



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli studi di Padova**  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in  
Lettere  
Classe L-10

Tesi di Laurea

*Il pungolo di Dioniso e il morso della Taranta:  
un'analisi comparativa tra Dionisismo e Tarantismo*

Relatore  
Prof.ssa Michela Zago

Laureanda  
Martina Gardi  
n° matricola 1228762 / LT

Anno Accademico 2023 / 2024



## Indice

Introduzione.....	5
I. Estasi e trance come forma di riscatto.....	8
1.1 Introduzione al dionisismo.....	8
1.2 Introduzione al tarantismo.....	18
1.3 Rituale o malattia?.....	22
1.4 Il ruolo del dionisismo e del tarantismo all'interno della società.....	26
1.5 Le donne e il loro riscatto.....	31
II. Il ruolo della musica e della danza nei rituali estatici.....	38
2.1 La musica del tarantismo.....	38
2.2 La musica del dionisismo.....	45
2.3 Gli strumenti della trance.....	51
2.4 L'arte della danza.....	58
III. Le relazioni che legano il dionisismo e il tarantismo al cristianesimo.....	65
3.1 Le corrispondenze tra le <i>Baccanti</i> di Euripide e il <i>Christus patiens</i> di Gregorio di Nazianzo.....	65
3.2 Dioniso e Cristo nelle opere di Nonno di Panopoli.....	82
3.3 Il rapporto tra tarantismo e cristianesimo attraverso la figura di San Paolo.....	89
Conclusioni.....	100
Bibliografia.....	102



## Introduzione

La presente tesi dal titolo “Il Pungolo di Dioniso e il morso della Taranta: un’analisi comparativa tra Dionisismo e Tarantismo” si pone come obiettivo quello di analizzare ed esplorare in modo approfondito due universi rituali apparentemente distanti, sia per quanto riguarda il luogo di nascita sia per quanto riguarda il periodo durante il quale hanno avuto modo di svilupparsi all’interno delle comunità in cui hanno avuto origine.

Come emerge dal titolo di questo lavoro, i rituali che verranno presi in considerazione sono il dionisismo e il tarantismo. Il dionisismo è comunemente riconosciuto come il culto misterico in onore del dio Dioniso; esso rappresenta un’istituzione rituale originatasi e sviluppatasi in Grecia a partire dal periodo arcaico fino ad arrivare all’età ellenistico-romana, affrontando e subendo numerosi cambiamenti ed evoluzioni, a tal punto da non poter assolutamente sovrapporre il dionisismo del periodo classico, descritto in modo più o meno veritiero da Euripide nelle sue *Baccanti*, al dionisismo condannato durante l’*affaire dei Bacchanali* del 186 a.C. Il tarantismo, invece, rappresenta una pratica rituale tipica dell’Italia meridionale, in particolare del Salento, sviluppatasi, probabilmente, a partire dal Medioevo e mantenutasi più o meno intatta fino al secondo dopoguerra; tale pratica ruota attorno alla figura della taranta, un particolare ragno, tipico di queste zone, che, attraverso il suo morso, è in grado di indurre negli abitanti salentini uno stato di trance e perdita temporanea della presenza, estremamente simile a quello sperimentato dai partecipanti ai rituali dionisiaci e che necessita di una musica e di una danza particolare per essere curato.

L’interesse per questi due sistemi rituali, che ha portato alla realizzazione e allo sviluppo del mio elaborato di tesi, si è sviluppato a partire da una prima constatazione di numerose analogie che intercorrono tra dionisismo e tarantismo e dal dubbio che potesse esservi tra queste un profondo collegamento. Ho quindi cercato di intraprendere un lavoro di comparazione, volto a individuare, al di là delle analogie, anche le differenze, per arrivare a delineare le peculiarità di ciascuna delle realtà comparate. Il confronto ha preso le mosse dai punti in comune che presentano il dionisismo e il tarantismo: il raggiungimento di uno stato di trance e perdita temporanea di presenza, che rappresenta

il momento culmine di tali rituali; la quasi esclusiva partecipazione femminile e, quindi, la comparazione tra menadi e tarantate; la necessità dell'elemento coreutico-musicale durante lo svolgimento di entrambi i rituali e il forte impatto che tale dimensione esercita sui partecipanti; il bisogno e il desiderio della comunità e del sistema cittadino di utilizzare tali pratiche rituali come momenti di evasione controllata, finalizzati a gestire e ridimensionare le insoddisfazioni e le frustrazioni che attanagliano l'esistenza umana, ed è peculiare che il rischio di queste crisi collettive riguardi, in entrambi i contesti analizzati, l'universo femminile. Considerando e approfondendo le significative analogie precedentemente delineate, il presente elaborato aspira a mettere in luce le altresì fondamentali differenze che caratterizzano queste pratiche rituali: innanzitutto, le diverse epoche e i contesti diversi in cui tali rituali hanno avuto origine e si sono sviluppati; è inoltre cruciale sottolineare il fatto che il dionisismo viene classificato come un culto cittadino di stampo misterico e religioso, incentrato sulla figura divina di Dioniso, mentre il tarantismo non si configura di per sé come un culto istituzionale cristiano né, tantomeno, alla taranta vengono attribuite caratteristiche divine; tuttavia, ciò non toglie che, adottando la prospettiva di Ernesto de Martino, il tarantismo possa comunque essere considerato una forma di culto e la sua risoluzione corale un intervento istituzionale. In entrambi i dispositivi rituali la condizione di estasi e trance, vissuta e amplificata attraverso la dimensione coreutico-musicale, rappresenta il mezzo fondamentale per condurre coloro che prendono parte ai riti ad una condizione di liberazione individuale che, per i seguaci di Dioniso, si prospetta in una identificazione con il dio, mentre, per le tarantate, in una guarigione dal morso e dalla possessione da parte della taranta.

Tale studio prende avvio da quegli aspetti che, almeno ad un primo sguardo, accomunano dionisismo e tarantismo e analizza, attraverso un metodo comparativo, analogie e differenze di queste pratiche rituali, esaminando le suddette questioni in tre capitoli, dedicati ai seguenti temi: il raggiungimento di uno stato di trance controllato e gestito dalla comunità in quanto forma di reinserimento dell'individuo all'interno del gruppo sociale di appartenenza; l'utilizzo della dimensione coreutico-musicale come forma di terapia; infine, il rapporto che sia il dionisismo sia il tarantismo instaurano con la religione cristiana, in quanto, entrambi, appaiono legati al cristianesimo, anche se in modalità diverse e peculiari al periodo e al contesto in cui si sviluppano.

La presente tesi si pone l'obiettivo di analizzare tutti questi aspetti attraverso fonti e studi di diverse tipologie: sono prese in esame, specialmente per quanto riguarda il dionisismo, fonti di carattere letterario e testuale, con una particolare attenzione al testo che per eccellenza descrive il contesto dionisiaco, le *Baccanti* di Euripide; in merito al tarantismo, invece, la prospettiva adottata maggiormente è quella antropologica, soffermandosi, in modo molto approfondito, sul famoso studio sul tarantismo salentino condotto nel 1959 da Ernesto de Martino, importante antropologo, etnologo e storico delle religioni; l'analisi di de Martino è poi confluita in un testo di straordinaria importanza, punto di riferimento per questa tesi: *La terra del rimorso*.

Servendosi, dunque, di prospettive storiche, letterarie e antropologiche, questa tesi ha come obiettivo quello di individuare e approfondire le somiglianze, ma anche le necessarie differenze, che si sviluppano tra il dionisismo e il tarantismo, al fine di comprendere le rispettive modalità messe in campo dalla collettività per far fronte a situazioni complesse e di probabile difficoltà; infine, quello di comprendere il modo, il contesto e le motivazioni per cui la comunità greca e quella salentina abbiano istituito e messo in pratica tali universi rituali, arrivando, infine, ad analizzare i mutamenti e le influenze che hanno fortemente condizionato il dionisismo e il tarantismo.

# CAPITOLO I

## ESTASI E TRANCE COME FORMA DI RISCATTO

### 1.1 Introduzione al dionisismo

È possibile definire il dionisismo come il culto, oppure, il prodotto culturale e rituale in onore del dio Dioniso. L'istituzione rituale del dionisismo ha avuto origine e si è sviluppata in Grecia sin da un'epoca molto antica; infatti, la presenza di tale pratica rituale è attestata in suolo greco a partire dall'età arcaica ed è destinata a perdurare fino all'età ellenistico-romana, seppur con esiti e modalità differenti. In merito a ciò, è importante ricordare che il dionisismo subirà, nel corso dei secoli, importanti evoluzioni che ne cambieranno la stessa essenza, trasformandolo da culto cittadino ad un insieme di organizzazioni notturne e segrete dal carattere piuttosto lascivo e immorale; tali cambiamenti porteranno anche, come si analizzerà in seguito, ad una pubblica condanna del dionisismo e ad un tentativo di repressione.

Certamente, delineare con precisione le caratteristiche e le pratiche di questa istituzione rituale risulta alquanto complesso, tanto quanto realizzare una descrizione dettagliata e precisa della divinità alla quale questo culto fa riferimento. Dioniso, figlio di Zeus e Semele, banalmente identificato come dio del vino e dell'estasi inebriante<sup>1</sup>, rappresenta una delle divinità più complesse e misteriose di tutto il pantheon greco e, per comprendere al meglio le caratteristiche del culto a lui dedicato, è necessario analizzare questa figura, partendo dalla travagliata questione delle sue origini. Sono famosi, da parte di alcuni classicisti dell'Ottocento, i tentativi di escludere Dioniso dall'originale pantheon greco, attribuendogli un'origine esotica e classificandolo come un dio straniero proveniente dalla Tracia o dall'Oriente in generale<sup>2</sup>. La teoria sicuramente più accreditata, almeno fino alla metà del Novecento, è quella esposta da Erwin Rohde nel suo famoso libro *Psiche*, nel quale egli afferma con sicurezza che il culto di Dioniso non sia originario greco, bensì sia penetrato dal di fuori come culto straniero e che si sia esteso in Grecia

---

<sup>1</sup> Walter Burkert, *Greek religion*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, p. 161.

<sup>2</sup> Cornelia Isler-Kerényi, *Dioniso oggi*, in F. Giacobello (a cura di), *Dioniso. Mito, rito e teatro*, Venezia, Marsilio, 2015, p.15.



alla maniera di una malattia religiosa, di un'epidemia talmente radicata nella comunità greca da far pensare agli stranieri che la pazzia e il culto di Dioniso siano forme di culto tipiche dei Greci<sup>3</sup>. Le considerazioni di Rohde si basano su alcune prove: ad esempio il fatto che nella stessa *Iliade* la figura di Dioniso non sia mai stata inquadrata come divinità, nonostante durante la vicenda dell'incontro tra Glauco e Diomede si faccia menzione di un "Dioniso furente" e "delle sue ancelle"<sup>4</sup>; un'altra prova a sostegno della teoria di Rohde la si può trovare nel libro II delle *Storie* di Erodoto, dove lo storico afferma che fu l'indovino Melampo ad introdurre in Grecia i riti in onore di Dioniso dopo averli appresi dall'Egitto:

«È infatti Melampo colui che ha fatto conoscere ai Greci il nome di Dioniso e il sacrificio e la processione del fallo [...]; ma il fallo che viene portato in processione in onore di Dioniso è Melampo che lo introdusse, e i Greci fanno ciò che fanno avendolo appreso da lui»<sup>5</sup>.

La teoria che vede Dioniso come dio straniero fu ritenuta valida fino al 1953, quando venne rinvenuta in un palazzo miceneo, precisamente a Pilo, una tavoletta di argilla risalente al II millennio a.C. e recante il nome di Dioniso iscritto in lineare B<sup>6</sup>. Questa iscrizione dimostra che tanto Dioniso quanto il suo culto sono originari della Grecia e che, in realtà, è soltanto l'immaginario collettivo che lo rappresenta come un dio che viene dal di fuori. L'errore di considerare questa divinità come straniera è strettamente correlato alla sua stessa essenza; infatti, oltre a identificarsi come dio del vino e dell'ebbrezza, nonché divulgatore del dono della capacità di coltivare la vite e produrre il vino, egli incarna l'alterità per eccellenza, si muove e gioca sul limite, il limite tra l'interno e l'esterno della Grecia, ma anche il limite tra lucidità e follia. Dioniso è un dio che viene, egli appare, ma nella sua manifestazione è anche in grado di fare impazzire, una pazzia che si ritrova anche nel vino e che lo rende, quindi, "la minaccia incombente della perdita di identità"<sup>7</sup>. La pazzia alla quale conduce Dioniso è in grado di liberare l'uomo dai mali e dagli affanni della vita quotidiana, rendendo colui che sperimenta

---

<sup>3</sup> Erwin Rohde, *Psiche*, Bari, Laterza, 1970, vol. II, p. 13.

<sup>4</sup> Ivi, p.12.

<sup>5</sup> Erodoto, *Storie*, II,49, trad. it. di A. Izzo d'Accinni, Milano, Bur, 2019.

<sup>6</sup> Federica Giacobello, *Dioniso. Mito, rito e teatro*, in F. Giacobello (a cura di), *Dioniso*, cit., p.26.

<sup>7</sup> Paolo Scarpi, *Le religioni dei misteri*, vol. I: *Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, Milano, Fondazione Valla, 2002, p. 225.

questo stato alterato di coscienza un tutt'uno con il dio. Non sempre però la follia indotta dal dio ha esiti positivi, specie se rivolta a personaggi che si oppongono a Dioniso e al riconoscimento del suo culto; egli rappresenta la mutevolezza, è il dio metamorfico per eccellenza, in grado di mutarsi in uomo, donna e animale: non è dunque un caso che l'oggetto che lo identifica a pieno è proprio quello della maschera e, conseguentemente, il teatro e la tragedia sono il luogo della massima espressione di Dioniso. Proprio a causa di questa sua continua metamorfosi egli corre sempre il rischio di non essere riconosciuto come appartenente alla stirpe degli dei<sup>8</sup> e non sono poche le vicende che raccontano una forte opposizione a lui e al suo culto, prima fra tutte quella che vede come protagonista Penteo nelle *Baccanti* di Euripide.

Come accennato precedentemente, è alquanto difficile stabilire con precisione quelli che furono i rituali e le pratiche che caratterizzarono il dionisismo, specie per quanto riguarda l'epoca micenea e arcaica. Una difficoltà ulteriore nella ricostruzione del culto è rappresentata dall'assenza di centri privilegiati o santuari ai quali il culto fa riferimento. Esso viene inserito tra quelle che vengono definite le religioni mistiche, insieme, ad esempio, al culto di Demetra sviluppatosi ad Eleusi oppure all'orfismo, che è strettamente collegato al dionisismo e con il quale condivide lo stesso patrimonio mitico. Nonostante la classificazione come culto misterico, non vi è alcun segreto riservato ai soli iniziati, infatti, lo stesso Paolo Scarpi ribadisce più volte all'interno del suo volume il fatto che il termine μυστήρια abbia subito un'evoluzione nel corso del tempo, passando da contesto rituale a contenuto, richiedendo successivamente un particolare tipo di conoscenza precluso a coloro che non prendevano parte ai misteri<sup>9</sup>. Non è ben chiaro in cosa consistesse l'iniziazione ai misteri dionisiaci né quale ruolo rivestissero i sacerdoti o le sacerdotesse, anche se sembra che queste ultime conducessero i tiasi durante i rituali; le informazioni a riguardo sono piuttosto scarse e non permettono di confermare con assoluta certezza la presenza di un vero e proprio sacerdozio prima dell'epoca ellenistica; tale considerazione è supportata anche da un verso, presente nelle *Baccanti* di Euripide, che afferma:

“Βρόμιος ὅστις ἄγη θιάσους”

---

<sup>8</sup> Marcel Detienne, *Dioniso a cielo aperto*, Milano, SE, 2022, p.20.

<sup>9</sup> Paolo Scarpi, *Le religioni dei misteri*, vol.I, cit., pp. XI-XXXVI.

“Bromio è chiunque guidi un tiaso.”<sup>10</sup>

Dall'interpretazione di questo verso si può dedurre che, almeno all'epoca in cui Euripide scrisse le sue *Baccanti*, non vi era, per quanto riguardava il dionisismo, un sacerdozio né una figura sacerdotale ben precisa; infatti, chiunque guidava i tiasi e le celebrazioni in onore di Dioniso era in grado di accogliere la stessa essenza del dio, divenendo un tutt'uno con esso.

Inoltre, è importante ricordare che non tutti coloro che partecipavano ai rituali dionisiaci fossero anche iniziati, infatti, nel *Fedone*, Platone dice che “sono molti a portare il tirso, ma pochi i *bacchoi*”<sup>11</sup>. Nel contesto cittadino della polis di Atene il dionisismo non assunse mai carattere misterico, ma venne praticato in particolari feste dedicate proprio alla celebrazione del dio Dioniso. Si trattava di quattro feste principali, distribuite in diversi periodi: le Dionisie rurali, le Lenee, le Antesterie e le Grandi Dionisie. Sembra che durante queste feste venissero realizzate processioni durante le quali veniva mostrato il simbolo del fallo, altro simbolo riferito a Dioniso, vi sfilavano cortei mascherati e venivano rappresentate tragedie e commedie<sup>12</sup>. È attestata, anche, la presenza di feste a partecipazione esclusivamente femminile che prendono il nome di Trieteridi, in quanto si svolgevano ogni due anni. Non sono ben note le precise modalità riguardo lo svolgimento dei rituali, se questi si svolgessero all'aria aperta o in un santuario, di notte o alla luce del sole; è attestato, però, che queste fossero scandite da due momenti che vedevano come protagoniste numerose donne suddivise per età. Vi partecipavano fanciulle e donne sposate ed entrambe le categorie risultavano portatrici del tirso, il tipico bastone simbolo di Dioniso, e si presentavano in preda all'estasi e alla trance caratteristica di questi rituali<sup>13</sup>; la differenza consisteva nel fatto che le donne più anziane praticassero quello che sembrava essere un “culto diverso” dato che, ad un certo punto, era introdotta un'azione sacrificale, dalla quale le ragazze più giovani venivano escluse, e accompagnata da determinati canti, il tutto sempre in preda ad uno stato di trance.

---

<sup>10</sup> Euripide, *Baccanti*, trad. it. di D. Susanetti, Roma, Carocci, 2015, v.115.

<sup>11</sup> Platone, *Fedone* 69 c-d; cfr P. Scarpi, *Le religioni dei misteri*, vol I, cit., p. 303.

<sup>12</sup> H. Jeanmaire, *Dioniso. Storia del culto di Bacco*, Montorso vicentino, Saecula, 2012, pp. 39-45.

<sup>13</sup> Ivi, p.170.

Senza dubbio le Antesterie figuravano come una festa più articolata e con un'importanza maggiore rispetto alle altre. Si svolgevano l'undici, il dodici e il tredici del mese di Antesterione (febbraio-marzo) e durante le celebrazioni avveniva la desacralizzazione del vino, si svolgevano libagioni al dio e, infine, veniva rinnovata simbolicamente l'unione tra la moglie dell'arconte-re e Dioniso<sup>14</sup>, sia per richiamare l'unione mitica tra Dioniso e Arianna sia per rimarcare la relazione che vi era tra il dio e la classe aristocratica. È importante ricordare che Dioniso non rappresentava assolutamente, come invece affermava Rohde, la figura di un dio barbaro al quale si opponevano le aristocrazie e sostenuto esclusivamente dalla plebe rurale. La teoria di Rohde è da considerare erronea, in quanto non tiene conto del legame che univa, specialmente in epoca arcaica, la classe aristocratica con la figura di Dioniso. Benché non si stia parlando di una divinità aristocratica, è opportuno riconoscere lo statuto di cui Dioniso godeva, sia nella società micenea che in quella gentilizia di epoca arcaica, e la ierogamia tra il dio e la moglie dell'arconte re, nonché il presiedere del dio ai riti di passaggio che riguardavano i giovani, ne sono una prova evidente<sup>15</sup>.

A fornirci maggiori delucidazioni per quanto riguarda le pratiche dionisiache è senza dubbio il complesso di reperti figurativi, in particolare i vasi attici datati a partire dal VI secolo a.C.<sup>16</sup>.

È interessante osservare come anche la rappresentazione figurativa di Dioniso muti continuamente, a conferma della stessa essenza del dio metamorfico. Le prime immagini presenti sui vasi attici, a partire dal 580 a.C. circa, lo mostrano come un dio adulto, caratterizzato da una lunga barba e lunghe vesti, alle quali seguirà l'immagine di un giovinetto dai bei capelli, spesso svestito e dai tratti femminili. Quest'ultima rappresentazione del dio è probabilmente associata all'immagine che dà di lui Euripide nelle sue *Baccanti*. Nelle raffigurazioni che lo riguardano Dioniso è sempre attorniato dai personaggi tipici del suo seguito come satiri e menadi; essi fanno parte del tiaso, l'associazione tipica del culto di Dioniso.

“ Ministri di Dioniso sono i Sileni, i Satiri, i Titiri, le Baccanti, le Lenai, le Tiadi, le Mimalloni, le Naiadi e quelle che chiamiamo Ninfe.”<sup>17</sup>. I termini come Baccanti, Tiadi,

---

<sup>14</sup> Paolo Scarpi, *Le religioni dei misteri* vol I, cit., p. 227.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 226-227.

<sup>16</sup> Cornelia Isler Kerényi, *Dioniso oggi*, cit., p.17.

<sup>17</sup> Strabone, X 3, 10; cfr. P. Scarpi, *Le religioni dei misteri*, vol. I, cit., p. 243.

Lenai e Mimallones sono tutte denominazioni che venivano associate alle congregazioni femminili che praticavano il culto di Dioniso e queste denominazioni variavano a seconda della zona in cui avevano luogo i rituali, designando, comunque, un gruppo di donne che, in diversi luoghi, aveva le stesse mansioni e svolgeva le stesse pratiche<sup>18</sup>.

Nelle raffigurazioni le figure mitologiche del satiro e della menade vanno a rappresentare quegli uomini e soprattutto quelle donne che partecipano ai rituali dionisiaci, rituali che sembra si svolgessero di notte in un luogo esterno alla città, caratterizzati da una musica che induce e accentua uno stato di trance e danze estatiche. I partecipanti al culto di Dioniso sperimentano quello che viene chiamato ἐνθουσιασμός: si tratta della possessione da parte del dio, attraverso la quale gli adepti sperimentano proprio quel limite che Dioniso è in grado di far raggiungere. È uno stato alterato di coscienza che inizia e termina durante questi rituali, durante il quale gli impossessati diventano un tutt'uno con il dio, tanto da venire denominati con l'epiteto di Βάκχος, epiteto che viene utilizzato per identificare tanto l'adepto nel suo momento di mania quanto lo stesso Dioniso; infatti, come accenna H. Jeanmarie, "il dio è il Baccante per eccellenza"<sup>19</sup>.

Come accennato sopra, la figura della menade rappresenta il seguito di Dioniso e con questo termine venivano identificate tutte quelle donne in preda alla mania e al furore bacchico durante i rituali dionisiaci. Il menadismo è probabilmente la forma cultuale più famosa e più diffusa del dionisismo e riguarda principalmente la sfera femminile; le menadi, infatti, sono donne che sperimentano l'invasamento offerto dal dio, si agitano e danzano convulse gettando il capo all'indietro fino al termine di questo momento di libertà ed evasione dai ruoli impostigli dalla società. Queste donne sono colte da mania, termine che sta ad indicare una situazione di frenesia, vissuta come esperienza di potere mentale intensificato<sup>20</sup>. Il termine μαινάς è già documentato in Grecia in epoca arcaica ed è interessante osservare che, sin da subito, la dimensione alla quale questo termine fa riferimento è quella femminile; è infatti presente nel poema omerico *Iliade* ed è riferito ad Andromaca, la quale, estremamente angosciata, attraversa un momento di totale perdita di autocontrollo<sup>21</sup>. Un'altra attestazione del termine μαινάς, piuttosto significativa

---

<sup>18</sup> Henri Jeanmaire, *Dioniso*, cit., pp. 157-158.

<sup>19</sup> Ivi, p.193.

<sup>20</sup> Walter Burkert, *Greek religion*, cit., p. 162.

<sup>21</sup> *Iliade* XXII 460; cfr. P. Scarpi, *Le religioni dei misteri*, vol. I, cit., p. 230.

e risalente al periodo arcaico, la si può ritrovare nell' *Inno omerico a Demetra*, nel quale è la stessa dea ad essere paragonata a una menade:

“si slanciò, simile a una menade sul monte ombroso di selve”<sup>22</sup>.

Dunque, l'invasione di Dioniso nel corpo e nella mente dei suoi iniziati, rappresenta un potenziale sovvertimento dell'ordine sociale costituito, permette agli individui di uscire dalle proprie case e dai propri impegni sociali per addentrarsi in questa esperienza di evasione dal mondano, che, però, non presenta nessuna prospettiva escatologica o di speranza per una vita oltre la morte. Si tratta bensì di una canalizzazione istituzionalizzata e controllata del disordine finalizzata al reintegrarsi nella società e al ritrovare la salute<sup>23</sup>. Non è dunque un caso che l'elemento femminile occupi un ruolo così importante all'interno dei rituali estatici tipici del dionisismo: chi più della figura della donna incarna la necessità di rompere gli schemi tradizionali ed ottenere, quindi, una forma di riscatto grazie alla possessione da parte del dio? In questo modo, grazie a periodiche e istituzionalizzate fughe dalla realtà, si riuscivano a tenere sotto controllo quelle che potevano diventare problematiche crisi dell'universo femminile<sup>24</sup>.

