processo di cui non è necessariamente un momento essenziale: (nello ndöp, per esempio, il momento essenziale della terapia è quello del sacrificio e dell'erezione di un altare), “la persona che è stata sottomessa alla terapia di tipo coribantico partecipa a questo rito collettivo terminale solo, allorquando, sarà considerata come guarita – quando la sua possessione iniziale selvaggia e tormentosa sarà stata rovesciata in possessione gestibile, controllata e padroneggiata”.⁸

Il fatto che si possa trattare di un adorcismo è descritto in questo dialogo tra Critone e Clinia: “Essi fanno quel che si fa durante le pratiche iniziatiche dei Coribanti, quando ha luogo la cerimonia della intronizzazione. Come saprai se hai ricevuto l'iniziazione, a questo punto danno luogo danze e evoluzioni giocose. Costoro non fanno altro che danzare attorno a te, per poi iniziarti ai misteri dei sofisti.”

Un'altra preziosa indicazione sulle cerimonie coribantiche l'abbiamo con Platone. Egli paragona l'ispirazione poetica alla possessione stabilendo altresì un rapporto fra le attività per un solo poeta e la selettività per una sola area musicale alla quale essa associata, inoltre si evince anche l'esplorazione di una persona colpita da mania con diverse musiche.

Un analogo paragone è racchiuso nel discorso di Socrate a Critone.

“Socrate: “Sono queste, sappilo bene, carissimo Critone, le parole ch'io credo d'ascoltare, così come gli iniziati ai misteri coribantici credono d'udire il suono dei flauti: queste parole risuonano in me, impedendomi di udire il suono delle lire. Sappilo dunque, che - se non m'inganno - sarà fatica sprecata tutto quello che potrai dire in contrario su questo punto. Tuttavia, se credi di riuscirvi, parla”.

⁸ *Dal Candomble al Tarantismo*, George Lapassade.

Critone: “No, Socrate, non ho nulla da dire”.

Socrate: “E allora lascia andare, Critone, e facciamo ciò che dico, poiché questa è la via che il nume ci indica”.⁹

La funzione della musica e la molteplicità delle finalità terapeutiche della medesima nel coribantismo: i greci del coribantismo utilizzavano soprattutto l’Aulos, i crotali ed i tamburelli; nella fase della diagnostica musicale la musica agiva, non attraverso effetti emozionali, ma in quanto codice (Rouget), nel rito pubblico della possessione la musica aveva una funzione complementare alla danza e allo stato di trance. La musica serviva ad introdurre nel disordine della possessione iniziale, un ordine che rappresentava secondo Platone l’ordine del cosmo e per Rouget quello della società.

È nel corso di questa fase terminale – quella della danza della possessione collettiva dei coribanti – che aveva probabilmente luogo “intronizzazione” dell’implorante (alcuni autori situano questa “intronizzazione” nella prima fase). Questa intronizzazione rappresentava probabilmente un rito d’accesso della persona che aveva beneficiato della terapia nella “confraternita” dei coribanti, iniziata e per conseguenza dunque ammessa a partecipare alla danza collettiva di possessione” .

⁹ *La Terra del Rimorso*, Discorso riportato da Ernesto De Martino.