Per concludere questa introduzione al dionisismo è necessario menzionare la tragedia che vede Dioniso come protagonista assoluto: le *Baccanti* di Euripide. Questa tragedia di Euripide rappresenta, probabilmente, la descrizione più accurata di quelle che erano le pratiche legate al culto di Dioniso. Tralasciando la trama e le vicende che caratterizzano questo capolavoro, è importante soffermarsi su alcune pratiche descritte all'interno della tragedia che sono assolutamente necessarie alla comprensione di questo culto. Le donne di Tebe, fatte impazzire da Dioniso-straniero, si recano sul Citerone dedicandosi a corse e danze furiose attraverso i boschi e i monti, ricoperte dalla nebride, tipica veste dionisiaca costituita da pelle di cerbiatto, e agitando il tirso, il bastone ricoperto di edera caratteristico del dio, al cui apice è posizionata una pigna. L'ascesa al monte di tutte queste donne in preda al furore bacchico, attestata anche in altre

---

<sup>22</sup> *Inno omerico a Demetra* v. 386; cfr. P. Scarpi, *Le religioni dei misteri*, vol. I, cit., p. 39.

<sup>23</sup> Jean Pierre Vernant, *Le Dionysos masqué des Bacchantes d'Euripide*, in *L'Homme* 93 (1985), pp. 31-58.

<sup>24</sup> Paolo Scarpi, *Le religioni dei misteri* vol. I, cit., p.230

testimonianze oltre al racconto della tragedia di Euripide, prende il nome di ὄρειβασία<sup>25</sup>. In preda al delirio e alla mania che le pervade, queste donne sono spinte da una forza sovraumana che permette loro di uccidere e smembrare animali vivi (σπαραγμός) per poi consumare e nutrirsi di carne cruda (ὀμοφαγία), all'interno di questo collegio tutto femminile. È lo stesso coro delle donne di Lidia, delle baccanti fedeli a Dioniso, a raccontare cosa avviene durante questi rituali:

«Che gioia sui monti! Ballare, correre all'impazzata e poi cadere a terra, con la pelle di cerbiatto sul corpo, con la voglia di sangue, sangue di capri uccisi, il piacere della carne, e lanciarsi per i monti della Frigia e della Lidia: Dioniso è la nostra guida. A terra scorrono latte, vino e nettare d'api»<sup>26</sup>.

Dopo aver abbandonato telai e figli, in preda all'*enthusiasmós*, queste donne si dedicano a danze e corse sfrenate sulla cima dei monti e sperimentano una dimensione talmente diversa ed estatica che dalla terra sgorgano latte, vino e miele. L'azione dello smembramento di un animale, o di Penteo nel caso della tragedia euripidea, e la successiva azione di nutrirsi di carne cruda, rappresentano il raggiungimento dell'apice di questi rituali; è importante ricordare, però, che non è ben chiaro se tale pratica facesse solo parte della descrizione mitologica di questi rituali o se realmente fosse entrata a far parte delle istituzioni e del sistema religioso della polis. In ogni caso, come la figura della menade prende realmente parte allo svolgimento del rituale dionisiaco, non è difficile credere che, durante le pratiche rituali in onore di Dioniso, si verificassero anche azioni rituali come lo *sparagmós* e l'*omophagia*<sup>27</sup>. Per volere di Dioniso anche lo stesso Penteo sperimenterà questa sorte tremenda nelle *Baccanti* di Euripide: egli, infatti, non verrà riconosciuto dalla madre Agave, tra l'altro considerata fondatrice mitica di uno dei tre tiasi tebani insieme ad Ino e Autonoe<sup>28</sup>, e, scambiato per un leone, verrà smembrato a mani nude<sup>29</sup>. Questa è la punizione che tocca a coloro che si oppongono al dio e che non lo riconoscono come tale, una pazzia in grado di far uccidere ad una madre il proprio

---

<sup>25</sup> Walter Burkert in *Greek religion*, cit., p.291 menziona un'iscrizione rinvenuta a Mileto e risalente al terzo secolo, nella quale vengono menzionate le pratiche tipiche del dionisismo, in particolare *omophagia* e *oreibasía*.

<sup>26</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv. 135-143.

<sup>27</sup> Eric R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Milano, Bur, 2009, pp. 329-339.

<sup>28</sup> H Jeanmaire, *Dioniso*, cit., p. 86.

<sup>29</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv.1043-1152.

figlio senza neppure aver la cognizione di ciò che sta succedendo. Si tratta del tipo di follia che Dioniso infonde come punizione, una follia diversa rispetto a quella che vivono coloro che onorano il dio, partecipano ai suoi rituali e si abbandonano alla musica e a uno stato di trance temporanea, dimenticandosi, per un breve periodo di tempo, di tutto ciò che è esterno alle attività del tiaso.

Come per tutto ciò che riguarda il culto e la figura di Dioniso, anche stabilire la diffusione e il “tramonto” del dionisismo non è un lavoro semplice. È attestato da numerose testimonianze, iscrizioni e reperti iconografici che il culto di Dioniso non rimase circoscritto alla Grecia, anzi, Dioniso, coerentemente con la sua figura di divinità itinerante, può essere considerata una tra le divinità il cui culto ha avuto maggiore diffusione al di fuori della sua terra d’origine. Basti pensare che fino alla metà del Novecento gli si attribuisse un’origine Tracia e, dunque, si può facilmente dedurre che la Tracia rappresenti uno dei luoghi in cui il dionisismo abbia attecchito maggiormente. Il culto di Dioniso raggiunse anche le sponde del Nilo ed è interessante il fatto che Osiride, una tra le divinità più importanti del pantheon egizio, venga spesso associato e posto a paragone proprio con Dioniso; lo stesso Erodoto nel II libro delle *Storie* riferisce di questa corrispondenza tra le due divinità:

«Infatti non tutti gli Egiziani venerano gli stessi dei, all’infuori di Iside e di Osiride, che dicono corrisponda a Dioniso»<sup>30</sup>.

Questa corrispondenza tra Dioniso e Osiride nasce, probabilmente, a causa della stessa sorte che li accomuna: la rinascita dopo la morte. Entrambe le divinità, infatti, a causa di diverse vicende mitiche, hanno sperimentato la morte, la discesa agli Inferi e poi la successiva rinascita. Non solo la Tracia e l’Egitto ma anche tutta la Magna Grecia accoglie e assorbe Dioniso e il suo culto, è alquanto impensabile, infatti, pensare che l’espansione greca e la successiva formazione di colonie, avvenuta a partire dall’VIII secolo a.C., non abbia influenzato, anche sull’aspetto religioso, le zone dell’Italia meridionale. Pare che, tra queste, la Puglia, in particolare Taranto, abbiano accolto e assimilato in modo importante Dioniso e il dionisismo. Paolo Pellegrino afferma che “Dioniso era il dio più importante della regione tarantina”<sup>31</sup> e lo stesso H. Jeanmaire

---

<sup>30</sup> Erodoto, *Storie*, II, 42.

<sup>31</sup> Paolo Pellegrino, *Il ritorno di Dioniso*, Lecce, Congedo editore, 2008, p. 133.



attesta in questi luoghi la presenza di feste in onore del dio e riferisce che “a Taranto le feste di Dioniso erano caratterizzate da sbornie collettive”<sup>32</sup>. Certamente, uno dei motivi che rende il culto di Dioniso così propenso ad essere accolto e assorbito anche in luoghi così diversi e lontani da quello che è il suo luogo di origine è la tendenza alla privatizzazione del dionisismo, la creazione di associazioni private<sup>33</sup> che praticavano il culto e i rituali ad esso associati, che spesso prendono la denominazione di tiasi e che rappresentano uno degli aspetti più caratteristici del culto di Dioniso. Riguardo queste associazioni private è bene ricordare la questione dei Bacchanali, avvenuta a Roma, e il successivo *Senatus Consultum de Bacchanalibus* del 186 a.C., il quale rappresenta, senza ombra di dubbio, una delle azioni di maggior repressione del culto di Dioniso in Italia, in particolare in Magna Grecia. Le associazioni di carattere dionisiaco, anche nel periodo dell’espansione romana, avevano mantenuto un discreto grado di fama ma c’è da specificare che, nella concezione e nella pratica di questo culto, qualcosa era cambiato, tanto che lo storico Livio, circa più di un secolo dopo la repressione dei bacchanali, racconta di questi “riti e segreti notturni” che, introdotti da un indovino di origine greca, inizialmente erano riservati alle sole donne e solo successivamente, con l’intervento della sacerdotessa Annia Paculla<sup>34</sup>, aperti anche agli uomini. Durante queste feste rituali, racconta Livio, avveniva ogni tipo di crimine e violenza, le donne si comportavano come baccanti e gli uomini come donne<sup>35</sup> ed è a questo punto che il Senato interviene e, attraverso il *Senatus Consultum de Bacchanalibus* del 186 a.C., stabilisce la soppressione dei rituali in onore di Dioniso-Bacco. Si può quindi constatare che, con il passare dei secoli, rituali di questo genere e collegati al dio Dioniso abbiano cambiato probabilmente sia forma che contenuti, passando da essere istituzioni e culti appartenenti alla religione di stato ad associazioni private con carattere licenzioso e sovversivo.

---

<sup>32</sup> Henri Jeanmaire, *Dioniso*, cit., p. 402.

<sup>33</sup> Per quanto riguarda le associazioni legate a Dioniso, Paolo Scarpi afferma che “queste sono spesso realtà storico-religiose poco omogenee, che hanno Dioniso come comune denominatore. Tra queste è importante ricordare i tre tiasi a Tebe, i Dionisiasti a Rodi, i Technitai e gli Iobacchi ad Atene e i Bacchanali a Roma”, *Le religioni dei misteri*, cit., p.226.

<sup>34</sup> È importante ricordare che la vicenda riportata da Livio negli *Annales* XXXIX presenta numerosi dettagli romanzati, specie per quanto riguarda le due figure misteriose dell’indovino greco e della sacerdotessa, che fu la prima ad iniziare gli uomini ai misteri dionisiaci.

<sup>35</sup> Livio, *Annales* XXXIX; cfr. P. Scarpi, *Le religioni dei misteri* vol. I, cit., pp. 337-345

## 1.2 Introduzione al tarantismo

La seconda istituzione rituale presa in considerazione nello svolgimento di questo lavoro è quella del tarantismo. Si tratta, anche in questo caso, di una tipologia di rituale che ha come caratteristica principale il raggiungimento di uno stato di trance e di possessione, finalizzati ad una prospettiva di guarigione da quello che viene identificato come morso della taranta.

Nel giugno del 1959 il famoso etnologo Ernesto de Martino, insieme a una troupe composta da uno psichiatra, un sociologo e un musicologo, si recò in Puglia, più precisamente nei pressi di Galatina, per analizzare in modo approfondito tutti gli aspetti che concorrono alla formazione di quella istituzione rituale che prende il nome di tarantismo. Le osservazioni e i risultati raggiunti durante questa fruttuosa spedizione sono confluiti all'interno de *La terra del rimorso*, il manuale sul tarantismo per eccellenza, nel quale de Martino passa in rassegna tutti i particolari di questo rituale.

Nelle pagine introduttive a *La terra del rimorso* Marcello Massenzio dà una definizione riassuntiva ma piuttosto completa riguardo al tarantismo: “Il tarantismo è un istituto mitico-rituale d'impronta magica, diffuso nelle società contadine localizzate in un'area specifica del Salento”<sup>36</sup>. Dunque, la patria per eccellenza del tarantismo è senza dubbio la Puglia, in particolare il Salento; in questa zona ogni anno alla fine di giugno, in occasione della festa dei santi Pietro e Paolo, diversi personaggi, a cui de Martino attribuisce il termine di “tarantati”, si recano alla cappella di San Paolo a Galatina per rendere omaggio al santo, per ringraziarlo di averli liberati dalla taranta o per implorargli di farlo<sup>37</sup>. Questi uomini, ma soprattutto donne, affermano di essere stati morsi dalla taranta, un ragno in grado di far impazzire, e di aver quindi bisogno dell'aiuto del santo nel processo di guarigione. Nella stagione estiva, in concomitanza con il periodo del raccolto, vi è un aumento di casi di morso di taranta che provoca nei soggetti interessati sintomi quali vomito, angoscia, irrequietezza, spossatezza e perdita di stabilità motoria, una sintomatologia riconducibile alla “sindrome tossica del latrodectismo”<sup>38</sup>, una condizione patologica provocata dal veleno di determinati ragni. Non vi è assoluta

---

<sup>36</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, Torino, Einaudi, 2023, p. VII.

<sup>37</sup> Ivi, p. 35.

<sup>38</sup> Ivi, p.46.

certezza per quanto riguarda l'identificazione zoologica precisa del ragno, della taranta a cui il tarantismo fa riferimento; perciò, vengono presi in considerazione sia la specie della *lycosa tarentula* sia quella del *latrodectus*. Entrambi, infatti, presentano delle caratteristiche fisiche e comportamentali che permettono loro di essere eventualmente considerati il simbolo per eccellenza di questa istituzione rituale così particolare: la *lycosa* è un ragno di grosse dimensioni, che vive nei campi e insegue con velocità la sua preda; il *latrodectus*, invece, è un ragno sicuramente più piccolo e meno vistoso che attende la preda nella sua robusta tela<sup>39</sup>. È comunque poco importante individuare con precisione quale sia il ragno, o l'animale in generale, da cui prende avvio tutto questo processo, dal momento che, trattandosi di un rituale, è l'aspetto simbolico quello importante e fondamentale. In ogni caso, per tutti coloro che sono stati morsi o ri-morsi dalla taranta, vi è un particolare processo da attraversare per liberarsi, almeno temporaneamente, dal veleno di questo animale. Il primo, e sicuramente più significativo a livello descrittivo, caso di esorcismo visto e riportato da de Martino e il suo gruppo è quello di Maria di Nardò (pseudonimo attribuito alla donna dall'autore)<sup>40</sup>. La procedura viene descritta nei minimi particolari e prevede lo svolgimento del rituale all'interno di un'umile casa tappezzata di stemmi religiosi, in particolare immagini dei santi Pietro e Paolo, e dotata di un letto sul quale la donna verrà poi adagiata nei suoi momenti di riposo. Sul pavimento è disteso un lenzuolo bianco e quello non è altro che il palcoscenico della tarantata, il luogo dove tutta l'azione si svolge, dove la protagonista balla e si agita con movimenti convulsi, in preda ad un'estasi che Pierpaolo De Giorgi non esita a identificare come “*enthiasmós*”<sup>41</sup>. La trance e lo stato di alterazione che la donna sperimenta è accompagnato e alimentato dalla musica eseguita dai suonatori che circondano la tarantata, spettatori ma allo stesso tempo attori importanti di questo spettacolo. Oltre al simbolo della taranta, la musica rappresenta sicuramente uno degli aspetti più caratteristici e determinanti di questo culto: è infatti attraverso la musica e di conseguenza la danza che, tendenzialmente, avviene la liberazione da questo avvelenamento. Determinate melodie e suoni, non fanno altro che stimolare l'estasi e il furore della tarantata, che segue incessantemente con i suoi movimenti il ritmo prodotto da strumenti

---

<sup>39</sup> Ivi, pp. 54-56.

<sup>40</sup> Ivi, p. 63-70.

<sup>41</sup> Pierpaolo De Giorgi, *Il mito del tarantismo. Dalla terra del rimorso alla terra della rinascita*, Lecce, Congedo, 2008, p. 62.

quali tamburelli e violino. Un altro aspetto piuttosto particolare che caratterizza questo culto è sicuramente quello cromatico: la tarantata o, più raramente, il tarantato sono attratti da determinati colori che durante la pratica rituale concorrono alla risoluzione di essa; si tratta degli stessi colori ai quali è associata la taranta che con il suo morso ha dato inizio a tutto questo processo<sup>42</sup>. Tutto ciò a dimostrazione del fatto che sono necessari solo certi colori e certi tipi di musica per liberare la tarantata dalla possessione causata dal suo ragno. Il rituale, con le stesse dinamiche, può andare avanti per svariati giorni fino al conferimento della grazia da parte di San Paolo (nel caso di Maria di Nardò) e solo a questo punto la donna finalmente sorride e può smettere di danzare senza sosta<sup>43</sup>.

La tipologia di tarantismo che emerge dall'esperienza di Maria di Nardò è comunque solo una delle possibili varianti di questo rituale. Possono infatti concorrere altri aspetti come, ad esempio, la presenza di tarante che invece della musica e della danza entusiastica richiedono silenzio o un senso di tristezza e depressione. È attestata, in altre descrizioni del rito, la presenza di oggetti che nella descrizione precedente non sono stati citati, quali la spada, lo specchio o la partecipazione dell'elemento dell'acqua.

In conclusione, si può affermare che ogni esperienza e ogni morso della taranta è a sé, ma è altrettanto evidente che il rituale del tarantismo entra a far parte della vita delle persone in particolari circostanze e, più propriamente, a risoluzione di una condizione emotiva e sociale che può sfociare in crisi sia individuali che collettive. Pierpaolo De Giorgi afferma che “il tarantismo rappresenta un metodo efficace per reintegrare e riordinare la psiche di persone in conflitto con la società e con sé stesse”<sup>44</sup>, e, ovviamente, non è un caso che la maggioranza dei partecipanti a questo rituale sia costituita da donne. Queste rappresentano la parte più fragile e discriminata della società, costrette a ricoprire ruoli e vivere una vita imposta da circostanze esterne. De Martino, riferendosi in particolare alle donne, parla di “eros precluso”<sup>45</sup>: esse vivono infatti in una condizione che le obbliga a tenere a freno e a sottomettere i loro impulsi sessuali, ma, grazie alla trance e alla perdita temporanea della presenza che sperimentano durante il tarantismo, è possibile per loro canalizzare e sfogare queste pulsioni segregate nel loro animo e nella loro mente. È altrettanto indicativo il fatto che, tendenzialmente, il primo morso della

---

<sup>42</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 152.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 63-69.

<sup>44</sup> Pierpaolo De Giorgi, *Il mito del tarantismo*, cit., p. 50.

<sup>45</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p.174-175.

taranta venga fatto risalire ad una particolare circostanza che ha un forte valore simbolico nella vita di queste persone; basti riprendere ad esempio Maria di Nardò, morsicata dopo l'abbandono del suo primo amore e costretta ad accontentarsi di un matrimonio non desiderato<sup>46</sup>. È a questo punto che entra in gioco il sistema del tarantismo: la possibilità di sfogare e far confluire le proprie frustrazioni all'interno di quello che è un istituto rituale appoggiato e istituzionalizzato dalla stessa collettività. Inoltre, il morso della taranta si ripropone in maniera ciclica, una volta all'anno, perciò, nello stesso periodo in cui è avvenuto il primo morso, il tarantato è obbligato a ripercorrere e rivivere tutti i passaggi necessari per liberarsi del veleno del ragno.

Come nel caso del dionisismo anche per il tarantismo la questione dell'origine rappresenta un punto piuttosto ostico, sul quale chi se ne è occupato ha spesso fornito differenti versioni. De Martino attribuisce al tarantismo delle origini medioevali e afferma che «il periodo di formazione del tarantismo pugliese è approssimativamente compreso fra il IX e il XIV secolo, cioè fra il vertice dell'espansione musulmana nel Mediterraneo e il ritorno dell'occidente» e sarà poi a partire dal Settecento, suggestionato dal culto di San Paolo, che il tarantismo perderà vigore e partecipazione<sup>47</sup>. Non tutti la pensano allo stesso modo dell'etnologo: sia Paolo Pellegrino che Pierpaolo De Giorgi muovono diverse critiche a de Martino proprio per il fatto che egli tende a non prendere abbastanza in considerazione i rimandi e le palesi influenze che vi sono tra il tarantismo e diversi culti ellenici come il coribantismo ma, soprattutto, il dionisismo. De Martino preferisce non stabilire una continuità tra queste pratiche rituali e culturali sia per evitare di incorrere in quello che definisce “il pericolo della riduzione agli antecedenti”<sup>48</sup>, sia poiché egli ritiene che vi siano sì dei rimandi (come il simbolismo dell'*oistros* e dell'*aioresis*), ma che in realtà il tarantismo rappresenti “le macerie” di quelli che erano i culti ellenici e della Magna Grecia e che si sia sviluppato in autonomia rispetto a questi<sup>49</sup>. De Giorgi ne *Il mito del tarantismo* cerca di smentire le dichiarazioni di de Martino affermando che i documenti di cui si serve l'etnologo, come il *Sertum papale de venenis*, per confermare la sua tesi che vede l'origine del tarantismo nel Medioevo, in realtà attestano soltanto la

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 70.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 241-246

<sup>48</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p.189.

<sup>49</sup> G. Salvatore, *Oltre De Martino. Per una rifondazione degli studi sul tarantismo*, in P. Apolito, G. L. Di Mitri et alii (a cura di), *Trance, guarigione, mito. Antropologia e storia del tarantismo*, Nardò, Besa, 2000, pp. 18-20.

presenza di questo culto nel periodo in cui questi sono stati redatti<sup>50</sup>. Egli sostiene, infatti, che è impossibile non stabilire una continuità tra il tarantismo e il culto di Dioniso, e che il primo rappresenta molto di più di semplice “macerie”.

In conclusione a questa breve sezione di introduzione al dionisismo e al tarantismo è possibile riscontrare che vi sono sicuramente degli aspetti simbolici che ritornano in entrambe le istituzioni rituali ed è piuttosto difficile non stabilire un paragone tra le due, ricordandosi comunque che si tratta di rituali sviluppatisi in luoghi e periodi differenti. Senza dubbio l’aspetto più evidente e protagonista, che ricorre sia nel dionisismo che nel tarantismo, è il raggiungimento, da parte di chi partecipa a questi rituali, di uno stato di trance, di mania, di perdita temporanea della presenza, finalizzati ad una liberazione interiore individuale ma anche collettiva.

### **1.3 Rituale o malattia?**

La linea che separa queste due istituzioni rituali da uno stato di disagio clinico è molto sottile e spesso, in diverse interpretazioni, rituale e malattia combaciano, divenendo indistinguibili; questo aspetto accomuna sia il dionisismo che il tarantismo: infatti, entrambi, in certe occasioni, vengono scambiati per una patologia o, principalmente nel caso del dionisismo, fatti rientrare nell’ampio spettro dei disordini mentali.

Possiamo affermare che lo stesso Ernesto de Martino concentra buona parte dei suoi sforzi nello stabilire definitivamente che il latrodectismo, cioè la sindrome tossica da avvelenamento dopo il morso del ragno, e il tarantismo non siano la stessa cosa. Addirittura, egli decide di portare con sé, come membro della sua équipe, un medico avente proprio la funzione di assicurare che la pratica rituale per la quale era partita la spedizione non venisse classificata come latrodectismo o come una qualche anomalia psichica, rendendo così nullo il fine di tutto il loro lavoro<sup>51</sup>. Nonostante ciò fu abbastanza evidente, ad un occhio certamente esperto, che le peculiarità del tarantismo appartenessero ad una sfera prettamente rituale piuttosto che medica. Innanzitutto è stato dimostrato che nella maggioranza dei casi il morso della taranta si verificasse in un determinato periodo dell’anno, cioè la stagione estiva, aumentando la frequenza in prossimità della festa di San Paolo del 29 giugno; senza dubbio, qualora si trattasse di

---

<sup>50</sup> Pierpaolo De Giorgi, *Il mito del tarantismo*, cit., p. 117.

<sup>51</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 37.

latrodectismo, sarebbe piuttosto anomala la quasi esclusiva concentrazione dei casi in un singolo periodo dell'anno, nonostante, comunque, la stagione estiva coincida con la stagione del raccolto, la quale aumenta sicuramente le probabilità di essere esposti al morso della taranta. Ben più anomala è la questione del "rimorso", come lo definisce de Martino. Con il termine "rimorso" l'etnologo va a sottolineare quella che è la ripetizione, praticamente annuale, di tutta la vicenda rituale, a partire dal ripresentarsi dei sintomi fino alla partecipazione ad un esorcismo di tipo coreutico-musicale per espellere temporaneamente il veleno del ragno e far terminare quindi la condizione di trance e furore. Altri indizi che fanno certamente escludere il tarantismo dalla classificazione a patologia clinica sono, ad esempio, il fatto che la stragrande maggioranza dei morsi dal ragno fossero donne<sup>52</sup> o che la zona di Galatina e dintorni fosse immune dai morsi di taranta. Come è possibile che una sindrome quale il latrodectismo tendesse a colpire le donne piuttosto che gli uomini, in determinate zone piuttosto che in altre? Non è possibile, e, perciò, dev'esserci sicuramente dietro un aspetto prettamente sociale e rituale che non rientra nei canoni di quella che noi considereremmo come una patologia clinica. C'è anche chi come il professor Katner considerava alle origini del tarantismo, al posto del latrodectismo, il colpo di sole<sup>53</sup>. È altrettanto indubbio, però, il fatto che tarantismo e latrodectismo si assomiglino in modo molto evidente ed è quindi probabile che tutti quelli che sono i sintomi che il tarantato manifesta dopo il morso simbolico, non siano altro che una "copia" di quelli che sono i reali sintomi della sindrome da avvelenamento che, è comunque importante ricordare, pur quanto rara, era sicuramente conosciuta in quelle zone del Salento<sup>54</sup>.

Per quanto riguarda il dionisismo questo non viene associato, come invece accade con il Tarantismo, a una malattia specifica con un'anamnesi e una sintomatologia precisa, quanto piuttosto vi è sempre il rischio di confondere la trance e l'invasamento religioso infuso da Dioniso con una situazione di disordine mentale o un semplice attacco di isteria collettiva. Il concetto di follia che possediamo noi moderni occidentali è sicuramente molto diverso da quello sviluppatosi nell'antica Grecia ed è necessario approfondire e

---

<sup>52</sup> In *La terra del rimorso*, p. 41, de Martino afferma che: "dei 37 tarantati identificati...32 erano di sesso femminile".

<sup>53</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 49.

<sup>54</sup> Ernesto de Martino in *La terra del rimorso*, cit., p.46, riporta che i sintomi tipici sono: La caduta al suolo, il senso di spossatezza, l'angoscia, lo stato di agitazione psicomotoria, la difficoltà di mantenersi in piedi, il mal di stomaco, il vomito.

chiarire cosa realmente i Greci intendessero per follia, al fine di comprendere meglio come quest'ultima venisse trattata all'interno della comunità, ma, più in particolare, che carattere assumesse durante i rituali estatici in onore del dio Dioniso. Riferendosi alla tipologia di rituali appena citati, ma anche parlando della condizione che i tarantati sperimentano nei momenti successivi al morso, si tende a parlare sia di estasi che di trance utilizzandoli con lo stesso valore; infatti, stando alla definizione che viene data del termine trance, esso deriva dal francese transe, con significato di "estasi e rapimento" e deriverebbe dal latino *transire*, cioè "andare oltre, trapassare"<sup>55</sup>. È corretto, dunque, utilizzare entrambi questi termini per indicare lo stesso stato di perdita temporanea della presenza, ma c'è da sottolineare che, ad esempio, Gilbert Rouget in *Estasi e trance* sostiene che sia fondamentale precisare e stabilire quale sia la differenza tra questi due termini, poiché, in riferimento alla musica, estasi e trance assumono caratteristiche differenti<sup>56</sup>. Rouget giunge ad una conclusione che vede il termine "estasi" più adatto a riferirsi e a descrivere delle pratiche caratterizzate da silenzio, individualità e assenza di movimento; il termine "trance" descriverebbe, invece, una situazione completamente differente, un'alterazione di coscienza raggiunta all'interno di un gruppo, sollecitata dalla musica e dal rumore generale e caratterizzata dalla iniziale presenza di una crisi e una successiva perdita di memoria riguardo ciò che è accaduto durante il periodo di trance<sup>57</sup>. Dunque, secondo questa interpretazione, per riferirsi alle pratiche rituali tipiche del dionisismo, sarebbe più corretto utilizzare il termine trance. Una distinzione di questo tipo era già stata affrontata dai Greci stessi, i quali si erano concentrati sulla differenza che vi era tra l'*ékstasis* e l'*enthousiasmós*, in quanto il primo termine indicava "l'uscita da sé stesso", cioè l'individuo che abbandonava il suo corpo raggiungendo una dimensione altra<sup>58</sup>; l'*enthousiasmós*, invece, si verificava quando era il dio ad impossessarsi del corpo dell'individuo ed era ciò che solitamente avveniva nella pratica del dionisismo, in quanto gli adepti erano invasati dal dio, ma una dinamica simile è riscontrabile anche in seguito al morso della taranta. I termini analizzati nelle righe precedenti vengono utilizzati per indicare lo stato che i partecipanti al culto raggiungono

---

<sup>55</sup> Dizionario Treccani, s.v. trance.

<sup>56</sup> Gilbert Rouget, *Musica e trance*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 49-50.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Giulio Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010, pp. 167-168.



in seguito all'intervento del dio che, facendogli quindi sperimentare l'entusiasmo, li rende folli. Follia è sicuramente il termine italiano che meglio rende l'idea sulla condizione in cui apparivano coloro che venivano posseduti da Dioniso ma, volendo realizzare un paragone tra dionisismo e tarantismo, non vi sono molte differenze rispetto a quello che accade ai tarantati, e, certamente, il corrispondente greco che più si avvicina all'italiano "follia" è sicuramente il termine "mania" che, derivante dal verbo *μαίνομαι*, indica "l'essere fuori di sé"<sup>59</sup>.

«Per i Greci la follia rappresenta l'incontro con sfere nascoste della mente e con una dimensione dalla quale un essere umano resta escluso finché la mente non lo abbandona»<sup>60</sup>.

Partendo da questa affermazione Giulio Guidorizzi analizza tutta la questione che riguarda il concetto di follia per i Greci, e così emerge un quadro piuttosto complicato poiché, come scritto precedentemente, non necessariamente quello della follia rappresentava un disturbo mentale con un'accezione negativa. Tale prospettiva comincia a subire un cambiamento quando, a partire dalla fine del V secolo a.C. circa, la mania entra a far parte del repertorio di malattie e disturbi mentali trattati e studiati dalla medicina, in particolare nel *Corpus Hippocraticum* (risalente alla fine del V secolo a.C.), nel quale è presente anche il trattato *Sulla malattia sacra*, e disturbi quali l'epilessia o la stessa mania non vengono più considerati come generati da un intervento o dalla possessione divina, bensì vengono classificati come disturbi naturali, della *physis*<sup>61</sup>; pertanto è da questo momento in avanti che la concezione di follia e invasamento cambia, assomigliando sempre di più a quella che conosciamo noi oggi.

Specialmente durante l'epoca arcaica e almeno fino al V secolo a.C., nella comunità greca la follia non assumeva esclusivamente una connotazione negativa, anzi poteva rappresentare un contatto diretto con un altro mondo, un dono che la divinità faceva all'uomo liberandolo dai turbamenti e dalle affezioni quotidiane e, diventando un tutt'uno con colui che viene impossessato, il dio permetteva alla mente umana di raggiungere luoghi altrimenti sconosciuti<sup>62</sup>. Dioniso, fra tutti, è il primo dispensatore di follia, essendo lui stesso il dio folle per eccellenza, e la follia infusa dal dio, in questo

---

<sup>59</sup> Eleonora Sandrelli, *La donna e il sacro nell'antica Grecia*, Terni, Gambini editore, 2022, p. 22.

<sup>60</sup> Giulio Guidorizzi, *Ai confini dell'anima*, cit., p.11.

<sup>61</sup> Ivi, p. 26.

<sup>62</sup> Ivi, pp. 16-17.

caso, assume un carattere certamente positivo e perciò entrava a tutto diritto a far parte di quel circuito di rituali religiosi appoggiati e istituzionalizzati dalla stessa collettività. Il termine con il quale i greci identificavano la follia è il termine *μανία* e Platone, nel *Fedro*, parla di diversi tipi di mania che sono di origine divina; tra questi vi è quella “rituale-telestica”, cioè di quelli invasati dal dio”<sup>63</sup> ed Eric Dodds, nel suo capolavoro *I Greci e l'irrazionale*, afferma che il “prototipo del furore rituale” è proprio rappresentato dalla “ὄρειβασία dionisiaca”<sup>64</sup>, la salita al monte da parte degli invasati in preda alla mania generata dal dio Dioniso. Sempre nel trattato *Sulla malattia sacra* viene proposto un elenco di divinità in grado di provocare follia in coloro che vengono impossessati, ed è interessante osservare il fatto che Dioniso venga escluso da questo catalogo nonostante rappresenti l’emblema stesso della follia, in quanto lui per primo ha sperimentato la condizione di folle a causa della dea Era; egli viene escluso, sottolinea Guidorizzi, proprio perché “la follia dionisiaca”<sup>65</sup> è di natura rituale e fa quindi parte di un ordine costituito dalla città e dalla comunità stessa.

In conclusione a questo paragrafo è significativo riportare le parole che lo stesso Ernesto de Martino utilizza per commentare le affermazioni che Platone fa nel *Fedro* a proposito dello stato di mania inteso come malattia:

«Platone non soltanto non confonde la pazzia con la mania religiosa, i disordini psichici con l’ordine mitico-rituale dei culti orgiastici, ma avverte che l’ordine mitico-rituale si innesta nella crisi, imitandola per farla defluire, per mutarla di segno e per orientarla verso la risoluzione»<sup>66</sup>.

#### **1.4 Il ruolo del dionisismo e del tarantismo all’interno della società**

A questo punto, dopo aver dimostrato il fatto che nessuna delle due istituzioni rituali può essere banalmente ridotta a semplice malattia o disturbo mentale, bensì entrambe rappresentano un’importante istituzione mitico-rituale riconosciuta da tutta la collettività, viene da chiedersi il perché vi fosse la necessità, anche in epoche e zone distanti tra loro, di ricorrere a pratiche e rituali di tipo estatico e quale fosse il beneficio che gli iniziati, nel caso del dionisismo, o i partecipanti al rito in generale, potevano trarre

---

<sup>63</sup> Platone in *Fedro*, a cura di G. Reale, Milano, Fondazione Valla, 1998, 265A, parla di quattro tipi di furore: il furore profetico, il furore teletico-rituale, il furore poetico e il furore erotico.

<sup>64</sup> Eric R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, cit., p. 120.

<sup>65</sup> Giulio Guidorizzi, *Ai confini dell'anima*, cit., p. 32.

<sup>66</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 236.

da pratiche di tal genere. La risposta, decisamente significativa, ce la fornisce Cadmo, nella tragedia euripidea *Baccanti*, quando, vestito da baccante e pronto a partecipare ai rituali in onore di Dioniso afferma:

«Io potrei battere a terra il tirso giorno e notte, senza stancarmi: che bello dimenticarsi della vecchiaia»<sup>67</sup>.

In pochissime righe si può ben comprendere quale sia il fulcro della questione: sia coloro che partecipano ai misteri dionisiaci, sia le donne salentine morse dalla taranta, ottengono, attraverso lo svolgimento di tali pratiche rituali, una liberazione. Come Cadmo nella vicenda delle *Baccanti*, dopo essersi adornato di tutti gli oggetti tipici del rituale dionisiaco, afferma di riuscire a dimenticarsi della sua condizione di vecchiaia perché esaltato da Dioniso e dotato di una forza sovrumana, così la semplice contadina Maria di Nardò, grazie al morso della taranta, può dimenticarsi per un breve periodo della sua condizione di infelicità e dei suoi patemi d'amore, poiché l'unica sua occupazione è quella di danzare in preda al furore e alla musica, fino allo sfinimento. Eric Dodds, quando parla del rituale dionisiaco, attribuisce ad esso una "funzione catartica in senso psicologico"<sup>68</sup>, quindi non parla assolutamente di malattia, semmai di cura preventiva, poiché istituzioni rituali di tal genere assumevano valore terapeutico e avevano la funzione di canalizzare i disordini, i turbamenti e le insoddisfazioni che il cittadino provava quotidianamente, in un rituale che aveva valenza all'interno della comunità; in tal modo le inquietudini non arrivavano a configurarsi come patologie, essendo risolte in anticipo e su un piano collettivo. Proprio per queste ragioni, Dioniso, tra i suoi tanti epiteti, viene anche definito *Lysios*, "Liberatore", "la divinità che per un breve tempo pone ciascuno in condizione di non essere più sé stesso"<sup>69</sup>. Cosa può esservi di più liberatorio della perdita di autocontrollo, dell'"uscire fuori di sé", all'interno di un sistema di pericolo controllato e di disordine istituzionalizzato, anzi del poterlo fare con il supporto della comunità, in un gruppo nel quale le differenze, anche sociali, vengono appianate, come nel caso del dionisismo, o comunque accompagnati da musicisti, famiglia e compaesani, come nel caso del tarantismo.

---

<sup>67</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv. 187-188.

<sup>68</sup> Eric R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, cit., p. 120.

<sup>69</sup> Ivi, p. 121.

«Felice chi conosce,  
con il favore del cielo,  
i misteri degli dei,  
chi conduce una vita santa,  
e consacra la sua anima  
unendosi al gruppo dei devoti,  
chi partecipa sui monti  
ai riti del dio e si purifica [...]»<sup>70</sup>

Come si può leggere da questa citazione delle *Baccanti* di Euripide, chi partecipa ai rituali dionisiaci è felice, perché grazie all'intervento del dio sperimenta sensazioni fino a quel momento sconosciute; ovviamente si parla di felicità e liberazione soltanto nel caso in cui la follia sperimentata dall'invasato sia una follia positiva. Dioniso, infatti, non è solo il dio "liberatore", che fa sperimentare ai suoi adepti momenti di altissima estasi: egli sa essere "terribile e dolcissimo con gli uomini"<sup>71</sup> e ne sono prova le numerose vicende mitiche tramandateci, come quella che narra delle tre figlie di Preto, re dell'Argolide, impazzite poiché non vollero riconoscere il culto di Dioniso ed estesero la loro follia a tutta la popolazione femminile<sup>72</sup>; oppure la vicenda di Licurgo, re degli Edoni in Tracia, il quale si mostra particolarmente ostile, non tanto a Dioniso, quanto piuttosto nei confronti della novità del suo culto e del suo seguito femminile<sup>73</sup>; anche lui viene fatto impazzire a tal punto da divenire "assassino di suo figlio"<sup>74</sup>, come la stessa Agave nelle *Baccanti*. Dunque, la mania indotta da Dioniso non è sempre quella presente durante i rituali religiosi, bensì il mito racconta anche versioni di vendette terribili da parte del dio, e si può facilmente notare che in queste vicende ritorna un po' l'aspetto della follia in veste di temporanea malattia in attesa di risoluzione, in quanto, in alcuni casi, rappresenta un morbo in grado di contagiare un'intera popolazione, specialmente la parte femminile.

Ritornando, invece, all'aspetto purificatorio e terapeutico che rivestono queste istituzioni rituali, è interessante osservare che durante la possessione da parte della taranta possono subentrare altre pratiche particolari, fino ad ora non citate, che possono aiutare a comprendere ancora meglio l'orizzonte e la situazione nel quale il tarantismo si sviluppa e quale scopo riveste all'interno della società. Spesso durante i rituali i tarantati,

---

<sup>70</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv.73-77.

<sup>71</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., p.15.

<sup>72</sup> Marcel Detienne, *Dioniso a cielo aperto*, cit., p.17.

<sup>73</sup> Marcello Massenzio, *Cultura e crisi permanente: la xenia dionisiaca*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970, p. 43-44.

<sup>74</sup> Ivi, p. 30.

impossessati e fuori di sé, mimavano scene di combattimenti o le movenze di personaggi importanti e di rilievo, quali comandanti, soldati, governatori<sup>75</sup>, andando quindi a rivestire, per un breve periodo di tempo, i panni di personalità di potere e impersonando ciò che, nella vita reale e di tutti i giorni, non avrebbero mai potuto essere. Spicca, a questo proposito, la frequente presenza di spade durante il rituale, spade, o eventualmente altre armi, che venivano maneggiate dai tarantati per mimare combattimenti o danze particolari. Ogni aspetto ritorna sempre a sottolineare le finalità terapeutiche del tarantismo, come già visto prima per il dionisismo, meccanismi culturali, questi ultimi, messi in azione dalla stessa comunità per evitare che l'insoddisfazione personale possa generare reali crisi, magari particolarmente complesse da risolvere e che provocherebbero non pochi danni ad una società, che già si regge su delicati equilibri.

È attestato che la stragrande maggioranza di coloro che partecipano a questi rituali sono di sesso femminile e certamente non è un caso che il menadismo, la forma culturale certamente più attestata del dionisismo, si basi proprio sulla figura mitica della menade, e coloro che rivestivano i panni di questa figura assumevano le sembianze di “donne selvagge che perdevano la propria personalità umana per assumerne temporaneamente un'altra”<sup>76</sup> e si ritrovavano a salire in cima ad un monte o a mangiare carne cruda, anche se non sempre è semplice distinguere tra le vicende mitologiche e le reali pratiche che si svolgevano durante i rituali e le feste in onore di Dioniso. Anche per quanto riguarda il tarantismo lo stesso de Martino ha confermato che sono le donne ad essere morse più frequentemente dalla taranta. L'etnologo cerca di dare una spiegazione alla quasi esclusiva partecipazione femminile al tarantismo, attribuendola a una situazione di “eros precluso”<sup>77</sup>, vale a dire a tutte quelle pulsioni e desideri che, per imposizione sociale, le donne sono costrette a reprimere nei meandri della loro mente e che, grazie a questi momenti di evasione, sono libere di sfogare senza subire alcuna conseguenza. La stessa danza e i movimenti che le tarantate compiono durante i rituali, secondo de Martino, possono spesso richiamare situazioni tipicamente erotiche, proprio a dimostrazione della necessità di dare libero sfogo a tutto ciò che durante l'anno viene tristemente represso. Si tratta di una teoria sicuramente interessante, ma non condivisa da tutti coloro che si sono

---

<sup>75</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 169-171.

<sup>76</sup> Eric R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, cit., p. 330.

<sup>77</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 174.

cimentati nello studio dettagliato di tutti gli aspetti che caratterizzano le pratiche rituali del tarantismo. Pierpaolo De Giorgi, riferendosi all'indagine condotta da de Martino e che ha dato origine a *La terra del rimorso*, parla di un'indagine "organica e ben documentata, ma fallace dal punto di vista interpretativo"<sup>78</sup> e, facendo proprio riferimento alla questione dell' "eros precluso", sostiene che l'approccio di de Martino sia stato piuttosto semplicistico, se così si può definire, e che abbia ridotto tutte le possibili problematiche della psiche umana, che potrebbero motivare la partecipazione delle donne, e in generale dei cittadini, all'istituzione rituale del tarantismo sulla base della sola insoddisfazione e repressione sessuale<sup>79</sup>. A questo proposito subentra un simbolo che rappresenta un po' un ulteriore ponte di collegamento tra dionisismo e tarantismo: il simbolo dell'*oïstros*. Al simbolismo dell'*oïstros* de Martino dedica un intero capitolo<sup>80</sup>, ritenendo il "morso" uno dei più evidenti collegamenti tra le vicende legate al tarantismo, e quindi al morso della taranta, e i numerosi racconti mitici provenienti dalla Grecia. Il morso in questione, tendenzialmente, avviene per opera di animali, che si tratti di un ragno, di un tafano, di uno scorpione. Le conseguenze provocate da questo morso sono più o meno sempre le stesse: tremori, convulsioni, delirio. Oltre ai sintomi simili, le possibili relazioni tra i racconti mitici della Grecia e le modalità del tarantismo sono piuttosto numerosi e tutte queste vicende, che hanno inizio con il morso, terminano sempre con una "fuga costretta, angosciata, delirante, allucinata e furente"<sup>81</sup>. A partire da queste parole di de Martino non è possibile non vedere delle analogie tra le donne tarantate deliranti, poiché si tratta quasi sempre di donne, in seguito al morso di un animale, e la fuga sui monti delle menadi o baccanti in preda al furore e al delirio dionisiaco. Nel prologo delle *Baccanti*, tra l'altro, è presente un diretto riferimento al pungolo di Dioniso, una puntura, l'equivalente del morso, che incalza le donne ad uscire dalle proprie abitazioni e ad abbandonarsi all'estasi grazie all'intervento del dio:

«Io ho costretto le donne a fuggire di casa percosse dal pungolo (*oïstros*) della follia, e ora abitano sui monti prive di senno [...]»<sup>82</sup>.

---

<sup>78</sup> Pierpaolo De Giorgi, *Il mito del tarantismo*, cit., p. 40.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., pp. 204-215.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 206.

<sup>82</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv.32-35.

Una vicenda mitica che ruota intorno al morso è sicuramente quella di Io, narrata anche da Eschilo nel *Prometeo incatenato*. Racconta, come moltissimi altri miti, dell'amore infedele di Zeus per la bella Io che, in seguito a varie vicende e alla furia di Era, verrà trasformata in una vacca e costretta a scappare continuamente dal morso di un tafano<sup>83</sup>. Quindi, l'immagine di Io incalzata dal morso di un tafano, dall'*oistros*, sempre a causa di un amore precluso, è comparabile all'immagine delle giovani tarantate che, afflitte per amore o represses dal punto di vista sessuale, vengono morse simbolicamente dalla tarantola<sup>84</sup>. Sempre trattando del simbolismo dell'*oistros*, De Giorgi, rispetto a de Martino, estende il campo di applicazione del morso facendolo risultare come “uno stimolo alla rinascita”<sup>85</sup>, non limitando il suo significato alla sola rinascita erotica e sessuale, dal momento che le pulsioni o le repressioni sessuali, che de Martino vede come stimolo principale alla partecipazione al rituale della taranta, non rappresentano una dimensione a sé dell'individuo, bensì fanno parte dell'intera complessità che caratterizza la psiche e i comportamenti umani.

### 1.5 Le donne e il loro riscatto

Dagli studi svolti su dionisismo e tarantismo è chiaramente emerso, come si evince anche dalle pagine precedenti di questo capitolo, che le maggiori fruitrici di questi rituali sono senza dubbio le donne, e, oltre a essere una caratteristica degna di analisi, rappresenta una tra le più importanti analogie che vi sono tra questi due dispositivi rituali. È già stato accennato che l'istituzione e la ripetizione di queste pratiche rituali è funzionale all'ordine pubblico poiché forniscono una sorta di aiuto terapeutico là dove vi sono dei conflitti interiori irrisolti, che potrebbero sfociare prima o poi in crisi collettive difficilmente controllabili. Per spiegare la quasi totalitaria presenza di donne nella pratica rituale del tarantismo, de Martino ha introdotto la questione dell'eros precluso, riducendo al solo argomento sessuale un po' tutta la complessità che si cela dietro le sofferenze e le

---

<sup>83</sup> Eschilo, *Prometeo incatenato*, trad.it. di E. Savino, Milano, Garzanti, 1980.

<sup>84</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., pp. 204-215.

<sup>85</sup> Pierpaolo De Giorgi, *Il mito del tarantismo*, cit., p. 45.

privazioni che quotidianamente un cittadino vive all'interno della propria comunità, specie se parliamo di donne.

Per comprendere meglio le motivazioni che hanno portato all'esigenza di stabilire delle pratiche rituali, grazie alle quali si può parlare di "riscatto" della parte femminile della popolazione, è necessario delineare brevemente quale poteva essere la condizione e il ruolo delle donne all'interno di queste due diverse società, quella della *polis* greca e quella dei paesi salentini. Non è difficile immaginare quanto poco potesse valere la figura della donna nell'antica Grecia:

«Le donne erano cittadine solo in quanto figlie o mogli o madri di cittadini e dovevano vivere sempre e comunque sotto la tutela di qualche parente maschio»<sup>86</sup>.

Non possedevano alcun diritto politico, in quanto questo ambito era di pertinenza prettamente maschile, e la loro unica occupazione era quella di prendersi cura dei figli e di gestire l'ambiente della casa, che, tra l'altro, rappresentava forse l'unico luogo in cui la donna aveva un minimo di controllo. È piuttosto rappresentativa e funzionale alla comprensione della condizione della donna all'interno della polis una frase scritta da Eschilo nella sua tragedia *Sette contro Tebe*:

«Ma questo è degli uomini ufficio: offrire vittime agli dei, trarre responsi per il cimento coi nemici; compito tuo, al contrario, tacere e restartene a casa»<sup>87</sup>.

Altro compito importantissimo e che forse qualifica più di tutto la posizione della donna nella società cittadina è quello di procreare, tanto che la condizione di verginità può addirittura portare a disfunzioni e malesseri fisici, come viene espresso nel trattato ippocratico *La malattia delle vergini*<sup>88</sup>. È presente, però, un ambito all'interno del quale la donna ha una maggiore presenza e autorità: l'ambito del sacro<sup>89</sup>. La donna poteva, infatti, rappresentare il tramite tra la divinità e la comunità, divenendo, ad esempio, la voce del dio, come nel caso della Pizia o, come nei rituali dionisiaci, tramite una condizione di trance lasciarsi impossessare dalla divinità. La possessione da parte della divinità, Dioniso in questo caso, è infatti tendenzialmente limitata al genere femminile,

---

<sup>86</sup> Eleonora Sandrelli, *La donna e il sacro nell'antica Grecia*, cit., p. 15.

<sup>87</sup> Eschilo, *Sette contro Tebe*, trad. it. di F. Ferrari, Milano, BUR, 2017, vv.230-232.

<sup>88</sup> Giulio Guidorizzi, *Ai confini dell'anima*, cit., p. 49.

<sup>89</sup> Eleonora Sandrelli, *La donna e il sacro nell'antica Grecia*, cit., p. 19.



in quanto nell'articolazione dei rituali dionisiaci all'uomo spettava l'aspetto del bere vino durante i simposi e divenire quindi felice grazie all'intervento del dio, mentre alla donna solitamente spettava la possessione e il raggiungimento di uno stato alterato di coscienza che le permettesse, almeno per breve tempo, di uscire di casa ed esaltarsi in danze e rituali riservati alle sole donne<sup>90</sup>. L'ambito del sacro, perciò, permetteva, in momenti istituzionalizzati e periodici di sconfinare dalle proprie abitudini e "fuggire dalla causa prima del proprio stress e alienazione"<sup>91</sup>.

Questa, in linea molto generale, rappresenta la situazione delle donne in Grecia nel periodo di diffusione dei rituali dionisiaci. Purtroppo c'è da dire che la situazione per le donne salentine, nel periodo che fa riferimento allo sviluppo e diffusione del tarantismo, non si presentava molto diversa, nonostante fossero passati più di mille anni. Il ruolo che la donna riveste nella società, almeno fino alla metà del Novecento, è tendenzialmente sempre lo stesso: occuparsi della casa e dei figli. I matrimoni molto spesso sono combinati e questo non può che generare frustrazioni e desideri repressi che, se non trovano libero sfogo, possono portare a condizioni di depressione o isteria e quindi a un disagio non indifferente per la società intera. Ed è proprio a questo punto che subentra la mania scatenata da Dioniso o dal morso della taranta, "la follia che appare come un sistema contrapposto alle regole della vita domestica"<sup>92</sup>. Le donne, dunque, proprio per il ruolo che rivestono nella società e la scarsa considerazione che si ha della loro figura, sono certamente più predisposte alla partecipazione a queste istituzioni rituali, e, a tal proposito, è interessante osservare, che nell'antica Grecia si era arrivati alla conclusione che le donne fossero certamente più inclini a certi tipi di stati d'animo, quali depressione, malinconia o, addirittura, isteria, ma non per il ruolo sociale che rivestivano, bensì per la loro stessa condizione fisica, che le portava ad essere più deboli degli uomini e maggiormente soggette a tali condizioni. A tal proposito, Platone, nel *Timeo*, afferma che:

«Per questa stessa cagione nelle donne la così detta matrice e la vulva somigliano a un animale desideroso di fare figli, che, quando non produce frutto per molto tempo dopo la stagione, si affligge e si duole, ed errando qua e là per tutto il corpo e

---

<sup>90</sup> Ivi, p.57.

<sup>91</sup> Giulio Guidorizzi, *Ai confini dell'anima*, cit. p. 204.

<sup>92</sup> Ivi, p. 203.

chiudendo i passaggi dell'aria e non lasciando respirare, fetta il corpo nelle più grandi angosce e genera altre malattie d'ogni specie »<sup>93</sup>.

Questa citazione non fa altro che sottolineare il compito primario che la donna deve assolvere all'interno della comunità, ovvero quello di generare figli, e qualora ciò non accadesse, ne risentirebbe anche la sua salute fisica.

Risulta quindi opportuno parlare di “perdita di autocontrollo come forma di riscatto” poiché, entrambe le istituzioni rituali che sono state messe a confronto in questo primo capitolo, dionisismo e tarantismo, rappresentano uno dei pochi, se non l'unico momento, in cui le donne che partecipavano a questi rituali venivano considerate all'interno della comunità alla quale appartenevano; esse si discostavano temporaneamente dal loro ruolo di mogli e madri, divenendo parte attiva di un'istituzione appoggiata e ritualizzata dalla società stessa. Per qualche giorno, tendenzialmente a cadenza annuale o biennale, queste abbandonavano le loro occupazioni casalinghe, le preoccupazioni e i patemi generati da una vita vissuta ai margini della società, senza alcun tipo di riconoscimento, per rivestire un ruolo e vivere un'esperienza che normalmente non era loro concessa. Sperimentavano uno stato di trance e alienazione che permetteva loro di esprimere attraverso i movimenti, la danza e la musica, tutti quegli aspetti che durante l'anno erano costrette a rinchiudere nei meandri della propria psiche e che potevano portare a conseguenze problematiche e crisi collettive. Rappresentavano l'occasione per esprimere e sfogare la propria sessualità repressa e che, normalmente, non aveva alcuna possibilità di emergere; ma non è corretto parlare solo di “eros precluso”, argomento sul quale, come trattato precedentemente, de Martino si focalizza per giustificare la quasi esclusiva presenza del genere femminile in questi rituali: non è infatti solo l'aspetto della sessualità a predominare durante questi momenti di perdita della presenza e della coscienza. Basti prendere, di nuovo, come esempio il menadismo e i comportamenti delle baccanti descritti nella tragedia euripidea: queste donne subiscono una sorta di regressione allo stato ferino ma, allo stesso tempo, si ritrovano a rivestire ruoli che nella quotidianità non appartengono loro: diventano cacciatrici, laddove la caccia è un'attività maschile per eccellenza; catturano animali e li smembrano a mani nude, le pervade una forza sovrumana e sono libere di compiere qualsiasi azione l'istinto

---

<sup>93</sup> Platone, *Timeo*, trad.it di F. Sartori e C. Giarratano, Roma-Bari, Laterza, 1996, 91c.

dica loro di compiere senza subire particolari conseguenze. La stessa comunità è a conoscenza delle eventuali problematiche che potrebbero sorgere continuando a reprimere e ignorare determinate condizioni femminili senza mai concedere un momento di respiro, di uscita dai ranghi, ed è per questo che vengono istituzionalizzate queste pratiche rituali, al fine di controllare ed allontanare la possibilità dell'insorgenza di tali crisi. Plutarco, nel *Mulierum virtutes*, riferisce di uno strano avvenimento che colpì le vergini di Mileto e tale avvenimento può essere inquadrato come una potenziale crisi dell'universo femminile. Plutarco racconta che un giorno, senza valida motivazione, tutte le vergini di Mileto vennero pervase da questa pazzia e desiderio irrefrenabile di suicidarsi per impiccagione, una follia che sembrava ispirata da un dio, alla quale solo un "saggio legislatore" seppe porre rimedio, prescrivendo una legge tale per cui i corpi delle donne suicidate dovessero essere esposti al mercato<sup>94</sup>. Lo stesso de Martino, riferendosi alla crisi appena descritta e ad altre storie simili con protagoniste femminili, come la vicenda narrata da Aristosseno che vede le donne della Magna Grecia precipitarsi fuori dalle loro case in preda a una corsa furiosa convinte di sentire delle voci, afferma che "gli episodi storici di crisi collettiva del mondo femminile davano occasione, secondo l'ideologia corrente, a pratiche catartiche"<sup>95</sup>. Ma queste modalità, sia per quanto riguarda la crisi che per il successivo tentativo di risoluzione, non sono proprie solo della Grecia, della Magna Grecia, dell'Italia o addirittura della sola Europa, bensì si possono riscontrare anche in civiltà che apparentemente nulla hanno a che fare con la nostra cultura. A tal proposito Gilbert Rouget in *Musica e trance* espone, come esempio di possessione, il caso di alcuni popoli siberiani, in particolare i Tungusi, i quali vivono periodicamente delle crisi di possessione ad opera di alcuni spiriti, e afferma che coloro che vengono posseduti sono in prevalenza "donne frustrate o deluse" che, vedendo gli spiriti, sperimentano una condizione di maggior importanza sociale<sup>96</sup>. Lo stesso Jeanmaire, analizzando la figura di Dioniso e le caratteristiche del suo culto, in particolare quelle del menadismo, si sofferma sulla descrizione di pratiche rituali, riscontrabili in Africa, che presentano le stesse caratteristiche di quelle analizzate fino a questo momento: una condizione di possessione che porta l'individuo a sperimentare uno stato di trance o invasamento e

---

<sup>94</sup> Plutarco, *La virtù delle donne (Mulierum virtutes)*, a cura di F. Tanga, Boston, Brill, 2019, 249 b-c.

<sup>95</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 211.

<sup>96</sup> Gilbert Rouget, in *Musica e trance*, cit., p. 64.

successivamente una terapia coreutico-musicale<sup>97</sup>. Queste testimonianze dimostrano che vi sono numerose analogie tra tutte queste pratiche rituali, nonostante si parli di popoli siberiani, tribù africane, *poleis* greche e paesi dell'Italia meridionale. Anche la partecipazione della donna a questi prodotti culturali rimane, tendenzialmente, un punto fermo, a dimostrazione del fatto che il ruolo e l'importanza sociale che riveste le impongono sempre un certo tipo di repressioni e frustrazioni e, quindi, la necessità di partecipare a questi riti per ottenere una forma di riscatto, un riconoscimento e un'importanza che solitamente non ha. Non è un caso che questi disagi si manifestino tendenzialmente a partire dall'adolescenza, periodo che rappresenta uno scoglio importante, ricco di cambiamenti e di tutte le complessità che questi comportano: le donne sono pronte per assolvere alle loro funzioni principali, quelle di essere mogli e madri, mentre l'uomo diviene a tutti gli effetti parte attiva della comunità. A partire da questo momento delicato si sviluppa quello che Guidorizzi definisce "stress etnico", "vale a dire una forma di malessere psicologico che deriva da pulsioni e spinte emotive indotte dalla società sull'individuo"<sup>98</sup>. Questo "stress etnico" può provocare, quindi, stati di angoscia e depressione che, se non correttamente gestiti e canalizzati dalla stessa comunità, sfoceranno in crisi e problematiche di importanza maggiore. È significativo che, spesso, l'esternazione di quello che viene chiamato "stress etnico" si manifesti nella corsa e nell'uscita dalla comunità, come se questo esprimesse la volontà di allontanarsi, anche fisicamente, dai propri problemi e dalle proprie angosce, che, generalmente, si riscontrano all'interno della città o, comunque, della comunità in generale. Come precisato precedentemente, ad ogni crisi sperimentata e vissuta da determinati membri della società in particolari momenti dell'anno, si ricorre sempre ad una terapia per esorcizzare e allontanare questa crisi. La terapia, generalmente, denota la presenza di musica, movimenti convulsi o, come nel caso del tarantismo, una danza ben precisa con melodie e suoni altrettanto precisi; ma uno degli aspetti che più ricorre durante tutte le istituzioni rituali accennate o analizzate fino a questo momento, è sicuramente il raggiungimento di uno stato di trance e la perdita temporanea della presenza, in quanto, come afferma lo stesso Guidorizzi:

---

<sup>97</sup> Henri Jeanmaire, *Dioniso*, cit., pp. 113-114.

<sup>98</sup> Giulio Guidorizzi, *Ai confini dell'anima*, cit., pp. 212-213.

«Ogni civiltà tradizionale possiede forme di trance che le sono proprie e che assumono un significato specifico. Necessariamente, dunque, la trance diventa anche un fenomeno sociale e viene impiegata per sostenere istituzioni sociali e religiose»<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 163.

## CAPITOLO II

### IL RUOLO DELLA MUSICA E DELLA DANZA NEI RITUALI ESTATICI

#### 2.1 La musica del tarantismo

Uno degli aspetti che più emerge dall'analisi di pratiche rituali quali il dionisismo e il tarantismo è certamente l'importanza e la centralità che, all'interno di esse, rivestono la musica e la danza, specialmente associate ad una condizione di trance e perdita della presenza. Mettendoli a confronto è indubbio il fatto che un forte elemento che hanno in comune il dionisismo e il tarantismo è la presenza di musiche e, conseguentemente, danze che vengono eseguite durante lo svolgimento di diversi e importanti passaggi che caratterizzano questi due prodotti culturali. Il concetto e il significato che riveste il termine trance nell'esecuzione di questi rituali è già stato trattato nel capitolo precedente, ma è importante soffermarsi ulteriormente su questo aspetto, approfondendo le dinamiche che si sviluppano tra la condizione di trance, che sperimentano i tarantati o i partecipanti ai tiasi dionisiaci, e la dimensione coreutico-musicale. È evidente l'importanza che quest'ultima riveste sia nel tarantismo che nel dionisismo, ma è necessario comprendere le dinamiche che si sviluppano tra i posseduti; perché, come sostiene Gilbert Rouget in *Musica e trance*, sia per quanto riguarda il dionisismo che il tarantismo, si può parlare di "trance di possessione"<sup>100</sup>, che è l'equivalente della "mania teletica", descritta da Platone nel *Fedro*. Sempre Gilbert Rouget analizza il particolare caso del tarantismo e, facendolo rientrare in quella che lui definisce "trance di possessione", cerca di stabilire il collegamento tra questo stato particolare, la musica e la funzione che essa ricopre durante tutto lo svolgimento del rito. La musica non risulta, secondo Rouget, la causa scatenante della crisi, in quanto tutta la situazione che le tarantate<sup>101</sup> vivono è scatenata da una complessa condizione psicologico-sociale e dal conseguente morso (simbolico) da parte

---

<sup>100</sup> Gilbert Rouget, *Musica e trance*, cit., p. 38.

<sup>101</sup> Ritengo opportuno, da questo momento in poi, parlare di "tarantate", trascurando, solo nella forma, la componente maschile che partecipa alla manifestazione rituale del tarantismo, in quanto, come è stato già dimostrato nel capitolo precedente, le donne costituiscono la stragrande maggioranza dei casi di persone colpite dal morso della taranta.

della taranta; semmai la musica “appare come il mezzo per porre fine alla condizione di crisi”<sup>102</sup>. Infatti, è dopo l’insorgenza della condizione di crisi che le tarantate mostrano la necessità di ascoltare una determinata musica e danzare al suono di questa, in quanto rappresenta generalmente l’unico modo per ritornare alla condizione precedente al morso della taranta. Dunque, smentita, in particolare nel caso del tarantismo, la convinzione che vede la musica e il suo ritmo come i diretti responsabili dello stato di trance, Gilbert Rouget continua riconoscendo la funzione prettamente pubblica e sociale che la musica esercita in correlazione ad uno stato di trance; infatti, è proprio grazie all’accompagnamento di una musica particolare e della danza che un individuo rende riconoscibile e socialmente accettabile la situazione di trance che sta vivendo, in quanto la musica permette a tutta la comunità e agli spettatori del rito di identificare l’entità che sta attuando la possessione e di riconoscere come “legittima” questa temporanea perdita di presenza; è per questa ragione che Rouget parla di “musica identificatoria”<sup>103</sup>. Come dimostra anche l’analisi effettuata nel capitolo precedente, il riconoscimento pubblico e l’accettazione comunitaria dello stato di trance rappresentano le fondamenta di questo tipo di pratiche rituali, in quanto la tarantata o il partecipante al tiaso dionisiaco vivono questi momenti di reintegrazione e appartenenza sociale solo per il fatto che si tratta di rituali istituzionalizzati e appoggiati da tutta la comunità a cui appartengono. Qualora non vi fossero tale riconoscimento e accettazione, queste pratiche rituali perderebbero di significato e crollerebbe tutta quella struttura su cui si reggono sistemi così complessi e che permette loro di durare nei secoli, confinandoli a superficiali attacchi di isteria individuale o collettiva. È a questo punto, quindi, che entra in gioco la fondamentale importanza che la musica e la danza rivestono in tali situazioni: conferiscono un’identità e un riconoscimento che non ci sarebbero se questi rituali non fossero accompagnati da diverse melodie e balli caratteristici; dunque, ritornando sempre ad un’affermazione di Rouget, il quale con il suo libro *Musica e trance* ci fornisce un’analisi estremamente raffinata e un’indagine ad ampio spettro su varie pratiche rituali, è importante tenere sempre presente che “se si può concepire che si entri in trance senza musica, è inconcepibile che si viva la propria trance in assenza di musica”<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> Gilbert Rouget, *Musica e trance*, cit., p. 467.

<sup>103</sup> Ivi, pp. 467-469.

<sup>104</sup> Ivi, p. 470.

Già nel capitolo precedente, in merito al morso e alla successiva possessione da parte della taranta, è stato introdotto il ruolo che la musica riveste durante la crisi che affligge le tarantate e, soprattutto, durante la sua risoluzione. Infatti, la presenza di un certo numero di musicisti durante tutte le fasi del rituale è fondamentale per una corretta conclusione di questo e per permettere a colui o colei che sperimenta questa perdita di presenza di liberarsi, almeno momentaneamente, del veleno che simbolicamente l'animale ha iniettato nel suo corpo. I musicisti accompagnano i tarantati durante tutta la durata dello stato di trance e possessione e rappresentano un elemento imprescindibile per lo svolgimento e la conclusione del rito; coloro che vengono chiamati e, se così si può dire, "assunti" per permettere alla tarantata di ottenere la grazia di San Paolo, sono e vengono considerati a tutti gli effetti dei musicisti professionisti, che offrono un servizio estremamente importante, ma a pagamento, in quanto la loro performance è spesso necessaria per diversi giorni, addirittura settimane<sup>105</sup>. Inoltre, essendo il morso della taranta rivolto un po' a tutte le classi sociali, ma riscontrabile specialmente in ambito contadino, i costi che richiede il gruppo di musicisti sono di grande portata per queste persone, spesso costrette ad indebitarsi e perdere giornate di lavoro per far fronte ad una spesa per loro ingente. Per comprendere al meglio tale problematica, si può nuovamente prendere come esempio Maria di Nardò, la cui esperienza da tarantata è stata approfonditamente descritta da Ernesto de Martino ne *La terra del rimorso*. La donna era di origini estremamente umili, costretta ad un matrimonio infelice con un uomo malato di tubercolosi, e la spesa che ha dovuto affrontare, insieme alla sua famiglia, per il compenso dei musicisti si aggirava intorno alle 30.000 lire (dato registrato nell'esplorazione di De Martino del 1959)<sup>106</sup>. Oltre a tutto ciò, bisogna anche considerare le giornate di lavoro perse per lo svolgimento del rito e per un'eventuale ripresa della donna, che, a questo punto, si ritrovava indebitata. L'analisi delle condizioni economiche, in cui si ritrovavano le tarantate dopo aver partecipato al rito della taranta, risulta interessante per comprendere ancora meglio l'importanza che l'aspetto coreutico-musicale rivestiva all'interno di tali pratiche rituali e il rapporto che si instaurava tra la tarantata e i musicisti. L'orchestra rappresentava un elemento assolutamente imprescindibile per lo svolgimento del rito: colei che veniva impossessata dalla taranta

---

<sup>105</sup> Pierpaolo De Giorgi, *Tarantismo e rinascita*, Lecce, Argo, 1999, p. 91.

<sup>106</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p.103.



stabiliva un legame piuttosto profondo con i musicisti che l'accompagnavano nella sua condizione di trance e perdita di presenza; spesso, infatti, era la stessa tarantata che, durante il rituale, si avvicinava a qualche musicista in particolare, segno che lo strumento da lui suonato risultava particolarmente significativo ai fini della possessione e della liberazione dal ragno, il quale, in quel preciso momento e attraverso il suo morso, era divenuto un tutt'uno con la tarantata. L'avvicinamento della donna ad uno strumento in particolare avveniva proprio perché, sempre simbolicamente, era la stessa taranta a richiedere e a necessitare della cosiddetta "musica giusta"<sup>107</sup>.

Ernesto de Martino, a proposito di quella che viene definita "musica giusta", afferma che:

«È certo che nel mito le tarante appaiono sensibili alla musica e al ballo, e secondo la loro grandezza e il loro colore mostrano elettività per questa o quella melodia»<sup>108</sup>.

Per comprendere al meglio come sia possibile che la stessa taranta, l'animale che ha morso e che ha provocato questo intenso momento di crisi e trance, abbia la capacità e la facoltà di scegliere o rifiutare determinati tipi di musiche o di melodie, è necessario ritornare su quella che Rouget definisce "trance di possessione":

«La trance di possessione consiste, per il soggetto, nell'identificarsi con lo spirito che lo possiede, e per quelli che partecipano al rituale e l'osservano, nell'interpretare in questo modo la sua condotta»<sup>109</sup>.

Dunque, parlando del tarantismo, una volta che la possessione è in atto, la tarantata assume i comportamenti della taranta che l'ha morsa, lasciando che sia quest'ultima a scegliere la musica e i colori adatti per la sua possessione. Infatti, dall'indagine di Ernesto de Martino, ma anche da tutti gli studi che hanno avuto come oggetto il tarantismo, è emerso che vi sono diversi tipi di tarante che, addirittura, vengono chiamate per nome e presentano diverse preferenze e "personalità": vi sono tarante "ballerine" e "canterine", che quindi hanno una predilezione e una sensibilità particolare per la musica, il canto e la danza; vi sono anche tarante "tristi e mute" che, invece, richiedono lamenti e canti funebri o persino il silenzio<sup>110</sup>. Dunque, a seconda della personalità e della tipologia della taranta,

---

<sup>107</sup> Gilbert Rouget, *Musica e trance*, cit., p. 158.

<sup>108</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 139.

<sup>109</sup> Gilbert Rouget, *Tarantismo, "musica giusta" e iniziazione* in Gino L. Di Mitri (a cura di), *Tarantismo, transe, possessione, musica*, Nardò, Besa muci, 2016, p.50.

<sup>110</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 58.

la tarantata manifesterà determinate preferenze e indirizzerà la sua possessione e il suo stato di trance verso di esse. È interessante osservare come vi siano delle somiglianze tra la figura della taranta e quello che Pierpaolo De Giorgi definisce “animale-totem”:

«Si tratta di un animale venerato o considerato come antenato mitico, che incarna i valori ritmici e spirituali delle varie e articolate forme di movimento della vita»<sup>111</sup>.

De Giorgi prende come esempio diverse culture, come quella degli aborigeni australiani, nelle quali, durante diversi rituali caratterizzati dalla presenza dell’aspetto ritmico-musicale e coreutico, i partecipanti al rito imitano i comportamenti, i versi e le movenze del cosiddetto “animale-totem”<sup>112</sup>. Quindi, stando all’interpretazione di De Giorgi, nel tarantismo, la taranta incarna le caratteristiche di quello che lui definisce “animale totem”, poiché nel momento del rito l’impossessata e il ragno danzano insieme, divenendo un tutt’uno, e la stessa tarantata assume tutte le caratteristiche dell’animale, dal momento che “la tradizione vuole che la danza venga eseguita unitariamente e simultaneamente sia dall’animale-totem che dal tarantato”<sup>113</sup>. In realtà, però, è abbastanza rischioso, se non erroneo, considerare la taranta come un antenato mitico, in quanto, stando ai vari studi finora presi in considerazione, non è mai emerso da parte della popolazione del Sud Italia e della Puglia in particolare, uno specifico culto nei confronti della taranta, né tantomeno essa assume un carattere identitario per la comunità in quanto non ne rappresenta un simbolo. Il carattere identitario, semmai, lo si può ritrovare in tutta la pratica rituale a cui la taranta prende parte, durante la quale le tarantate vengono reintrodotte all’interno della società e vengono esorcizzati tutti quei fattori che sono possibili cause di crisi individuali o collettive.

A seguito del morso della taranta si sviluppano nelle tarantate una forte condizione di malessere e sintomi fisici piuttosto importanti, che devono essere curati con la giusta terapia. La terapia in questione è proprio rappresentata dalla musica e dalla danza, da quella che è a tutti gli effetti una “terapia coreutico-musicale”. Successivamente al morso e al verificarsi di uno stato di crisi, entra in gioco l’importantissimo ruolo rivestito dai musicisti, che attuano una vera e propria “esplorazione musicale”: fanno ascoltare alla tarantata “diverse arie”, in modo tale che la taranta all’interno del corpo dell’impossessata

---

<sup>111</sup> Pierpaolo De Giorgi, *L'estetica della tarantella*, Galatina, Congedo, 2004, p. 30.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 57.

possa scegliere e identificarsi con la melodia che le appartiene<sup>114</sup>; sarà proprio questa melodia a farle vivere lo stato di trance e perdita della presenza, che caratterizza il tarantismo, e a permetterle di uscire, attraverso la musica e la danza, da quell'iniziale momento di crisi. Vi è solo un tipo di musica, una melodia, che permette tutto ciò ed è quella che Gilbert Rouget chiama "divisa". Rouget identifica come "divisa" quell'aria, quella melodia che, dopo averla ascoltata, permette al coribante di entrare in trance<sup>115</sup>; infatti, l'autore di *Musica e trance* riprende un passo (536b) dello *Ione* di Platone, nel quale si riferisce che:

«gli agitati dal furore coribantico sono sensibili solo al canto di quel dio da cui sono posseduti».

La somiglianza con quello che avviene durante la pratica rituale del tarantismo è evidente, per questo possiamo identificare la tarantella come la "divisa" o la "musica giusta", come la definisce de Martino, che permette l'entrata in trance della tarantata e successivamente la conclusione del rituale, grazie alla "terapia coreutico-musicale". Si parla quindi di "iatromusica", cioè una musica con funzione guaritrice<sup>116</sup>, suonata da "un'orchestrina terapeutica"<sup>117</sup>; si può dunque notare come i musicisti, in questo ambito, rivestano un po' la figura di medici e guaritori.

La tanto citata "musica giusta", "iatromusica", "divisa", "musica terapeutica", possiamo tranquillamente ricondurla, nell'ambito del tarantismo, a quella che viene comunemente identificata con il nome di tarantella. Infatti, l'effetto terapeutico svolto dalla musica, durante il rituale del tarantismo, si ottiene, solitamente, in seguito all'ascolto di un brano, di una melodia che in Puglia viene denominata *pizzica pizzica o pizzica tarantata*; si tratta di una forma arcaica di tarantella, caratterizzata da un "ritmo molto intenso e molto veloce"<sup>118</sup>. Si può quindi constatare come la *pizzica pizzica* rientri nell'ampio gruppo delle tarantelle, nel quale si ritrova anche la famosa tarantella napoletana, ma non solo; infatti, tutta l'Italia meridionale è zona di diffusione di numerosi tipi di tarantelle quali la *pizzica*, la *tamurriata*, la *ballarella* o la *saltarella*<sup>119</sup>. È

---

<sup>114</sup> Gilbert Rouget, *Tarantismo, "Musica giusta" e iniziazione*, in Gino L. Di Mitri (a cura di), *Tarantismo, transe, possessione, musica*, cit., p. 51.

<sup>115</sup> Gilbert Rouget, *Musica e trance*, cit., p. 305.

<sup>116</sup> Ivi, cit., p.243

<sup>117</sup> Pierpaolo De Giorgi, *L'estetica della tarantella*, cit., p. 40.

<sup>118</sup> Ivi, pp. 35-42.

<sup>119</sup> Ivi, p. 203.

sicuramente complesso stabilire quale sia la zona dalla quale è nata e si è diffusa la tarantella, ma non è fondamentale ai fini di quest'analisi; infatti, per stabilire uno stretto legame tra la tarantella e il tarantismo, basta osservare la denominazione che viene data a questo tipo di danza e di musica e il nome stesso di Taranto, una delle zone di maggior diffusione del tarantismo; tale somiglianza nella denominazione la si ritrova anche con lo stesso animale che sceglie la tarantella come musica identificativa, ovvero la taranta. In merito all'etimologia del termine "taranta" de Martino afferma ciò:

«Quanto alla voce *taranta*, al diminutivo *tarantula* (a cui risalgono tutti i continuatori romanzi indicanti probabilmente diverse varietà di ragni) e all'altro più tardo e popolare diminutivo *tarantella*, tutto ciò che si può ragionevolmente dire dal punto di vista etimologico è la connessione di *taranta* con *Taranto*.»<sup>120</sup>

“La tarantella, non solo nel nome, si pone come la danza della piccola taranta. Inoltre, ogni brano è in rapporto analogico con lo stato psicologico del tarantato”<sup>121</sup>. Stando a questa affermazione risulta evidente la connessione che vi è tra il ballo del ragno, la tarantella, e la pratica rituale del tarantismo, non solo nel richiamo diretto che vi è tra i nomi, ma anche per il fatto che si fa tendenzialmente ricorso alla melodia della tarantella, più precisamente della *pizzica pizzica*, per rimediare alla crisi indotta dal morso della taranta. Come accennato anche precedentemente, la pizzica, o comunque la “terapia musicale”, non rappresenta sempre il rimedio adatto per ogni tipo di taranta: esistono infatti tarante diverse dal comune, le quali richiedono, ad esempio, l'impiego di canti melanconici o lamenti funebri<sup>122</sup>, o, addirittura, tarante particolarmente silenziose.

Pierpaolo De Giorgi in *L'estetica della tarantella*, evidenzia come, solitamente, i musicisti ricorrono a due tonalità di pizzica nella loro esplorazione musicale: una *pizzica pizzica* maggiore e una minore, le quali vengono fatte ascoltare alle tarantate e, una volta trovato il brano che si addice maggiormente alla taranta in questione, esso viene suonato dall'orchestra fino alla fine del rituale<sup>123</sup>. Durante la performance dei musicisti le tarantate sono solite avvicinarsi ad essi per stabilire un legame ancora più profondo e simbiotico con i suoni provenienti dai vari strumenti, tra i quali, come verrà analizzato

---

<sup>120</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., pp. 242-243.

<sup>121</sup> Pierpaolo De Giorgi, *L'estetica della tarantella*, cit., p. 57.

<sup>122</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 375.

<sup>123</sup> Pierpaolo De Giorgi, *L'estetica della tarantella*, cit., p. 57.

successivamente, il tamburo a cornice figura essere come uno dei protagonisti principali del repertorio strumentale del tarantismo. “La *pizzica pizzica* può essere considerata come la forma più antica di Tarantella”<sup>124</sup> e Diego Carpitella, nella sua famosissima *Appendice III alla Terra del rimorso* di Ernesto de Martino, sottolinea quanto la struttura musicale della *pizzica pizzica*, o *pizzica tarantata*, assomigli ad alcuni tipi di musica propria delle civiltà etnologiche, come quella dell’Africa occidentale, o, addirittura, presenti molte caratteristiche in comune con la musica jazz<sup>125</sup>. A questo proposito, è estremamente interessante notare quanto vi siano dei continui richiami e delle palesi analogie tra diverse pratiche rituali che si realizzano in diverse parti del mondo, e, specie se si fa riferimento a rituali caratterizzati dal raggiungimento di uno stato di trance e perdita di presenza, la musica ritorna sempre, in diverse forme, rappresentando la condizione senza la quale questi rituali non possono realizzarsi.

La *pizzica tarantata* e le diverse tarantelle, ovviamente, hanno subito un’evoluzione, un cambiamento nel corso degli anni, divenendo più che altro un aspetto folkloristico che caratterizza le varie zone dell’Italia meridionale. Esse vengono suonate e ballate in occasioni di feste particolari e come intrattenimento più che altro turistico; si è andato quindi a perdere l’aspetto puramente rituale e identitario che rivestivano pratiche di questo genere. Lo stesso tarantismo, nel corso dei secoli, si è svuotato del suo reale significato e i morsi della taranta sono diminuiti sempre di più fino a scomparire quasi del tutto. Lo stesso Diego Carpitella afferma che, già agli inizi del Novecento, “le attuali condizioni di logorio e di disarticolazione in cui versa il tarantismo salentino hanno impoverito la tarantella liturgica praticata nel passato”<sup>126</sup>.

## 2.2 La musica del dionisismo

Stabilire con precisione quali fossero le musiche e le danze tipiche dei rituali dionisiaci non è semplice, banalmente per il fatto che, rispetto al tarantismo, il dionisismo è una pratica rituale che risale all’antica Grecia; quindi, le testimonianze che si hanno a disposizione sono molto più scarse e povere di particolari rispetto a quelle che possediamo riguardo il tarantismo, del quale sono giunte anche registrazioni sonore,

---

<sup>124</sup> Pierpaolo De Giorgi, *Tarantismo e rinascita*, cit., p. 110.

<sup>125</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 362.

<sup>126</sup> Si veda l’*Appendice III* a cura di Diego Carpitella in Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 347.

filmati e racconti diretti di spettatori. È indubbio, però, che, proprio come nella maggior parte dei rituali estatici e delle cosiddette trance di possessione, la musica e la danza abbiano giocato, anche nel dionisismo, un ruolo fondamentale. Infatti, nella maggior parte delle rappresentazioni del culto di Dioniso e del suo tiaso, specie quelle ceramografiche, il movimento e la danza rappresentano una delle attività principali svolte dal seguito di Dioniso, composto da menadi e satiri spesso raffigurati con in mano numerosi strumenti musicali e colti nell'atto di effettuare salti e movimenti assimilabili a passi di danza.

«Le scene di danza rappresentano un tema particolarmente diffuso nell'ambito dell'iconografia dionisiaca, data la funzione di componente fondamentale del culto»<sup>127</sup>.

La tipologia di movimenti raffigurati spazia da scene di “danza dal carattere di spontanee manifestazioni di tripudio” a “scene di danza estatica che vedono come protagoniste le Menadi in contesti mistici e orgiastici”<sup>128</sup>. Dunque, l'immagine più rappresentativa del menadismo, la pratica rituale sicuramente più nota del dionisismo, è quella che mostra una menade intenta a danzare in balia di particolari melodie, eseguite da strumenti come il flauto (*aulós*), in grado di amplificare lo stato di estasi e trance che queste donne vivevano durante i rituali dionisiaci. L'aspetto musicale è perciò fondamentale nello svolgimento di questi rituali, sia che fossero caratterizzati da un reale stato di perdita di presenza vissuto dagli adepti, sia che si trattassero di un'imitazione della figura mitologica della menade o del tiaso dionisiaco. I personaggi mitici raffigurati in preda all'estasi dionisiaca solitamente affiancano il dio, il quale, tendenzialmente, è il personaggio centrale della scena, e sono “ritratti in diverse pose nelle quali si susseguono l'abbandono e l'eccitazione provocata dalla danza e dalla musica”<sup>129</sup>. Dunque, è evidente che, come nel caso del tarantismo, anche nel contesto dei rituali dionisiaci la musica sia una costante, non tanto come elemento scatenante della trance, in quanto, parlando di trance di possessione, è il dio Dioniso, con il suo pungolo, a scatenare la condizione di mania nei suoi adepti, quanto piuttosto come un indispensabile elemento di accompagnamento di questa trance, quasi come se senza la musica e la danza questi rituali

---

<sup>127</sup> Federico Rausa, *Il Corteggio*, in Fede Berti e Carlo Gasparri (a cura di), *Dionysos: mito e mistero*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989, pp. 50-51.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> Henri Jeanmaire, *Dioniso*, cit., p. 278.

avessero tutt'altro carattere. Henri Jeanmaire, riferendosi all' "agitazione bacchica" e alla musica che veniva suonata durante questa particolare condizione, afferma che:

«La musica svolgeva un ruolo essenziale nella trasformazione della mania frenetica in mania regolata»<sup>130</sup>.

Anche in questo caso, come in quello del tarantismo, emerge l'idea di una musica ordinatrice, in quanto contribuisce a fornire una legittimazione e un riconoscimento alla condizione di trance sperimentata dai partecipanti dei rituali dionisiaci. La dimensione coreutico-musicale, dunque, rappresenta certamente uno degli aspetti che, durante la pratica rituale, concorrono a reintegrare l'adepto all'interno della propria società, inserendolo in un insieme di esperienze e passaggi istituzionalizzati, di cui la musica e la danza sono diretta espressione. Jeanmaire, nel suo capolavoro *Dioniso*, analizzando e commentando un passo della *Politica* di Aristotele a proposito del ruolo della musica nell'educazione e all'interno della società, si sofferma sulle varie tipologie di musica riconosciute e classificate da un certo numero di "antichi sapienti"<sup>131</sup>, e, per quanto riguarda la musica riprodotta durante la trance di possessione, viene citato il cosiddetto "genere catartico"<sup>132</sup>. Si tratta, perciò, di una modalità di suonare certe melodie che conduce colui o colei che prende parte a questi rituali di tipo estatico a purificarsi, a "ritornare in "equilibrio"<sup>133</sup>; nonostante ciò è comunque opportuno considerare che Aristotele rappresenta una voce relativamente tarda sul dionisismo e sulla funzione catartica della musica.

In ogni caso, il punto interessante è che ritorna, un po' in tutte le visioni, una funzione in qualche modo terapeutica della musica, in grado di riportare l'impossessato e l'uditore ad una condizione di tranquillità e di riconoscimento all'interno della società; emerge, quindi, un uso di essa ben preciso, non limitato esclusivamente ad un intrattenimento in grado di divertire e sciogliere le inibizioni.

Parlando di musica in ambito dionisiaco, non si può non citare brevemente *La nascita della tragedia*, celebre opera del famoso filosofo tedesco Friedrich Nietzsche,

---

<sup>130</sup> Ivi, p. 280.

<sup>131</sup> A tal proposito Jeanmaire non identifica questi antichi sapienti, riferendo esclusivamente che si tratta di antichi filosofi, dai quali Aristotele dichiara di aver attinto per la classificazione dei generi musicali.

<sup>132</sup> Henri Jeanmarie, *Dioniso*, cit., pp. 301-303.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

nella quale viene trattata l'antitesi tra apollineo e dionisiaco. Riferendosi alla musica dionisiaca, egli la descrive come caratterizzata da un "suono sconvolgente" e "il canto e la mimica di tali invasati furono per il mondo omerico dei Greci un qualcosa di nuovo e di inaudito"<sup>134</sup>. La musica dionisiaca, secondo Nietzsche, rappresenta un qualcosa di nuovo e di diverso rispetto a quella apollinea, con una forza e un impeto maggiori; da essa si genera una danza che "muove ritmicamente tutte le membra"<sup>135</sup>. Nietzsche si sofferma anche sulla questione del ditirambo e, a proposito di questo, afferma:

«Nel ditirambo dionisiaco l'uomo viene stimolato al massimo potenziamento di tutte le sue facoltà simboliche»<sup>136</sup>.

Il ditirambo non sarebbe altro che l'antenato della tragedia greca, genere che, secondo Nietzsche, avrebbe proprio origine "dallo spirito della musica"<sup>137</sup>.

È interessante osservare come la dimensione coreutico-musicale abbia intessuto con il dio Dioniso e i suoi rituali un legame estremamente profondo, tanto da ricorrere in numerosi aspetti che descrivono e caratterizzano la stessa essenza del dio. Dioniso è il dio dell'ebbrezza e del vino, sovrintende a diversi momenti di aggregazione, quali il simposio e gli spettacoli teatrali; infatti, la maschera e il teatro, in particolare le rappresentazioni tragiche, rappresentano l'essenza del dio e ne sono la massima espressione. In tutti questi aspetti, nei quali aleggia la presenza di Dioniso, la componente coreutico-musicale è sempre una costante. A tal proposito è necessario approfondire ciò che il ditirambo rappresenta nella storia del teatro e della tragedia, in quanto strettamente correlato a Dioniso e all'aspetto musicale che lo contraddistingue. Il rapporto che lega il dio Dioniso al ditirambo è indubbio, rappresenta un elemento dello stesso culto dionisiaco ed era composto da "un coro di uomini, disposti a cerchio, che cantava e danzava"<sup>138</sup>. Essendo una celebrazione a carattere dionisiaco è probabile che fosse notturna e la sua celebrazione "avveniva nel frastuono, fra i clamori accompagnati da una musica nella quale l'*aulós* aveva parte preponderante"<sup>139</sup>. Il ditirambo rappresenta, quindi, un genere letterario, riconducibile all'ambito della lirica corale e, nato e sviluppato in ambiente

---

<sup>134</sup> Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Verona, Adelphi, 1972, p. 29.

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> Pierpaolo De Giorgi, *L'estetica della tarantella*, cit., p. 95.

<sup>138</sup> Henri Jeanmarie, *Dioniso*, cit., p. 234.

<sup>139</sup> *Ibidem*.



greco, veniva rappresentato durante le manifestazioni e i rituali a carattere dionisiaco. L'aspetto corale rivestiva un ruolo estremamente importante in queste manifestazioni, secondo Jeamarie paragonabile a quello della nostra "musica orchestrale"<sup>140</sup>. È fondamentale, per il riconoscimento del rapporto tra dionisismo e ditirambo, ricordare che quest'ultimo viene riconosciuto come antecedente del dramma satiresco, genere dal quale viene comunemente fatta derivare la tragedia greca; sia il ditirambo che il dramma satiresco "sono stati dei generi nei quali la musica e la danza hanno avuto un posto che poco a poco hanno perso"<sup>141</sup>, fino ad approdare alla forma riscontrata nella tragedia, una delle rappresentazioni dell'essenza e della presenza dionisiaca.

Dunque, sia nel contesto del tarantismo che in quello del dionisismo, la musica rappresenta uno degli elementi principali per lo svolgimento di questi rituali, insieme alla trance e alla danza. Si è potuto constatare, in base alle testimonianze e agli studi a disposizione, che la parte coreutico-musicale presente nello svolgimento di questi rituali riveste una sorta di forma terapeutica per gli impossessati sia da Dioniso che dalla taranta e, restando nell'ambito di questo tipo di considerazione, è opportuno citare quella che Gilbert Rouget, in *Musica e trance*, definisce "la teoria di Platone"<sup>142</sup>. Nel *Timeo* Platone tratta il tema delle varie malattie che affliggono l'essere umano e si sofferma su quella che egli ritiene essere la condizione di salute, sia fisica che mentale, dell'uomo; il celebre filosofo greco giunge alla considerazione che, per ottenere una situazione di salute, vadano mantenute delle relazioni adeguate e bilanciate tra anima e corpo<sup>143</sup>. Alla base di questa teoria vi è la convinzione che sia proprio il movimento ciò che permette al corpo e alla mente di restare in salute e che:

«Danza e *músea*<sup>144</sup> intervengono come una scossa (*seismos*) esterna e grazie al loro movimento che si impone sul precedente e lo domina, riportano la calma e la tranquillità»<sup>145</sup>.

---

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> Ivi, p. 224.

<sup>142</sup> Gilbert Rouget, *Musica e trance*, cit., p.301.

<sup>143</sup> Ivi, p. 303.

<sup>144</sup> È necessario tenere in considerazione che, come evidenzia anche Gilbert Rouget in *Musica e trance*, cit., p. 301, nell'espone le sue teorie riguardanti la musica, la danza e il loro ruolo nella vita dell'uomo greco, Platone non parla in questo contesto di "*mousiké*", ossia del termine proprio che corrisponde alla musica; egli piuttosto preferisce utilizzare "*mousa*", con il significato di "musa, scienza, arte, canto e parole persuasive".

<sup>145</sup> Gilbert Rouget, *Musica e trance*, cit., p. 304.

Per Platone, dunque, la musica e la danza sono funzionali a consentire all'uomo di vivere in una condizione di salute, in quanto, grazie alla loro azione durante i rituali di possessione, reintegrano l'uomo nella società, gli restituiscono un'identità; identità che però, prima, passa attraverso il riconoscimento della divinità o dell'animale rituale, come nel caso della taranta, a cui la musica suonata da musicisti specializzati fa riferimento; infatti, sia che venga eseguita una melodia che fa diretto riferimento al dio Dioniso, sia che si tratti della melodia prescelta dalla taranta salentina, è la musica che permette a chiunque la ascolti di identificare e legittimare il rituale che si sta verificando, al fine di poter reintegrare colui o colei che viene impossessato all'interno della comunità a cui appartiene. La presenza dell'aspetto coreutico-musicale è ovviamente presente anche nelle *Baccanti* di Euripide, la famosissima tragedia che, più di tutte, racconta i rituali dionisiaci e l'effetto che il dio Dioniso infonde su coloro che lo onorano ma, soprattutto, su coloro che rifiutano di riconoscere la sua appartenenza al pantheon di divinità greche.

Il coro delle baccanti provenienti dalle terre d'Asia e che segue le imprese e i prodigi del dio Dioniso, canta a proposito della natura del dio e afferma:

«Lui che è il dio più importante quando si celebra il simposio, belle corone sulla testa, e si fa allegria. Grande il suo potere: unisce i devoti nella danza, suscita la gioia con la musica dei flauti, [...]»<sup>146</sup>.

Coloro che vengono indotte alla follia dal “pungolo” di Dioniso, “lo stravolgimento mentale con cui Dioniso sfratta le donne dalle loro case e della città”<sup>147</sup>, si ritrovano a ballare in preda all'estasi e alla mania dionisiaca, al suono di strumenti quali il tamburello e il flauto; tali strumenti accompagnano la trance che sperimentano le baccanti sul monte Citerone e suscitano in loro la gioia. Le donne tebane hanno abbandonato la loro quotidiana identità per sperimentare questo furore bacchico e saltare e danzare in preda alla musica come se questo fosse il loro unico compito, onorare Dioniso ed esaltarsi al suono dei suoi strumenti musicali.

---

<sup>146</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv. 376-381.

<sup>147</sup> Si veda il commento di Davide Susantetti alla sua traduzione di Euripide, *Baccanti*, Roma, Carocci, 2010, p.154.

### 2.3 Gli strumenti della trance

Come si è potuto accennare anche precedentemente, il ruolo dei musicisti, sia nell'ambito del tarantismo che in quello del dionisismo, è piuttosto determinante, proprio come è determinante la tipologia degli strumenti musicali da loro adoperati durante questi rituali. Nel caso specifico del tarantismo i musicisti non sono, ovviamente, i protagonisti del rito, in quanto questo ruolo spetta alle donne, o raramente anche agli uomini, che, per motivi già esposti, vengono morsi dalla taranta, vivono una condizione di crisi e, per uscirne, sperimentano una trance di possessione tendenzialmente accompagnata da suoni e melodie riconducibili al genere della tarantella. L'orchestra non sperimenta nessuna condizione di perdita di presenza o razionalità, bensì si sta parlando di professionisti a tutti gli effetti che sono stipendiati, al fine di aiutare la tarantata a liberarsi del ragno e a reintegrarsi nella propria comunità. Essi, dunque, sono "le guide di questo stato di trance"<sup>148</sup>, e, stando al suo fianco, accompagnano la tarantata nel viaggio di ridefinizione dell'identità e reintegrazione, attraverso l'utilizzo di particolari musiche e strumenti. Specie per quanto riguarda il dionisismo, invece, bisogna basarsi come al solito sui reperti, in particolare quelli di tipo iconografico, che hanno come soggetti particolari le menadi e i personaggi, mitologici e non, che partecipano ai rituali dionisiaci. Anche in questo contesto, solitamente, la menade danzante e in preda all'estasi viene raffigurata con al suo fianco i tipici musicisti:

«Un auleta, che si tratti di un uomo, di una donna, o di una figura fantastica, sta normalmente in piedi in atteggiamento calmo e composto»<sup>149</sup>.

È importante ricordare, però, che, specie per quanto riguarda i vari tipi di pittura, gli strumenti musicali non vengono raffigurati obbligatoriamente in modo realistico: subentrano, infatti, le convenzioni da rispettare per quanto riguarda la disposizione degli elementi nello spazio da dipingere, le capacità di chi realizza queste raffigurazioni e il suo stesso desiderio di rappresentare ciò che preferisce nel modo che preferisce. Perciò, in questi casi, il disegno dello strumento musicale in questione, più che essere realistico per quanto riguarda il modo in cui viene suonato, sottolinea la funzione rituale e simbolica dello stesso oggetto. Analizzando i reperti e le varie situazioni che si ripropongono sia

---

<sup>148</sup> Domenico Staiti, *La mania telestica nelle fonti figurative apule*, in Gino L. Di Mitri (a cura di), *Tarantismo. Trance, possessione, musica*, cit., p. 11.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

durante il rituale del tarantismo, sia durante quello del dionisismo, emerge il fatto che, per entrambi, vi è uno strumento in particolare che caratterizza la musica e le melodie identificative della taranta e di Dioniso. Per quanto riguarda la trance che si ripresenta durante i rituali dionisiaci, ma in realtà per tutti quei contesti in cui si manifesta una condizione di perdita di presenza nell'antica Grecia, stando alle testimonianze di Platone, Eschilo, Sofocle ed Euripide, è l'*aulós* lo strumento più utilizzato e idoneo a suscitare la mania; il ritmo espresso da altri strumenti, come i crotali, i sistri o i tamburi, questi ultimi comunemente messi in stretta relazione dall'immaginario collettivo con uno stato di trance ed esaltazione, hanno una funzione secondaria, rispetto all'*aulós*, nella stimolazione e nel perseguimento di uno stato di trance<sup>150</sup>.

«Nell'antica Grecia, era il doppio clarinetto (*aulós*) lo strumento per eccellenza dei rituali dionisiaci, nel corso dei quali Menadi e Coribanti si abbandonavano alle manifestazioni dell'entusiasmo e della mania»<sup>151</sup>.

L'*aulós* viene identificato come uno strumento a fiato che, nell'aspetto e nella composizione, assomiglia maggiormente all'oboe, piuttosto che al "flauto", termine con il quale viene solitamente tradotto il termine greco. Numerose volte, all'interno delle *Baccanti* di Euripide, viene menzionato questo strumento nell'ambito della possessione che Dioniso ha attuato nei confronti delle donne di Tebe e in merito a ciò che avviene in tale contesto. A tal proposito, il coro di baccanti afferma:

«[...] I Coribanti, con il loro elmo a tre punte hanno inventato per me questi tamburelli, la pelle ben tesa sul cerchio di legno. Celebrando il rito di Bacco, la sua danza scatenata, unirono il suono di questi strumenti alla dolce melodia dei flauti, alla musica che viene dalla Frigia, e posero in mano alla madre Rea il tamburello, perché accompagnasse le grida delle baccanti. I Satiri agitati dalla follia lo ebbero dalla madre Rea e lo introdussero nelle sacre danze, nelle feste che ogni due anni si celebrano per la gioia di Dioniso»<sup>152</sup>.

In questo testo, citato dalle *Baccanti* di Euripide, ritorna nuovamente l'*aulós* in quanto strumento dell'estasi, dalla dolce melodia e "che viene dalla Frigia"; quest'ultimo rappresenta un aspetto estremamente importante in quanto racconta delle origini mitiche di tale strumento. La storia mitica racconta che l'*aulós* venne inventato dalla dea Atena,

---

<sup>150</sup> Ivi, p.14.

<sup>151</sup> Gilbert Rouget, *Musica e trance*, cit., p. 128.

<sup>152</sup> Euripide, *Baccanti*, cit. vv. 124-134.

ma, osservando la sua immagine in uno specchio d'acqua mentre era intenta a suonare tale strumento, giudicò la sua immagine ripugnante, tanto da gettare via lo stesso flauto. Lo strumento venne raccolto dal frigio Marsia e “diventò emblema dei sileni che popolano i cortei dionisiaci”<sup>153</sup>. Marsia è originario della Frigia, una zona dell'Asia Minore, che, non a caso, rappresenta proprio uno dei territori considerati quale patria di origine del dio Dioniso e dei suoi rituali, insieme alla Tracia. Dunque, tale strumento, è strettamente riconducibile a Dioniso e il suo suono e le musiche da lui prodotte possono essere il sintomo della presenza del dio, oltre al fatto che i sileni sono figure mitologiche solitamente associate ai rituali dionisiaci. Si può concludere che sia il dio, sia lo strumento che maggiormente lo identifica, vengono considerati di origine straniera, e la musica da esso prodotta, una musica frigia, è comunemente associata alla trance di possessione<sup>154</sup>. A tal proposito è utile citare ciò che Platone, nel *Simposio*, racconta a proposito degli effetti dello strumento di Marsia e tipico dei sileni; ne parla Alcibiade che, all'inizio della sua lode nei confronti di Socrate, paragona quest'ultimo ad un sileno, non solo per l'aspetto esteriore, ma anche per l'effetto che producono le sue parole. Infatti, proprio come la melodia dell'*aulós* induce ad uno stato di possessione, le parole del filosofo trasportano coloro che le ascoltano in una condizione di confusione e possessione. Alcibiade, riferendosi allo strumento di Marsia, afferma:

« Le sue melodie, dunque, sia che le suoni un bravo flautista sia una flautista mediocre, da sole inducono in uno stato di possessione e manifestano chi ha bisogno degli dèi e di essere iniziato ai misteri, perché sono divine »<sup>155</sup>.

Lo stesso Gilbert Rouget, analizzando ciò che Platone espone a proposito del rapporto tra musica e trance, giunge alla conclusione che, per l'allievo di Socrate, l'unico strumento realmente importante e significativo durante i rituali di possessione è l'*aulós*, dal momento che non considera rilevante l'elemento ritmico, espresso da strumenti a percussione come, ad esempio, il tamburo<sup>156</sup>. Anche Aristotele commenta e riferisce gli effetti e il ruolo che l'*aulós* riveste all'interno dei rituali di stampo dionisiaco e afferma:

---

<sup>153</sup> Domenico Staiti, *La mania telestica nelle fonti figurative apule* in Gino L. Di Mitri (a cura di), *Tarantismo: transe, possessione, musica*, cit., pp. 16-17.

<sup>154</sup> Gilbert Rouget, *Musica e trance*, cit., pp. 147-148.

<sup>155</sup> Platone, *Simposio*, 215c, trad. it. di G. Reale, Milano, Fondazione Valla, 2001.

<sup>156</sup> Gilbert Rouget, *Musica e trance*, cit., pp. 315-316.

«Infatti, tutto l'eccitamento bacchico e tutte le frenesie di tal sorta privilegiano il flauto rispetto agli altri strumenti: e fra le armonie attingono soprattutto dai canti frigi quello che più si addice loro. Così, ad esempio, è opinione concorde che il ditirambo sia di provenienza frigia»<sup>157</sup>.

L'importanza dell'*aulós*, durante rituali caratterizzati da una condizione di trance, rispetto ad altri strumenti, è indubbia; è però da ritenere erroneo dimenticare e non considerare la rilevanza che altri strumenti assumono in questi contesti. Lo stesso Euripide, nelle *Baccanti*, cita più volte il tamburello e da ciò risulta che tale strumento aveva un suo ruolo e un suo riconoscimento nel mondo dionisiaco. Il coro delle baccanti esorta:

«Su, belle baccanti, voi che siete l'orgoglio della Lidia ricca d'oro, cantate Dioniso con il frastuono dei tamburelli, gridate in onore del dio, strepiti e urla come si usa in Frigia»<sup>158</sup>.

Ritorna, quindi, l'idea di un suono e di una musica che è di origine frigia, luogo comunemente ritenuto come terra natale di Dioniso, che avrebbe dato i natali anche ad uno strumento normalmente utilizzato durante i rituali in onore del dio e che esprimerebbe, a livello sonoro, la sua presenza e la sua identità. Riprendendo un passo delle *Baccanti*, già citato precedentemente, stavolta soffermandosi non più sull'*aulós*, bensì sul tamburello, si nota l'origine che Euripide attribuisce a questo strumento:

«i Coribanti con il loro elmo a tre punte hanno inventato per me questi tamburelli [...] e posero in mano alla madre Rea il tamburello, perché accompagnasse le grida delle baccanti. I satiri agitati dalla follia lo ebbero dalla madre Rea e lo introdussero nelle sacre danze [...]»<sup>159</sup>.

Lo stesso Dioniso, all'inizio della tragedia che lo vede come indiscusso protagonista, afferma di essere, insieme alla Grande Madre Rea, l'inventore del tamburello:

«Alzate in aria i tamburelli, come si usa in Frigia. Rea, la Grande Madre, ed io li abbiamo inventati»<sup>160</sup>.

---

<sup>157</sup> Aristotele, *Politica*, Milano, Fondazione Valla, 2015, vol. II, 1342b.

<sup>158</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv. 152-158.

<sup>159</sup> Ivi, vv. 124-132.

<sup>160</sup> Ivi, vv. 58-59.

Leggendo questi due passi si comprende il fatto che l'invenzione e l'utilizzo del tamburello (*týmpanon*) sia strettamente collegata al culto di Rea-Cibele e che, miticamente, i Coribanti, il corteggio della dea, abbiano poi passato tale strumento ai Satiri che lo hanno adeguato ai rituali dionisiaci. Il coribantismo e il dionisismo presentano numerosi tratti in comune: sono entrambi pratiche rituali caratterizzate da una perdita di presenza e autocontrollo, le quali culminano nella trance, e presentano una crisi iniziale rimarginata e "curata" grazie ad una terapia coreutico-musicale. Anche a livello mitico la figura di Dioniso e quella di Rea sono collegate, infatti, ad un certo punto, Dioniso, in preda alla follia, si sarebbe recato proprio sul monte Cibelo in Frigia; è proprio in questo luogo che la Grande Madre Rea lo avrebbe liberato dalla follia e gli avrebbe insegnato i sacri riti<sup>161</sup>.

Il tamburello è uno degli strumenti, almeno nell'ambito della pittura vascolare, maggiormente raffigurati; appare infatti come "il vessillo sonoro più importante delle danze di mania"<sup>162</sup>. Nonostante questo riconoscimento, è comunque importante tenere presente che la zona di diffusione principale, se così si può definire, del tamburello è la Magna Grecia, molto più della Grecia stessa. Il tamburello riveste, dunque, un ruolo primario nella composizione di musiche suonate in contesti sociali e rituali dell'Italia meridionale; o, comunque, questo è quello che emerge dall'osservazione e dallo studio dei reperti di pittura vascolare apula<sup>163</sup>. Prima di proseguire con l'indagine approfondita del ruolo e della diffusione di tale strumento è necessario comprenderne la struttura e, effettivamente, cosa si intende per tamburello, nonostante sia uno strumento ancora utilizzato nella musica moderna e quindi facilmente immaginabile. Il tamburello è costituito da un oggetto a forma circolare formato piegando una sottile fascia di legno; ai lati dello strumento viene fissato e ben teso un pezzo di pelle trattata: solitamente si tratta di pelle di capra, ma non è raro che venga usata anche quella di altri animali; attorno al tamburello possono essere applicati dei sonagli, con la funzione di impreziosire e rendere ancora più corposo il suono dello strumento<sup>164</sup>. Come affermato precedentemente, la

---

<sup>161</sup> Si veda il commento di Davide Susanetti alla sua traduzione di Euripide, *Baccanti*, cit., p. 163.

<sup>162</sup> Domenico Staiti, *La mania telestica nelle fonti figurative apule*, in Gino L. Di Mitri (a cura di), *Tarantismo: transe, possessione, musica*, cit., p. 12.

<sup>163</sup> Ivi, p. 13.

<sup>164</sup> Febo Guizzi e Nico Staiti, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Firenze, Arte e Musica, 1986, pp. 7-8.

diffusione del tamburello nella Magna Grecia è stata impressionante, penetrando probabilmente dalla Grecia, in quanto, come ben sappiamo, l'Italia meridionale fu zona di colonie. Nonostante l'influenza greca, è interessante osservare che, probabilmente, anche la cultura araba ha contribuito alla diffusione del tamburello in Italia meridionale, senza dimenticare che il tamburo a cornice, lo strumento principale suonato durante il rituale del tarantismo, ha origini mesopotamiche ed egiziane<sup>165</sup>. Dunque, si tratta di uno strumento estremamente diffuso nell'area del mediterraneo antico e non solo, riconosciuto e utilizzato quasi allo stesso modo in numerose e diversissime civiltà ed è, per eccellenza, lo strumento associato alla mania e ad una condizione di trance; è comunemente ritenuto che, almeno in tempi più antichi, il compito del tamburello e degli strumenti a percussione in generale fosse quello di “regolare le pulsazioni della danza e di graduare la curva dell'intensità della trance”<sup>166</sup>. Anche il modo di suonare il tamburello è, tendenzialmente, costante nelle raffigurazioni: viene impugnato con la mano sinistra, in un modo tale che permette ad entrambe le mani di colpirlo producendo i tipici suoni ritmati. Secondo l'interpretazione di Domenico Staiti, un'ulteriore caratteristica di questo strumento è il fatto che viene considerato come una rappresentazione simbolica dell'universo femminile e del ventre della dea madre; simboleggerebbe un attributo di divinità ctonie femminili ed è proprio questa una delle ragioni per cui, come nel caso del dionisismo e del tarantismo, il tamburello è associato a rituali a partecipazione tipicamente femminile e generalmente suonato da donne<sup>167</sup>. Tale interpretazione di Staiti risulta, però, piuttosto discutibile: non è corretto parlare di “dea madre”, in quanto la figura a cui si riferisce Staiti è una figura evanescente, non presenta caratteristiche di personalità; è certamente più opportuna la denominazione di terra-madre.

Basandosi sia su reperti iconografici che su testimonianze dirette, il tamburello rappresenta lo strumento principale utilizzato nella pratica rituale del tarantismo; viene infatti definito il “membranofono più diffuso ed importante nella musica italiana di tradizione orale”<sup>168</sup>. In merito al rapporto tra le tarantate e la dimensione musicale se ne è già parlato precedentemente; esse, in preda all'estasi e alla trance, sono spinte dalla

---

<sup>165</sup> Ivi, pp. 8-10.

<sup>166</sup> Domenico Staiti, *La mania telestica nelle fonti figurative apule* in Gino L. Di Mitri (a cura di), *Tarantismo: transe, possessione, musica*, cit., p. 16.

<sup>167</sup> Ivi, p. 13-16, 35.

<sup>168</sup> Febo Guizzi e Nico Staiti, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, cit., p.23.



taranta che le sta impossessando ad avvicinarsi a determinati musicisti, mostrando, quindi, una preferenza e un legame particolare con un suono e uno strumento preciso. Questo particolare legame viene constatato anche da Ernesto de Martino durante la sua spedizione etnografica del 1959, infatti egli nota che, solitamente, gli strumenti che producono un tale effetto nelle tarantate sono il violino e il tamburello<sup>169</sup>. È interessante osservare che è proprio “l’eco di un rustico concertino, dominato dal ritmo incalzante del tamburello”<sup>170</sup> a condurre l’équipe dell’antropologo all’abitazione nella quale stava avendo luogo la possessione di Maria di Nardò. Ovviamente nell’orchestra sono presenti altri strumenti<sup>171</sup> che suonano la *pizzica pizzica*, ma il tamburello rappresenta costantemente l’elemento indispensabile per produrre la musica adatta a questo tipo di terapia coreutico-musicale. Ernesto de Martino riporta anche che, nel 1876, un erudito salentino, il De Simone, esaminò dodici motivi di tarantella utilizzati nella cosiddetta esplorazione musicale delle tarantate e, in merito a questi, distinse i “modi stesi” e il “modo a botta”; i primi rappresentano le melodie eseguite con l’utilizzo del violino, il secondo modo, invece, utilizza solo l’intervento del tamburello<sup>172</sup>. Inoltre, Diego Carpitella, nell’importantissima *Appendice III* alla *Terra del rimorso*, riconosce che i due strumenti fondamentali nella dimensione musicale del rituale del tarantismo non sono altro che il violino e il tamburello; il primo “rappresenta la sezione melodica” e il secondo “quella ritmica”<sup>173</sup>. È indubbio, quindi, che nella rappresentazione delle varie tarantelle, per lo meno in Puglia, i suoni riprodotti dal tamburo a cornice o dal tamburello siano i più importanti e i più comuni. Infine, ritornando alle raffigurazioni che riportano queste immagini di donne intente a suonare il tamburello e a danzare, Guizzi e Staiti concordano nel riportare il fatto che non vi è una distinzione visiva tra quella che è una tarantata e una donna che, invece, è intenta a celebrare Dioniso durante uno dei suoi rituali; per dirla con un’iperbole provocatoria, è come se la tarantata fosse in un certo senso la reincarnazione di un’antica menade, dal momento che il tamburello è “al tempo stesso strumento popolare e strumento aulico, nel senso di attributo di figure del passato classico, quali

---

<sup>169</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 140.

<sup>170</sup> Ivi, p. 61.

<sup>171</sup> Nell’orchestra sono presenti altri strumenti come: chitarra, fisarmonica, violino e, certamente, con il passare del tempo e il lento decadimento del tarantismo, la varietà di strumenti utilizzati è diminuita drasticamente.

<sup>172</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 148.

<sup>173</sup> Ivi, p. 363.

soprattutto quelle del culto dionisiaco”<sup>174</sup>. Lo strumento delle menadi è lo stesso delle tarantate e, dunque, “la tarantata può diventare baccante e la baccante assomigliare ad una tarantata pugliese”<sup>175</sup>.

## 2.4 L'arte della danza

L'altro aspetto fondamentale che gioca un ruolo determinante nelle pratiche rituali del dionisismo e del tarantismo è quello svolto dalla danza. È attestato, sia dalle raffigurazioni che dalle testimonianze giunte fino ai nostri giorni, che, durante i rituali dionisiaci, coloro che partecipavano al tiaso, specie le menadi, si muovevano in danze sfrenate, seguendo la musica e abbandonandosi allo stato di trance che stavano sperimentando in quel determinato momento. Allo stesso modo la danza svolge un ruolo determinante anche durante il rituale del tarantismo, in quanto, insieme alla musica, fa parte di quella tipologia di terapia denominata “coreutico-musicale”.

«L'essenza stessa della danza è il movimento, e il movimento può essere trasmesso dall'antichità solo indirettamente»<sup>176</sup>.

Questa affermazione della Lawler è più che mai veritiera ed esprime in maniera chiara quale sia il problema fondamentale che affligge chiunque voglia approfondire uno studio di questo genere. Proprio come non è possibile risalire precisamente al tipo di musica adottata durante i rituali dionisiaci, allo stesso modo non si è in grado di determinare in modo accurato quali fossero i passi eseguiti dalle baccanti in tali occasioni. Il problema è tanto banale quanto difficile da “risolvere”: la musica e i movimenti, specie senza testimonianze molto dettagliate o, come nel caso del tarantismo, anche foto e filmati, rimangono fermi lì, nel luogo in cui sono stati eseguiti e rappresentati. È quindi giusto chiedersi se ciò che viene rappresentato sia frutto di convenzioni, anche spaziali, che costringono l'artista a fare determinate scelte, oppure se lo stesso pittore di un vaso, ad esempio, abbia deciso volontariamente di raffigurare ciò che più desiderava senza tenere conto della realtà dei fatti; infine, si può invece pensare che ciò che vediamo e che è giunto fino a noi si ispiri a danze ed atteggiamenti di donne reali. Tutto ciò non si può

---

<sup>174</sup> Febo Guizzi e Nico Staiti, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, cit., p.35.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> Lillian B. Lawler, *The Maenads: A contribution to the study of the dance in Ancient Greece*, in *Memoirs of the American Academy*, Roma, vol.6, 1927, p. 69.

sapere né affermare con certezza, poiché sono pochi i documenti in nostro possesso, ma, in base a questi, si possono comunque fare diverse congetture.

Per quanto riguarda la “danza della Menade”, cioè uno dei soggetti preferiti delle rappresentazioni pittoriche e ceramografiche, facendo riferimento a reperti databili nel periodo compreso tra le guerre persiane e la morte di Alessandro Magno, Lillian Lawler giunge alla conclusione che tali danze, probabilmente riconducibili a contesti dove si svolgevano rituali dionisiaci, potessero essere state eseguite sia da ballerini professionisti, sia da comuni donne greche, ma anche da collegi di sacerdotesse<sup>177</sup>. Si è spesso parlato di figure non umane presenti sulla scena, come satiri o lo stesso dio Dioniso che, tendenzialmente rappresentato al centro della scena, figura un po’ come il leader di questi cortei di danzatori. La Lawler parla di “danza della Menade” e ciò rimanda direttamente al fatto che la maggioranza di queste figure intente a ballare in cortei di tipo dionisiaco fossero in prevalenza di genere femminile. Si riscontrano sia donne più mature che giovinette e, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, non tutte le scene di menadi che danzano sono caratterizzate da pose estatiche e in preda all’euforia. Infatti, vengono identificati quattro tipi di fervore: tranquillo, sobrio, vivace ed estatico; e, stando, all’interpretazione della Lawler, a predominare sarebbero le scene vivaci, caratterizzate da un tono più che altro brioso e giocoso<sup>178</sup>. Si evince, perciò, che vi siano diversi tipi di rappresentazioni della danza della menade e che quest’ultima venga raffigurata in atteggiamenti che non sono riconducibili tutti ad un unico tipo; è lecito dedurre, come fa la Lawler, che vi fossero diversi livelli di “agitazione” durante la danza: probabilmente iniziava con maggiore tranquillità per poi progredire fino a raggiungere quel grado di invasamento e di trance che normalmente, dall’immaginario collettivo, viene attribuito a tali figure. Esse si presentano, tendenzialmente, vestite con gli abiti tradizionali greci e ornate di tutti gli attributi del dio Dioniso: come la nebride, il tirso, corone di edera e alloro; spesso portano in mano fiaccole e torce, o, addirittura animali. Quest’ultimo dato fa subito pensare alla pratica dell’*omofagia*, in quanto è possibile che tale consuetudine facesse realmente parte delle danze e dei rituali dionisiaci, anche se probabilmente non con molta frequenza. Per quanto riguarda, invece, il movimento dei piedi, sembra che il passo fondamentale della danza della menade fosse la “camminata rapida”, che si

---

<sup>177</sup> Ivi, p. 79-83.

<sup>178</sup> Ivi, pp. 82-85.

svilupperà successivamente in una corsa; infatti, proprio come il fervore aumentava con il proseguire del rituale, allo stesso modo si suppone che la danza partisse lentamente per poi evolversi in una corsa veloce<sup>179</sup>. Continuando ad analizzare i movimenti della parte inferiore del corpo, la Lawler si sofferma sul modo in cui i piedi delle danzatrici si incrociano: esse, infatti, realizzano un passo incrociato sulle punte dei piedi, facendo passare una gamba sull'altra; inoltre, la danza della menade sembra caratterizzata da frequenti giravolte, nonostante dalle raffigurazioni sia piuttosto complesso stabilire il modo in cui questi ballerini si muovessero. Anche Euripide, nelle sue *Baccanti*, riferisce un dettaglio tecnico riguardo il modo giusto di intraprendere tale danza e ce lo trasmette attraverso un dialogo piuttosto 'comico' tra Penteo e il dio Dioniso. Penteo, infatti, chiede con quale mano sia giusto impugnare il tirso:

«Ma il tirso devo tenerlo nella destra o nella sinistra? Come devo fare per assomigliare di più ad una baccante?»<sup>180</sup>.

Egli pone questa domanda per poter svolgere al meglio il suo compito, per poter danzare esattamente nel modo in cui danzano le baccanti. Dioniso prontamente gli risponde:

«Tienilo con la destra: quando balli lo devi sollevare insieme al piede destro»<sup>181</sup>.

Da questo breve dialogo si può evincere che la danza rituale della menade iniziasse con il piede destro e il ginocchio piegato e che anche il tirso, l'oggetto rituale per eccellenza delle baccanti, venisse sollevato e tenuto stretto con la mano destra, quantomeno inizialmente. Questo dialogo assume probabilmente un carattere comico dal momento che lo stesso Dioniso consiglia a Penteo il modo corretto per muoversi e danzare come una baccante, ma, quasi sicuramente, queste indicazioni risultano false, in quanto "sembra una deliberata violazione del consueto principio di opposizione" e risponde più che altro alla volontà del poeta di mettere Penteo in una situazione funzionale al divertimento degli spettatori<sup>182</sup>. Spostando, invece, l'attenzione sulla parte superiore del

---

<sup>179</sup> Ivi, p. 88.

<sup>180</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv. 941-942.

<sup>181</sup> Ivi, vv. 943-944.

<sup>182</sup> Lillian B. Lawler, *The Maenads*, cit., p. 101.

corpo, si nota che mani e braccia, quando non sono occupati a reggere il tirso o altri oggetti tipici dei rituali dionisiaci, godono della massima libertà di movimento e, tendenzialmente, vengono agitati in modo rapido e convulso, a seconda dello stato di estasi che pervade il ballerino. Spesso, inoltre, le braccia possono apparire coperte e, muovendosi molto velocemente, danno quasi l'impressione di essere simili a delle ali<sup>183</sup>; è interessante notare, a tal proposito, che nella stessa tragedia delle *Baccanti*, nell'atto di correre giù dal monte le menadi vengono paragonate a degli uccelli: "I piedi non toccano nemmeno il suolo, sembrano volare come uccelli"<sup>184</sup>.

Proprio come per i movimenti delle braccia, anche il busto era soggetto ad oscillazioni piuttosto libere e incontrollate; allo stesso modo le pose della testa implicano piegamenti e giramenti e, sempre secondo la Lawler, si può affermare con quasi assoluta certezza che le danzatrici tendevano a guardarsi indietro e a piegare la testa durante lo svolgimento delle danze<sup>185</sup>. L'immagine comune della menade è quella che la vede nell'atto di gettare la testa all'indietro in preda all'estasi dionisiaca e con i capelli sciolti e in disordine, ad esprimere la confusione e il delirio dei suoi movimenti; a confermare quest'immagine ci pensa di nuovo Euripide con la sua descrizione delle donne invasate:

«Allora potrò ballare tutta la notte? Potrò fare la baccante? La testa rovesciata all'indietro nell'aria umida, come una cerbiatta che gioca e si gode il verde del prato [...]»<sup>186</sup>.

Facendo riferimento a questi dati fino ad ora raccolti e che si basano sull'osservazione di quello che la tradizione sia iconografica che letteraria ci fornisce riguardo alla tipologia di danza eseguita durante i rituali dionisiaci, è possibile giungere alla conclusione che, probabilmente, non vi era una coreografia certa per tali danze e che, una volta eseguite tipologie fisse di movimenti come la camminata/corsa incrociata e le giravolte, la danza della menade fosse piuttosto libera, aumentando di fervore e di invasamento con il procedere della manifestazione rituale.

Segue una coreografia più fissa e precisa, invece, la danza che eseguono le tarantate durante il rituale del tarantismo. Anche se, probabilmente, il fatto che questa tipologia di danza sia più inquadrabile all'interno di uno schema dipende quasi

---

<sup>183</sup> Ivi, p. 95.

<sup>184</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., v. 749.

<sup>185</sup> Lillian B. Lawler, *The Maenads*, cit., p. 202.

<sup>186</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv. 862-867.

esclusivamente dal fatto che le testimonianze che abbiamo riguardo la pratica rituale del tarantismo sono dirette e certamente più attendibili; per non parlare anche delle registrazioni audio e video, che mostrano con precisione il contesto e i passaggi di tali pratiche. La presenza della danza durante il rituale, come già esposto ampiamente nel corso del capitolo, è una costante e riveste un ruolo talmente importante da poter parlare di “terapia coreutico-musicale”. Lo svolgimento di determinati passi in preda all’estasi e alla trance subentra dopo che la tarantata, grazie alla presenza dei musicisti, ha ascoltato quella che è stata definita “musica giusta” o “divisa”: solo dopo questo passaggio cruciale la donna può finalmente lasciarsi andare e travolgere dalla danza ed esorcizzare la taranta che l’impone. Un aspetto caratteristico di tale pratica è quello di imitare, nel corso della danza, le movenze e il “ritmo ambulatorio della taranta responsabile del morso”<sup>187</sup>; è a questo punto che avviene quella che De Giorgi riconosce come un’identificazione tra la tarantata e “l’animale-totem”. Dopo questa identificazione, durante la quale la taranta e la tarantata diventano un’unica cosa, avviene un’inversione totale del comportamento della tarantata che mostra, sempre attraverso la danza, la volontà di scacciare l’animale dal proprio corpo e dalla propria mente, schiacciandolo esattamente come si fa con un ragno<sup>188</sup>.

Durante la spedizione del 1959 effettuata da Ernesto de Martino e dalla sua équipe, in merito al modo di danzare delle tarantate impossessate, sono state identificate due fasi principali: la “fase al suolo”, durante la quale tendenzialmente avviene l’identificazione tra la donna e la taranta, e la “fase in piedi”, che rappresenta la fase finale e il termine della possessione e dello stato di trance<sup>189</sup>. Nel periodo denominato come “fase al suolo”. la tarantata parte da una posizione supina, con braccia e gambe piuttosto rilassate; successivamente, dopo la cosiddetta “esplorazione musicale” ad opera dei musicisti e l’ascolto della musica giusta, la tarantata si muove in modo ondulatorio e sussultorio inclinando e ruotando prevalentemente la testa; è interessante osservare come i piegamenti e i giramenti di lato della testa ricordino molto quelli descritti dalla Lawler in merito alla danza della menade. È a questo punto che la donna assume le movenze tipiche del ragno che l’ha morsa e, fissando i talloni a terra, si muove nello spazio cerimoniale

---

<sup>187</sup> Pierpaolo De Giorgi, *L’estetica della tarantella*, cit., p. 41.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> Si veda *Appendice III* di Diego Carpitella in Ernesto De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 346.

strisciando sul dorso; la tarantata si sposta piegandosi in avanti in posizione prona. La “fase in piedi”, invece, comincia con l’alzarsi della donna che, da questo momento in poi, inizia a muoversi con movimenti basati su tre tipi di “passi di sbalzo”: “il saltellato semplice, il saltellato doppio e quello lanciato”<sup>190</sup>. Inoltre, una volta in piedi, la tarantata compie sia figurazioni da ferma, solitamente con le braccia distese o piegate e la testa piegata o gettata all’indietro, proprio come una menade, sia figurazioni in movimento durante le quali la tarantata tende a muoversi in modo circolare e saltellando; tutto quanto il ciclo coreutico termina con il crollo della tarantata sfinite e il suo ritorno alla posizione iniziale<sup>191</sup>.

I richiami tra la danza della menade e quella della taranta sono numerosi: oltre al fatto che entrambe sono svolte in una condizione di trance e possessione, è possibile constatare che, in entrambi i casi, i movimenti in piedi sono costituiti da saltelli e movimenti circolari, per non parlare del continuo movimento della testa che, tra l’altro, sia nella tarantata che nella menade si ritrova spesso gettata all’indietro come massimo sintomo di una condizione di forte invasamento. Restando nel campo del movimento e dell’imitazione della taranta è attestato che, spesso, le tarantate, nell’ambito di rituali svolti all’aperto, si mostravano appesi agli alberi attraverso delle funi, imitando in questo modo la tela dell’animale che li aveva appena morsi o ri-morsi; qualora il rituale, invece, si fosse svolto in un luogo chiuso, tale pratica veniva ricreata appendendo delle funi al soffitto<sup>192</sup>.

«Questa pratica del tarantismo ha il suo antecedente classico nel simbolismo dell’*aiôresis*, dell’altalena come rito»<sup>193</sup>.

Questo è ciò che afferma de Martino in merito a tale pratica, dedicandovi un intero capitolo ne *La terra del rimorso*<sup>194</sup>. Egli fa diretto riferimento alla festa delle *aiôrai* o “altalene”, festività miticamente istituita a seguito del suicidio di Erigone, impiccata ad un albero in seguito alla morte del padre Icaro; dopo il suicidio della ragazza si diffonde una sorta di epidemia tra le vergini attiche che sono spinte dal desiderio

---

<sup>190</sup> Ivi, p. 347.

<sup>191</sup> Ivi, p.348.

<sup>192</sup> Ivi, pp. 127-128.

<sup>193</sup> Ivi, p. 216.

<sup>194</sup> Il capitolo in questione è intitolato “*Il simbolismo dell’aiôresis*” e si trova nella *Parte terza, Commentario storico* di Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit. pp. 216-228.

irrefrenabile di suicidarsi anche loro tramite impiccagione<sup>195</sup>. Come è consuetudine nel mito, si è soliti porre fine a queste crisi mettendo in pratica specifici comportamenti volti alla risoluzione di esse e ad evitare che periodicamente si ripresentino. In questo caso, in seguito ad una predizione da parte dell'oracolo di Apollo, è stato deciso di istituire la festa delle *aiôrai*, "cioè l'altalena delle vergini"<sup>196</sup>. Tali feste, durante le quali sembra che le giovani donne si lasciassero oscillare dagli alberi, si svolgevano il secondo o terzo giorno degli *anthesteria* che, come è già stato spiegato nel capitolo precedente, rappresentavano una delle feste più importanti in onore di Dioniso. Emerge subito, ed è impossibile non notarlo, il collegamento che lega la festa delle *aiôrai* a Dioniso, in quanto tale festività si svolge proprio durante una manifestazione in onore del dio; ma un altro aspetto che può essere messo in correlazione è quello delle crisi che affliggono le donne, in particolare le giovani donne, che, proprio come avviene per le baccanti di Euripide, entrano in uno stato di profonda crisi ed escono fuori di sé. Il collegamento lo possiamo ritrovare, dunque, anche con il tarantismo: in seguito al morso del ragno, in certi casi, le tarantate, durante la loro condizione di trance e perdita di presenza, si lasciano dondolare attaccate ad una fune, richiamando esplicitamente un rito e una festa, quella delle *aiôrai*, che si svolgeva in un ambito tipicamente dionisiaco. In conclusione, riguardo tale movimento ondulatorio che si può ritrovare in entrambe le pratiche fino ad ora analizzate, è utile ricordare la teoria platonica che vede nel movimento un'azione utile a tutti, specie ai più giovani: le madri, infatti, cullano e cantano ninnenanne ai bambini per farli addormentare e questi atteggiamenti servirebbero a calmarli, proprio come la musica e la danza curano l'agitazione dei riti bacchici:

«Quando infatti le madri vogliono addormentare i bambini inquieti non li tengono fermi, anzi, al contrario, li muovono dondolandoli continuamente fra le braccia, non tacciono ma cantano loro qualche canzoncina, e, direi, senz'altro, incantano i piccoli, così come all'incantamento ricorrono per curare quelli che sono come baccanti per la pazzia, usando, insieme al movimento, di quella danza e di quella musica che sono ben note»<sup>197</sup>.

---

<sup>195</sup> Ivi, p. 217.

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> Platone, *Leggi*, trad.it di C. Giarratano, A. Zadro e F. Adorno, Roma-Bari, Laterza, 1992, 790c-e.



### CAPITOLO III

## LE RELAZIONI CHE LEGANO IL DIONISISMO E IL TARANTISMO AL CRISTIANESIMO

### 3.1 Le corrispondenze tra le *Baccanti* di Euripide e il *Christus patiens* di Gregorio di Nazianzo

Nei precedenti capitoli sono stati analizzati il dionisismo e il tarantismo in una prospettiva comparativa. La dimensione estatica e la condizione di perdita temporanea di presenza che sperimentano le tarantate e le menadi, così come la dimensione coreutico-musicale che caratterizza e rappresenta un elemento imprescindibile di entrambi questi dispositivi rituali, hanno permesso di istituire una relazione tra dionisismo e tarantismo, pur tenendo presenti le indiscutibili differenze tra i due prodotti culturali, che appartengono a contesti culturali cronologicamente molto lontani. Nell'ultimo capitolo di questa tesi, invece, ad essere esposto e analizzato sarà il rapporto che lega le pratiche rituali del dionisismo e del tarantismo alla religione monoteista del cristianesimo. La questione è senza dubbio piuttosto ostica, nonché estremamente difficile da trattare in modo esaustivo e completo in tutti i suoi aspetti; l'obiettivo di questa precisa analisi è, quindi, quello di esaminare esclusivamente soltanto alcuni specifici rimandi e rielaborazioni che legano il dionisismo e il tarantismo al cristianesimo. In particolare, per quanto riguarda il culto di Dioniso, l'elemento chiave, utile a questo tipo di analisi, e assolutamente interessante per stabilire un legame tra dionisismo e cristianesimo è costituito dalle *Baccanti* di Euripide, il testo che, come già esposto precedentemente, più di tutti illustra e ha come protagonisti il dio Dioniso e le pratiche eseguite durante i rituali in suo onore. Il motivo per cui la famosa tragedia di Euripide occupa un ruolo così importante e non trascurabile per ricostruire alcune delle relazioni che intercorrono tra il dionisismo e il cristianesimo lo si ritrova in un altro testo di grande rilevanza, specialmente in ambito cristiano: il *Christus patiens* di Gregorio di Nazianzo.

Il *Χριστὸς πάσχων*, più comunemente noto come *Christus patiens*, altro non è che una “tragedia composta secondo il metodo del centone”<sup>198</sup>, che ha come argomento principale uno dei temi cardine di tutto il cristianesimo: la passione di Cristo. Il centone è un tipo di componimento particolare formato “dalla connessione di frasi, versi ed emistichi dettratti da un poeta antico e combinati per esprimere concetti e sentimenti nuovi”<sup>199</sup>. L’autore, quindi, estrapolava alcune parti di testi più antichi particolarmente famosi e le inseriva in un’opera completamente diversa, dal significato non per forza collegato a quello da cui aveva attinto. Specialmente nei secoli che vanno dal II al IV d.C., quello del centone fu un tipo di componimento fortemente utilizzato e famoso tra i cristiani, che, dunque, utilizzavano il repertorio dei classici non tanto per una contrapposizione o per istituire una polemica con quest’ultimi, quanto piuttosto per arricchire maggiormente i loro testi. Infatti, la tipologia del centone non rappresentava assolutamente un sintomo di scarsa inventiva o cultura da parte dell’autore, anzi, utilizzando le parole di Francesco Trisoglio nell’introduzione a *La passione di Cristo* di Nazianzo, “la classicità si sposava al cristianesimo in un’unione che si intravedeva fertile di saporosissimi frutti”<sup>200</sup> e il centone rappresentava, semmai, “un’originale affermazione di teologia”<sup>201</sup>. Prima di procedere con il confronto tra le *Baccanti* di Euripide e il *Christus patiens* di Gregorio Nazianzeno è fondamentale affrontare il problema principale che affligge questo testo così importante nella storia del cristianesimo: la questione riguardante la corretta datazione e paternità del *Christus patiens*. Vi sono, fondamentalmente, due correnti di pensiero e di interpretazione a proposito di tale questione: la prima vede il centone composto intorno alla fine del IV secolo; la seconda, invece, situa la realizzazione dell’opera tra l’XI e il XII secolo, in epoca bizantina<sup>202</sup>. Si tratta di due periodi completamente diversi e distanti tra loro e l’attribuzione del centone a questa o quell’epoca potrebbe far cambiare, ovviamente, la percezione e l’inquadramento dell’opera. Collocando la stesura dell’opera tra l’XI e il XII secolo sarebbe impossibile attribuirne la paternità a Gregorio di Nazianzo, aspetto sul

---

<sup>198</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, trad.it. di F. Trisoglio, Roma, Città Nuova, 1979, p. 7.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce. Dioniso nei discorsi letterari e figurativi cristiani (II-IV secolo)*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2014, p. 264.

quale, invece, insistono tutti i manoscritti. A partire circa dalla fine del 1500, in base alle varie deduzioni e considerazioni espresse da numerosi studiosi, sono state analizzate e appoggiate entrambe le proposte di datazione, accogliendo ora in modo positivo, ora in modo negativo, la teoria che vede Gregorio di Nazianzo come l'autore di quest'opera<sup>203</sup>. Lo studioso francese André Tuilier, alla fine degli anni Sessanta del Novecento, ha ripreso questa diatriba, giungendo alla conclusione che vede il *Christus patiens* composto alla fine del IV secolo da Gregorio di Nazianzo e fornendo numerose prove a sostegno della sua tesi. Innanzitutto Tuilier pone la sua attenzione sulla coerenza tra il materiale contenuto all'interno di questa tragedia e la situazione, specialmente religiosa, alla fine del IV secolo: vi erano, infatti, numerosi conflitti in merito ad alcune questioni teologiche, come quella riguardante la "doppia natura di Cristo", aspetto che Tuilier individua come piuttosto presente all'interno della tragedia cristiana in questione<sup>204</sup>; altro aspetto che Tuilier fornisce come prova certa della mano di Gregorio di Nazianzo sul *Christus patiens* è il fatto che venga data estrema importanza, in quanto personaggio dalla forte connotazione tragica, a Maria, la madre di Gesù. Questa attenzione riservata nei confronti di Maria Vergine, rendendola effettivamente la tragica protagonista del dramma, rappresenterebbe una cifra stilistica propria di Gregorio<sup>205</sup> e prova ulteriore a sostegno della tesi che lo vede come l'autore di quest'opera. Lo stesso Trisoglio, a conferma di quanto sostenuto da Tuilier, afferma che:

«Tutte le indicazioni interne alla tragedia confluiscono all'epoca indicata dai manoscritti ed i caratteri artistici e psicologici si accordano con mirabile precisione ed esattezza alla personalità geniale e vibrante del Nazianzeno»<sup>206</sup>.

Il *Christus patiens* è un centone di 2602 versi; in particolare, si tratta di trimetri giambici, il metro per eccellenza della tragedia attica. Il dramma si compone, in modo perfettamente coerente rispetto alla tragedia classica, di un prologo (vv. 1-30) e di quattro vicende principali (Passione vv. 1-847; Morte vv. 848-1133; Sepoltura vv. 1134-1905; Risurrezione vv. 1906-2531), alle quali si aggiunge una supplica conclusiva (vv. 2532-2602)<sup>207</sup>. Il motivo per il quale quest'opera è così importante ai fini di un'analisi che ha

---

<sup>203</sup> Ivi, pp. 264-265.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, cit., p. 14.

<sup>207</sup> Ivi, p. 37.

come obiettivo quello di stabilire i rapporti che intercorrono tra dionisismo e cristianesimo, lo si trova proprio nella sua stessa essenza: trattandosi di un centone, è attestato che l'autore, nella costruzione della sua opera, abbia attinto ampiamente da numerose tragedie, in particolar modo da quelle di Euripide; egli utilizza numerosi versi provenienti dalle tragedie euripidee più famose (*Ecuba, Oreste, Ippolito, Medea, Troade e Reso*)<sup>208</sup>, ma, senza dubbio, la tragedia che fornisce all'autore il numero maggiore di versi, circa 300, sono le *Baccanti*. Questa è la ragione per cui il legame tra le *Baccanti* e il *Christus patiens* è così fondamentale e, addirittura, è opportuno ricordare che il centone riveste un ruolo cruciale anche nella conservazione del testo della famosa tragedia euripidea: esso fornisce alcune righe che permettono di ricostruire il finale che manca nei manoscritti, finale che, altrimenti, sarebbe andato perduto<sup>209</sup>.

«Tutto nel *Christus patiens*, si mostra saldamente legato al classico; cristiani sono, certo, il soggetto e l'ambientazione, ma essi appaiono filtrati attraverso forme e temi classici»<sup>210</sup>.

Dunque, classicità e cristianesimo si fondono in un unico testo di fondamentale importanza; gli stessi temi su cui il cristianesimo fonda la sua intera dottrina, quali, ad esempio, la passione e la resurrezione di Cristo, vengono spiegati e raccontati attraverso le parole e le azioni dei più grandi protagonisti tragici della classicità: Agave, Penteo, ma anche Edipo, per non parlare della “sovversione totale dei valori civili messa in atto dalle menadi possedute da Dioniso”<sup>211</sup>. L'autore riprende la tragedia classica, con i suoi temi e le sue caratteristiche, per ricostruirne una propriamente cristiana ed è bene ricordare che ciò non avviene per pigrizia o ignoranza dell'autore, semmai entra in campo il principio dell'utilità: “tutto può essere salvato e integrato nella cultura cristiana purché sia in qualche modo utile”<sup>212</sup>. È lo stesso Gregorio Nazianzeno, o chiunque sia l'autore del *Christus patiens*, a dichiarare le sue chiare e precise intenzioni nel prologo dell'opera:

«Poiché, dopo aver udito con animo religioso delle poesie, adesso vuoi ascoltare dei sentimenti religiosi in forma poetica, stammi benevolmente attento. Mi accingo ad

---

<sup>208</sup> Courtney J. P. Friesen, *Reading Dionysus*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2015, p. 252.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> Giulia Gerbi, *La passione alla maniera di Euripide. La ripresa della tragedia classica nel Christus patiens*, in L. Austa – G. Giaccardi (a cura di), “*Né la terra, né la sacra pioggia, né la luce del sole*”. *Il senso del tragico nelle letterature greco-latina e cristiana antica, dalle origini al XII secolo d.C.*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, p. 223.

<sup>211</sup> *Ivi*, p. 234.

<sup>212</sup> *Ivi*, p. 235.

esporre secondo lo stile di Euripide la passione che produsse la salvezza del mondo»<sup>213</sup>.

Egli, quindi, decide di realizzare una tragedia che ha come argomento la passione di Cristo, la sua crocifissione e la sua resurrezione, utilizzando moltissimi dei versi con cui Euripide descrisse la vicenda delle donne di Tebe rese folli dal dio Dioniso, l'uccisione di Penteo da parte di quest'ultime e le tragiche parole di Agave, la madre inconsapevolmente colpevole dell'omicidio del figlio. È importante ricordare che non sempre i versi estrapolati dalla tragedia euripidea vengono riscritti utilizzando le stesse identiche parole; i tempi, infatti, sono cambiati, così come è cambiato il contesto e il culto al quale queste parole fanno riferimento. A tal proposito, infatti, si può osservare che «Cristo porta ai mortali la grazia salvatrice (*δωτίνην*, CP. 2265) e non la vite dell'ebbrezza dionisiaca (*ἄμπελον*, Bacch. 772); viene definito uomo (*ἄνδρα*, CP. 2262) e non *δαίμων* (Bacch. 769)»<sup>214</sup>. Viene, legittimamente, da chiedersi quale sia la ragione per cui un autore decida di trattare un argomento così delicato e così importante per la cristianità utilizzando temi e parole di stampo assolutamente pagano, utilizzate in un contesto e in un'epoca così lontana. Cercando di fornire una motivazione a questo interrogativo, Gerbi parla di “necessità di compenetrazione tra i due mondi”<sup>215</sup>, cioè la volontà di sottolineare e di attingere dall'importante legame che unisce la cultura pagana a quella cristiana. Dunque, anche analizzando il testo, emerge la forte connessione tra queste culture apparentemente così distanti, specie se si considera la decisione di Gregorio di attingere dall'ambito dionisiaco, specificamente dai versi delle *Baccanti* di Euripide, per descrivere uno degli eventi fondanti del cristianesimo. In merito a ciò, Perris e Mac Góráin affermano che “il *Christus patiens* può essere letto come una cristianizzazione delle *Baccanti* che interroga le relazioni tra il culto bacchico e il cristianesimo”<sup>216</sup>. È necessario, perciò, partire dal testo e analizzare e confrontare alcuni dei versi che vi sono in comune tra le *Baccanti* di Euripide e il *Christus patiens* di Gregorio di Nazianzo.

È evidente il fatto che, nel *Christus patiens*, il personaggio di Maria occupi un posto fondamentale, in quanto rappresenta il vero personaggio tragico della vicenda, ed è

---

<sup>213</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, cit., vv. 1-5.

<sup>214</sup> Giulia Gerbi, *La passione alla maniera di Euripide*, cit., p. 230.

<sup>215</sup> Ivi, p. 234.

<sup>216</sup> Simon Perris and Fiachra Mac Góráin, *The ancient reception of Euripides' Bacchae from Athens to Byzantium* in Mac Góráin, *Dionysos and Rome. Religion and literature*, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 64.

proprio nelle sue parole che, spesso, si ritrovano i numerosi versi presi dalle *Baccanti*. Un esempio di ciò lo si può ritrovare nei versi 570-571 del *Christus patiens*, nei quali Maria è intenta a spiegare che, in realtà, l'unico rimedio contro le sofferenze degli uomini è rappresentato dall'azione salvifica di Dio; lo fa utilizzando i versi che pronuncia l'indovino Tiresia a proposito del significato del vino<sup>217</sup>, l'elemento più caratteristico del dio Dioniso, bevanda utilizzata per liberare dalla sofferenza e fortemente presente durante i suoi rituali.

«Οὐκ ἄλλο γὰρ φάρμακον ἐν θνητοῖς μόρου φθορᾶς ὃ παύσει τοὺς ταλαιπώρους κακῶν».

«Tra i mortali non esiste infatti contro il destino ferale altro rimedio che sia in grado di liberare i tribolati dai mali della corruzione»<sup>218</sup>.

I versi dai quali Gregorio prende spunto, utilizzati nella *rhexis* di Tiresia sono i vv. 280 e 283:

«θνητοῖς, ὃ παύει τοὺς ταλαιπώρους βροτοὺς [...] δίδωσιν, οὐδ' ἔστ' ἄλλο φάρμακον πόνων»<sup>219</sup>.

«Non c'è altro rimedio per la sofferenza. Dioniso, che pure è un dio, viene offerto nelle libagioni agli dei: così, grazie a lui, gli uomini ottengono benefici»<sup>220</sup>.

Rimanendo sempre nell'ambito di questi versi, che caratterizzano il discorso di Maria, è interessante notare che il verso 572 del *Christus patiens* coincide perfettamente con il verso 287 delle *Baccanti*. Il contesto nel quale questo verso viene pronunciato è quello in cui Maria si occupa di spiegare, al coro delle giovani donne che tentano di consolarla, il Verbo, le parole della conoscenza e di ciò che è giusto<sup>221</sup>:

«Κἀγὼ διδάξω σ' ὡς καλῶς ἔχει τόδε»

«E io ti spiegherò come ciò sia giusto»<sup>222</sup>.

Maria, attraverso questo verso, inizia il racconto delle origini dell'uomo e narra di come, nonostante il Creatore avesse intenzione di farlo ascendere alla sede divina dopo

---

<sup>217</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 268.

<sup>218</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, cit., vv. 570-571.

<sup>219</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv. 280 e 283.

<sup>220</sup> Euripide, *Baccanti*, trad. it. di Davide Susanetti, vv. 280-283.

<sup>221</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 268.

<sup>222</sup> Verso 572 del *Christus patiens*, cit., e v. 287 delle *Baccanti*, cit.

averlo sistemato nel giardino dell'Eden, l'uomo venne ingannato dal serpente e scaraventato fuori dal paradiso; ed è proprio per tale ragione, spiega Maria, che Dio decise di farsi uomo e scendere sulla terra e sacrificarsi<sup>223</sup>. Nelle *Baccanti* di Euripide, invece, tale verso viene utilizzato sempre da Tiresia, il quale, “spiegando come stanno le cose”, racconta di come Hera volesse liberarsi di Dioniso gettandolo giù dall'Olimpo, fino a che Zeus non si prodigò per tentare di salvarlo, sottraendolo dalla collera della dea. È curioso come, in entrambi i casi, i versi raccontino di un allontanamento dal cielo: nel caso del *Christus patiens* è il serpente che desidera cacciare l'uomo dal Paradiso; mentre nella vicenda raccontata da Tiresia è Hera che, offesa dal tradimento del coniuge divino, tenta di cacciare Dioniso dall'Olimpo<sup>224</sup>. Quello che emerge dal confronto tra il centone di Gregorio e la tragedia euripidea è il fatto che accade che alcuni personaggi presenti nel *Christus patiens* si identifichino, se così si può dire, con i personaggi protagonisti delle *Baccanti*. È quello che avviene, nel caso appena mostrato, tra la Vergine Maria e l'indovino Tiresia.

Restando nell'ambito di queste “identificazioni”, è importante ricordare quella che avviene tra Agave e Maria; a questo proposito, Gerbi afferma che “è proprio su Agave che viene modellato il personaggio di Maria in uno dei momenti più significativi della vicenda: il lamento della madre straziata sul figlio morto”<sup>225</sup>. Inoltre, fatto altrettanto importante, questi versi di lamento e di dolore pronunciati da Maria rappresenterebbero dei versi perduti della tragedia euripidea, la quale presenta una grossa lacuna dopo il verso 1329, dove ha inizio il lamento di Agave per l'uccisione del figlio<sup>226</sup>.

«Che cosa porto nelle mie mani? Chi è costui che tengo nelle mani cadavere? Come io, poveretta, usandogli anche tutti i riguardi, me lo collocherò sul petto? In quale modo sfogherò il mio lamento?»<sup>227</sup>

La situazione è simile in entrambi i casi: una madre distrutta dal dolore dinanzi al figlio senza vita, straziato dalle torture. Il dolore che provano sia Agave che Maria è difficile da esprimere e questo blocco di versi rende perfettamente l'idea; l'aspetto che, però, stupisce maggiormente, è il fatto che Maria parli con le stesse parole pronunciate

---

<sup>223</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, cit., vv. 573-585.

<sup>224</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 268.

<sup>225</sup> Giulia Gerbi, *La passione alla maniera di Euripide*, cit., p.231.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, cit., vv. 1311-1313.

da Agave, la quale, in preda al furore bacchico, si è macchiata di un crimine tremendo: l'uccisione, con le sue stesse mani, del figlio Penteo. Presentandosi, dunque, nel passo appena analizzato, una sovrapposizione tra la figura di Agave e Maria, è possibile identificarne una ulteriore: quella tra Cristo e Penteo; la morte cruenta di questi due personaggi è la causa del dolore indicibile che affligge le madri disperate, con l'unica eccezione che le parole pronunciate da Agave sono intrise di una colpa che è essa stessa tanto terribile da essere indicibile. Rimanendo nell'ambito delle corrispondenze e delle identificazioni tra le varie vicende e tra i personaggi del *Christus patiens* e delle *Baccanti*, è opportuno soffermarsi su quella che avviene tra Cristo e Dioniso, in merito al mutamento che compiono da forma divina a forma mortale. Nel caso della tragedia cristiana, è ancora una volta Maria che, in veste di personaggio principale della vicenda, enuncia la volontà di Cristo, o come lo definisce lei Uomo-Dio<sup>228</sup>, di discendere agli Inferi per il bene degli uomini; lo fa pronunciando questo verso dal profondo significato:

«ὦν οὔνεκ' εἶδος προσλαβὼν θνητὸν φέρεις»<sup>229</sup>

«[...] Per amore dei quali hai assunto e porti una forma mortale.»<sup>230</sup>

È dunque attestato che, in tale circostanza, Gregorio, o comunque l'autore del *Christus patiens*, abbia ripreso un verso pronunciato da Dioniso nel prologo delle *Baccanti*, nell'occasione della sua comparsa in veste di straniero nella città di Tebe; «il dio si presenta come *δαίμων*, come una potenza divina, che ha abbandonato l'essenza propria di un dio per assumere una forma mortale»<sup>231</sup>. Le parole che Euripide fa pronunciare a Dioniso all'inizio della tragedia sono estremamente simili a quelle che la Vergine Maria usa per descrivere la condizione del figlio sacrificato e morto in croce:

«ὦν οὔνεκ' εἶδος θνητὸν ἀλλάξας ἔχω μορφήν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν.»

«Ecco perché mi sono mascherato e ho mutato il mio aspetto in quello di un uomo.»<sup>232</sup>

Entrambe le divinità sono accomunate, innanzitutto, dal fatto di non essere riconosciute nella loro stessa essenza divina e dalla decisione di assumere forma mortale

<sup>228</sup> Ivi, v. 1491.

<sup>229</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 272.

<sup>230</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, cit., v. 1512.

<sup>231</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 272.

<sup>232</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv. 53-54.



e discendere tra gli uomini per compiere la loro missione, per ottenere tale riconoscimento. Gregorio di Nazianzo insiste molto, in tutto il *Christus patiens*, sulla questione uomo-divinità, continuando ad accomunare il cambiamento di status messo in atto da Dioniso e sottolineato più volte in numerosi versi delle *Baccanti*, con quello compiuto da Cristo. Un altro esempio di ciò lo si può riscontrare prendendo in esame un altro dei primi versi della tragedia euripidea:

«μορφήν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν»

«Mi sono trasformato: ho preso l'aspetto di un uomo, ma sono un dio.»<sup>233</sup>

Quasi lo stesso verso viene ripreso da Gregorio per sottolineare, ancora una volta, la trasformazione di Gesù in forma mortale:

«μορφῆ συνάψας τοῦ Θεοῦ βροτῶν φύσιν»<sup>234</sup>

«Venisti mediante il congiungimento alla forma di Dio della natura dei mortali.»<sup>235</sup>

La figura di Cristo, dunque, durante tutto lo svolgimento della tragedia cristiana del *Christus patiens*, subisce un'identificazione sia con il personaggio di Dioniso, come è emerso dai passi precedentemente analizzati, sia con Penteo; l'analogia che si sviluppa con quest'ultimo emerge, principalmente, nei passi in cui viene narrata la morte di Cristo, descritta, spesso, con le stesse parole riservate alla tragica fine subita dal sovrano di Tebe. In particolare, Massa, nella sua opera *Tra la vigna e la croce*, afferma che «Il racconto di Penteo salito su un albero per poter vedere le cerimonie dionisiache compiute dalle donne sul monte Citerone, diviene lo schema per rappresentare la crocefissione di Cristo»<sup>236</sup>.

«αὐτίχ' ὄμιλος οὐρανοδρόμῳ ξύλῳ

ἀνῆγον, ἦγον, ἦγον εἰς ἄκρον τέλος

ὀρθὸς δ' ἐς ὀρθὸν αἰθέρ' ἐστηρίζετο.»<sup>237</sup>

«Subito in massa lo spinsero su, lungo un legno che si slanciava al cielo, su, su, fino all'ultimo estremo: e veniva saldamente piantato, alto verso l'alto spazio celeste.»<sup>238</sup>

---

<sup>233</sup> Ivi, v. 4.

<sup>234</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 273.

<sup>235</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, cit., v. 1543.

<sup>236</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 269.

<sup>237</sup> *Ibidem*.

<sup>238</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, cit., v. 660-662.

La situazione che subisce Penteo, descritta da Euripide nelle *Baccanti*, è molto simile, per certi versi, a quello che avviene in questo passo sopra riportato:

«Dovrei salire su un'altura, in cima ad un abete, per poter vedere bene le porcherie di quelle matte [...] lo straniero sistema Penteo sui rami e poi lascia andare la pianta piano piano tra le sue mani [...] Vedere le baccanti? Sono loro che vedono lui. Penteo è appena apparso là in alto [...].»<sup>239</sup>

Si può constatare che la salita sull'albero rappresenti un passaggio fondamentale per la morte di Penteo: è dalla cima dell'albero che il sovrano di Tebe, indotto da Dioniso, osserva le baccanti scatenarsi in danze e azioni selvagge in preda alla follia bacchica, ed è proprio lì, in quel momento, che sarà notato dalle donne e, successivamente, ucciso in modo crudele. Entrambi i personaggi vengono descritti e posizionati in alto, su un qualcosa che è di legno: per Cristo si tratta della croce, per Penteo, invece, si tratta dell'albero; entrambi collocati lì, in attesa della loro fine. Il parallelismo è piuttosto evidente, specie se si considera che, molto probabilmente, il genere di lettori per cui era stato composto questo centone era perfettamente in grado di cogliere i riferimenti estrapolati dalla tragedia euripidea; a tal proposito, Gerbi definisce in questo modo la tipologia di lettori a cui era rivolto il *Christus patiens*:

«Destinato ad un lettore che sia, certo, interessato alla cristianità e alle vicende della passione, ma che abbia anche un saldo bagaglio culturale di stampo classico che gli permetta di cogliere al meglio e di gustare tutta la trama di riprese delle opere teatrali classiche.»<sup>240</sup>

Dunque, il lettore del *Christus patiens*, era, con tutta probabilità, interessato alla classicità, percependola non come un'epoca e un'ideologia con la quale porsi in contrasto, bensì come una grande eredità dalla quale attingere, e fonte di spunti e riflessioni. Se così non fosse, risulterebbe impossibile per un autore cristiano usare versi e concetti appartenenti a tragedie così importanti per la cultura pagana; sarebbe impossibile, anche per un lettore, leggere un testo nel quale Cristo sperimenta un'identificazione con Dioniso, in assoluto una delle divinità più importanti e rappresentative del *pantheon* greco. “Non solo la situazione analoga di Penteo e Cristo è funzionale alla costruzione del centone, ma anche la figura stessa del messaggero”<sup>241</sup>; in questo caso, Massa si

---

<sup>239</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv. 1059-1076.

<sup>240</sup> Giulia Gerbi, *La passione alla maniera di Euripide*, cit., p. 233.

<sup>241</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 269.

riferisce ad una figura dal ruolo piuttosto importante, presente sia nel *Christus patiens* che nelle *Baccanti*, e personaggio che utilizza, per due situazioni piuttosto analoghe, le stesse parole. Si può dire che il messaggero, in entrambi i drammi, svolga le stesse azioni: infatti, nella tragedia euripidea, è proprio tale figura che si occupa di seguire Penteo sul monte Citerone; mentre, per quanto riguarda la vicenda descritta nel *Christus patiens*, egli segue Cristo da lontano mentre si dirige nel luogo della sua crocifissione:

«Ἐγὼ δὲ πόρρω Δεσπότη γὰρ εἰπόμην»

«Ed io che avevo appunto seguito il Signore da lontano.»<sup>242</sup>

«Pertanto in questo passo la tragedia euripidea serve proprio per creare la scena in sé: l'atteggiamento e la situazione in cui si trovano i due messaggeri sono del tutto identici»<sup>243</sup>.

«Πενθεύς τε κἀγὼ δεσπότη γὰρ εἰπόμην»

«Eravamo Penteo, io al seguito del mio padrone (e lo straniero).»<sup>244</sup>

Questi estratti di versi, ripresi dalle *Baccanti* e riutilizzati dall'autore del centone del *Christus patiens*, risultano funzionali per mettere a confronto il dionisismo e il cristianesimo; non tanto per dimostrare che la religione cristiana abbia una relazione di dipendenza con il culto di Dioniso; affermare ciò sarebbe, ovviamente, sbagliato, in quanto si tratta di due religioni profondamente differenti, sviluppate in periodi diversi, identificate da aspetti che nulla hanno a che vedere gli uni con gli altri. Però, è necessario riconoscere che, nonostante i presupposti affermati sopra, vi sia un certo tipo di relazione tra Cristo, Dioniso e i loro culti, e questo emerge chiaramente dal confronto tra le *Baccanti* di Euripide e il *Christus patiens* di Gregorio; ulteriore prova, necessaria a consolidare tale teoria, la si può riscontrare analizzando, nuovamente, dei versi estrapolati sia dalla tragedia euripidea che da quella cristiana:

«εἰς ἣν γε πρῶτον ἦκες, Ἰσραὴλ δόμους»

«Le case d'Israele, dove appunto dapprima venisti.»<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, cit., v. 675.

<sup>243</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 270.

<sup>244</sup> Euripide, *Baccanti*, v. 1046.

<sup>245</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, cit., v.1540.

«ἐς τήνδε πρῶτον ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν»

«E (Tebe) è la prima città della Grecia in cui ho messo piede.»<sup>246</sup>

A tornare nella stessa situazione sono, di nuovo, Dioniso e Cristo; tali versi appena riportati, rispettivamente appartenenti al *Christus patiens* e alle *Baccanti*, individuano un contesto molto simile, sperimentato sia da Dioniso che da Cristo. Nel primo caso è Maria a pronunciare questo verso, sottolineando che la predicazione di Gesù ha inizio in Israele e, dunque, il primo luogo in cui è giunto il suo messaggio è proprio questa terra; allo stesso modo, è volontà del dio Dioniso scegliere Tebe come la prima tra le città della Grecia dove instaurare il proprio culto ed educare i cittadini ai suoi misteri<sup>247</sup>. “Questo spostamento del punto focale geografico è evidenziato vividamente in un altro gruppo di versi, dove Maria racconta il viaggio di Gesù dalla Lidia, esattamente con lo stesso itinerario descritto da Dioniso all’inizio delle *Baccanti*<sup>248</sup>.

«Tu hai tralasciato le città famosissime di Lidia e di Frigia, i pianori di Persia battuti dal sole e le fortezze della Battriana, hai trascurato la terra di Media dai rigidi inverni, la Arabia fortunata, le genti lontane tuffate nell’oscurità e tutta l’Asia, che distendendosi lungo il mare salato, dicono sia a disposizione dei Greci ed insieme dei barbari e che abbia popolose città fornite di belle torri, e sei venuto dapprima in questa terra degli Ebrei [...].»<sup>249</sup>

Leggendo i versi pronunciati da Dioniso il riferimento è piuttosto chiaro e i luoghi attraversati dalle due divinità per diffondere il proprio culto sono esattamente gli stessi:

«Mi sono lasciato alle spalle la Lidia e la Frigia, terre ricche d’oro, le pianure assolate della Persia, le città della Battriana, il clima rigido della Media. Ho attraversato l’Arabia e tutta l’Asia, le belle città vicino al mare, dove Greci e Barbari vivono insieme.»<sup>250</sup>

Il lavoro di confronto svolto fino a questo momento mostra, chiaramente, quanto le *Baccanti*, la figura di Dioniso e il culto a lui dedicato, siano stati importanti e piuttosto influenti nella composizione di questa tragedia cristiana, non solo da un puro punto di vista letterario, ma, certamente, anche culturale. A tal proposito è interessante osservare il fatto che, anche nel *Christus patiens*, emblema della cristianità, si parli di “misteri”; in

---

<sup>246</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., v. 20.

<sup>247</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 274.

<sup>248</sup> Courtney J. P. Friesen, *Reading Dionysos*, cit., p. 257.

<sup>249</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, cit., vv. 1587-1595.

<sup>250</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv. 13-20.

particolare, è sempre Maria che, riprendendo un verso in cui Dioniso spiegava a Penteo le modalità dell'iniziazione dionisiaca, afferma che la rivelazione che Cristo ha fatto dei suoi misteri è "indicibile per coloro che non sono iniziati"<sup>251</sup>.

«ἄρρητ' ἀμυήτοισιν εἰδέναι βροτοῖς»

«(miracoli) preclusi alla conoscenza degli uomini non iniziati.»<sup>252</sup>

Massa sottolinea che tale verso è identico a quello riportato da Euripide e pronunciato da Dioniso, ad esclusione che per un unico termine: nelle *Baccanti*, infatti, è presente il caratteristico termine dionisiaco ἀβακχεύτοισιν<sup>253</sup>, con il preciso significato di "non iniziato ai riti bacchici":

«ἄρρητ' ἀβακχεύτοισιν εἰδέναι βροτῶν»

«(questi riti) non si possono dire a chi non è iniziato!»<sup>254</sup>

Naturalmente, il termine ἀβακχεύτοισιν, non poteva assolutamente essere riportato in un contesto cristiano, è stato quindi sostituito con un vocabolo comunque attinente ma decisamente più generico: ἀμυήτοισιν ("non iniziati"). Continuando ad analizzare l'ambito prettamente misterico a cui fanno menzione sia Euripide che l'autore del *Christus patiens*, è interessante riportare e concentrarsi su un altro blocco di versi che hanno come argomento i misteri cristiani e quelli dionisiaci:

«In mezzo ad essi guiderai i cori e stabilirai i tuoi misteri, affinché tu risulti chiaramente Dio ai mortali.»<sup>255</sup>

Questi versi vengono pronunciati da Maria, nel momento in cui afferma che i riti cristiani si diffonderanno sulla terra; il riferimento ai versi in cui Dioniso afferma di essere riconosciuto come dio in Asia e di essere già onorato attraverso danze e culti in suo onore, è piuttosto evidente:

«τὰκεῖ χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς

τελετάς, ἵν' εἶην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς»

---

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, cit., v.1549.

<sup>253</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 274.

<sup>254</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., v. 472.

<sup>255</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, cit., vv. 1563-1564.

«Laggiù ho danzato e fondato i miei riti: volevo che fosse chiaro a tutti che sono un dio.»<sup>256</sup>

In questo caso, la sovrapposizione tra le figure di Dioniso e Cristo avviene a causa di un altro importante problema che essi hanno in comune: il mancato riconoscimento della loro natura divina; in ogni caso, è evidente, come afferma Francesco Massa, che «il dramma cristiano mantiene tutte le componenti a livello linguistico, della celebrazione rituale dionisiaca per esprimere le proprie pratiche rituali e non esclude neppure la danza e i cori bacchici»<sup>257</sup>.

Prima di proseguire ulteriormente con l'analisi dei versi del *Christus patiens* e delle *Baccanti* e il conseguente rapporto che si instaura tra dionisismo e cristianesimo, è opportuno, avendo trattato dell'ambito misterico, chiarire che cosa intendono, rispettivamente, il contesto dionisiaco e quello cristiano con il termine "misteri". Innanzitutto, per comprendere questa distinzione tra i misteri greci e quelli cristiani, è necessario prendere le distanze dal modo in cui la nostra formazione e la comunità a cui apparteniamo hanno influenzato il nostro pensiero. Il mistero, secondo la dottrina cristiana, è un qualcosa che non si può spiegare razionalmente e, dunque, l'idea di mistero che tale cultura propone diventa fuorviante. Per comprendere meglio la distinzione tra questi due concetti è necessario riportare la definizione che fornisce Paolo Scarpi a proposito del termine μυστήρια:

«Con μυστήρια veniva dunque designato un complesso culturale in cui si realizzava un'interferenza provvisoria tra mortalità e immortalità e cioè tra umano e divino che conferiva senso alla morte rendendola comprensibile dalla cultura; una maschera, se vogliamo, che attraverso la ciclicità eliminava provvisoriamente la storia come divenire inarrestabile.»<sup>258</sup>

Il dionisismo, come già dichiarato precedentemente, non richiedeva la presenza di un qualcosa di segreto; si trattava, soprattutto in epoca arcaica e classica, di un culto pubblico, appoggiato e condiviso dall'intera comunità e non presentava alcun tipo di prospettiva escatologica; per i greci i misteri non comportano né inaccessibilità né segretezza come contenuto. È con l'avvento dell'epoca ellenistica che "l'impiego di

---

<sup>256</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv. 21-22.

<sup>257</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 274.

<sup>258</sup> Paolo Scarpi, *Le religioni dei misteri* vol. I, cit., p. XIV.

*mysteria* e di *teleté*<sup>259</sup> subisce una progressiva estensione”<sup>260</sup>; è in questo periodo, infatti, che ricevono maggior stimolo gli orientamenti escatologici e i misteri subiscono il passaggio da culto pubblico a culto di nicchia. A causa di tale evoluzione il termine *mysteria* venne svuotato di significato, perdendo la propria specificità. Tale termine venne adottato dalla cultura cristiana, nell’ambito, ad esempio, del complicato concetto del “mistero della fede”; e, in merito a ciò, Scarpi afferma che “nello stesso tempo il cristianesimo adottava e trasformava in oggetto il termine *mysterion*”<sup>261</sup>. Quindi, è opportuno affermare che il termine e il concetto di *mysteria* passano dall’essere identificati come contenitore rituale, ad essere essi stessi il contenuto, cioè segretezza.

È chiaro, dunque, che la dimensione misterica, anche se con accezioni differenti, appartenga sia al contesto dionisiaco che a quello cristiano; tale riscontro doveva essere ben presente all’autore del *Christus patiens*, il quale, come già visto precedentemente, riprende spesso la descrizione e l’atmosfera dei misteri dionisiaci per “celebrare l’uomo che conosce e pratica i riti cristiani”<sup>262</sup>; tale aspetto emerge nuovamente e chiaramente in un nuovo blocco di versi, nei quali avviene l’incontro tra Giuseppe di Arimatea e Giovanni:

«O beato colui il quale, conoscendo i misteri di Dio, santifica la propria vita, partecipa con fervore a cerimonie che ne purificano l’anima e, scrollando dal suo corpo ogni lordura e cingendo il suo capo con una corona di tutte le virtù, si dedica sempre con slancio a venerare Dio.»<sup>263</sup>

In questo caso è Giovanni che, intonando un μακαρισμός, richiama i versi pronunciati nella *párodos* dalle baccanti d’Asia<sup>264</sup>:

«Felice chi conosce, con il favore del cielo, i misteri degli dei, chi conduce una vita santa, e consacra la sua anima unendosi al gruppo dei devoti [...]»<sup>265</sup>

Massa, riferendosi a questo gruppo di versi, conclude sostenendo che la celebrazione della vita dionisiaca si concilia con esattezza alla celebrazione di quella

---

<sup>259</sup> Con il termine *teleté* Scarpi definisce “l’azione portata a compimento” e, sul piano del senso condiviso, rappresenta la completa e corretta esecuzione del rito. A tale termine venne poi attribuito, erroneamente, il significato di “iniziazione”.

<sup>260</sup> Paolo Scarpi, *Le religioni dei misteri* vol. I, cit., p. XXIV.

<sup>261</sup> Ivi, p. XXV.

<sup>262</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 271.

<sup>263</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, cit., vv. 1139-1144.

<sup>264</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 271.

<sup>265</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv. 72-75.

cristiana; nonostante ciò, risulta d'obbligo per l'autore modificare alcuni vocaboli che, altrimenti, sarebbero stati fuori luogo nell'ambito di un testo cristiano: sostituisce τελετάς θεῶν con Θεοῦ μυστήρια, in quanto quest'ultimo termine, come visto precedentemente, meglio si adeguava al contesto cristiano. Questa sostituzione, secondo Massa, rappresenterebbe un'ulteriore prova a sostegno della tesi che vede l'autore del *Christus patiens* collocarsi in un'epoca successiva a quella di Gregorio di Nazianzo; infatti, inizialmente, per i primi autori cristiani, il termine τελεταί non avrebbe causato alcun tipo di problema, è solo in un periodo più tardo che *μυστήρια* si impose come vocabolo più pertinente al lessico cristiano<sup>266</sup>. In merito ai diversi e numerosi confronti che avvengono tra alcuni personaggi delle *Baccanti* e del *Christus patiens*, come quello tra Dioniso e Cristo o Agave e Maria, è opportuno riportarne un altro, piuttosto significativo nell'individuazione delle analogie e delle differenze che si sviluppano tra il contesto tipicamente dionisiaco e quello cristiano: il paragone tra le menadi e le donne cristiane. Sono le stesse giovani donne cristiane, facenti parte del coro, che, verso la conclusione dell'opera, rivelano a Maria di essersi assopite durante la notte, mentre Maria, in preda al dolore e alla disperazione per la morte del figlio, è rimasta sveglia<sup>267</sup>:

“Noi per l'appunto, o signora, sdraiate per terra ci siamo distese sul fianco rilassando i nostri corpi, giovani, vecchie e vergini ancora prive di giogo nuziale; le une hanno adagiato il capo contro la schiena delle compagne, le altre hanno appoggiato le guance sulle loro mani ed abbiamo carpito un breve momento di sonno.”<sup>268</sup>

La particolarità che caratterizza questo gruppo di versi e l'interesse che suscita ai fini di questo confronto, deriva dal fatto che Gregorio, o comunque l'autore del *Christus patiens*, nella scrittura di questo passaggio, abbia ripreso gli stessi versi che un messaggero aveva pronunciato per descrivere la condizione in cui riversavano le menadi che si trovavano sul monte Citerone<sup>269</sup>:

«Tutte abbandonate nel sonno. Alcune appoggiate ai rami di un abete, altre stese per terra su foglie di quercia, una qua una là, ma in modo composto [...]»<sup>270</sup>

<sup>266</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 271.

<sup>267</sup> Ivi, p. 276.

<sup>268</sup> Gregorio Nazianzeno, *La passione di Cristo*, cit., vv. 1832-1839.

<sup>269</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 276.

<sup>270</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv. 683-685.



Dunque, sia il gruppo delle menadi nelle *Baccanti* che il gruppo delle donne cristiane nel *Christus patiens*, vengono descritte allo stesso modo: dormienti, appoggiate l'una sull'altra in modo composto e rilassato. Ovviamente, gli esempi riportati sino a questo punto, non rappresentano la totalità di versi che l'autore ha estrapolato dalla tragedia euripidea per la realizzazione del suo centone; l'analisi di questi, però, aiuta a comprendere quali relazioni potevano intercorrere tra il paganesimo, in questo caso specifico il dionisismo, e il cristianesimo. I continui richiami, ad esempio, tra la figura di Dioniso e quella di Cristo certamente non rappresentano un caso: è chiaro che vi è un legame tra i due che esula dalle pure convenzioni letterarie. In merito a questo argomento Fresier elenca, molto brevemente, alcune somiglianze che si sviluppano tra questi due soggetti divini: egli riconosce che, sia Gesù che Dioniso, sono stati generati da padre divino e madre umana; entrambi provengono dall'Oriente e il loro identico itinerario di viaggio viene descritto sia nelle *Baccanti* che nel *Christus patiens*; entrambe queste figure vengono associate alla bevanda del vino, continuamente presente sia nelle loro rappresentazioni che nei rituali ad essi dedicati<sup>271</sup>. Come ulteriore punto in comune tra queste due figure divine, Fresier sottolinea il fatto che entrambi siano stati sottoposti ad una morte violenta per poi ritornare in vita<sup>272</sup> e si può aggiungere che, questo preciso aspetto, rappresenta per entrambi una delle vicende più importanti e fondamentali per lo sviluppo del loro culto. Le corrispondenze tra queste due figure e i culti sviluppatisi in loro onore, sono numerose e notevoli, e, attraverso il confronto tra le *Baccanti* e il *Christus patiens* emerge, sicuramente, l'importanza che la tragedia euripidea, ma in generale tutta la classicità, hanno rivestito per il cristianesimo.

«È evidente che le ragioni prime per questo recupero sono dovute alla tecnica del centone e che anche le scelte dell'autore devono essere ricondotte nell'alveo di un *modus letterario*, che aveva conosciuto una certa fortuna nel mondo antico. Non si può, tuttavia, non rilevare che la scelta delle *Baccanti* e delle scene dionisiache non era obbligata e comportava una consapevolezza dei rapporti, tra le due figure divine e i loro mondi, da parte dell'autore cristiano, che non possiamo valutare profondamente, ma che non possiamo neppure derubricare a semplice fatto di composizione artistica.»<sup>273</sup>

---

<sup>271</sup> Il vino era spesso presente nei rituali in onore di Dioniso e, in ambito cristiano, rappresenta il sangue di Gesù bevuto durante l'ultima cena.

<sup>272</sup> Courtney J. P. Fresier, *Reading Dionysos*, cit., p. 20.

<sup>273</sup> Francesco Massa, *Tra la vigna e la croce*, cit., p. 277.

### 3.2 Dioniso e Cristo nelle opere di Nonno di Panopoli

Soffermandosi sulle corrispondenze emerse dal confronto tra alcuni versi del *Christus patiens* e le *Baccanti*, la famosa tragedia euripidea dalla quale l'autore del centone cristiano ha prelevato numerosi versi, è emersa la volontà, da parte dell'autore del centone riguardante la Passione di Cristo, di conciliare la cultura cristiana con quella tipicamente classica e pagana; attingere, quindi, dall'immane patrimonio dei classici, rappresentava un'azione volta a valorizzare ed elogiare la cultura cristiana. Questo discorso e tali finalità sincretistiche non caratterizzano esclusivamente l'autore del *Christus patiens*, ma, a tal proposito, è opportuno citare l'enorme lavoro di conciliazione svolto da Nonno di Panopoli nelle sue famosissime opere: le *Dionisiache* e la *Parafrasi del Vangelo di San Giovanni*. Lo stesso luogo di origine di questo autore, Panopoli, fornisce un aiuto nella comprensione delle ragioni che hanno mosso Nonno di Panopoli a svolgere un tale lavoro sincretistico.

“Panopoli, patria di filosofi e poeti, si distinse per il ruolo di primo piano assunto nel mantenimento delle antiche tradizioni pagane e per il nobile tentativo sincretistico con la cultura cristiana.”<sup>274</sup>

Appare evidente, leggendo queste righe, il fatto che, probabilmente, Nonno di Panopoli sia stato fortemente influenzato dal clima che si respirava nella sua terra d'origine, clima ed influenza che l'hanno fatto appassionare tanto alla cultura cristiana quanto a quella pagana. Sia le *Dionisiache* che la *Parafrasi del Vangelo di San Giovanni* vengono concordemente datate tra la fine del IV e l'inizio del V secolo d.C., nonostante i numerosi dubbi sorti proprio a causa dell'essenza stessa di tali opere: la prima, come si evince dal titolo, è un'opera di argomento pagano che elogia la vita e le imprese di una delle divinità più importanti dell'antica Grecia; la *Parafrasi*, invece, appare certamente come un'opera dal forte carattere cristiano. Le *Dionisiache* sono composte da 48 canti e rappresentano, senza ombra di dubbio, il più vasto poema tramandatoci dall'antichità. Come emerge dal titolo a loro assegnato, le *Dionisiache* narrano, in modo encomiastico, la vita e le imprese del dio Dioniso, attingendo da tutto il repertorio mitico che riguarda proprio tale figura:

---

<sup>274</sup> Francesco Tissoni, *Nonno di Panopoli. I Canti di Penteo (Dionisiache 44-46). Commento*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1998, p. 11.

«Nonno passa a trattare i più significativi *topoi* encomiastici. Nell'ordine: gli antenati e la patria del dio (canti 1-6), la sua nascita miracolosa (7-8), l'educazione e le prime imprese giovanili (9-12), i trionfi militari della campagna indiana (13-40) e infine la rassegna degli onori ricevuti (40-48); il poema si chiude con l'assunzione in cielo del nuovo dio.»<sup>275</sup>

Il secondo poema comunemente attribuito alla figura di Nonno di Panopoli è, in questo caso, di argomento cristiano e prende il nome di *Parafrasi del Vangelo di san Giovanni*. Tale opera è composta da 3660 esametri e suddivisa in 21 canti o libri, e si tratta, appunto, di una riscrittura del Quarto Vangelo sotto forma di poema. La volontà di inserire la figura di Nonno di Panopoli e delle sue opere all'interno di questa analisi, deriva dal fatto che, anche in questi due casi, emergono interferenze, certamente non trascurabili, tra la figura di Dioniso e quella di Cristo, che risultano funzionali, dunque, per stabilire un collegamento tra dionisismo e cristianesimo.

«Quel che importa è constatare che tanto le *Dionisiache* quanto la *Parafrasi del Vangelo di san Giovanni* sembrano aver risentito fortemente di un simile impianto sincretistico che, nei fatti, sopprime ogni decisiva distinzione tra i due culti.»<sup>276</sup>

Come nel caso del *Christus patiens*, è opportuno analizzare, a livello testuale, i richiami che Nonno di Panopoli istituisce tra le sue due opere; essendo le *Dionisiache* il più grande poema tramandatoci dall'antichità, risulta ovviamente impossibile cimentarsi in un'analisi completa e precisa di tutti i versi dell'opera: è opportuno, quindi, concentrarsi su quel blocco di canti (44-46) che prende il nome di *Penteide*, riferendosi e ispirandosi, come nel caso del *Christus patiens*, alle *Baccanti* di Euripide. La vicenda narrata nella *Penteide* vede Penteo come protagonista e si richiama esplicitamente a quella raccontata nella famosa tragedia euripidea, nonostante Nonno di Panopoli apporti numerose modifiche e cambiamenti, specie nelle caratterizzazioni dei vari personaggi. Tisconi, nel suo commento ai canti 44-46 delle *Dionisiache*, si sofferma numerose volte sui temi che tendono ad accomunare la figura di Dioniso a quella di Cristo: la mancata accoglienza, l'ingiusta persecuzione subita da parte di tutti quegli uomini che non sono stati in grado di riconoscere tali figure e, quindi, un altro tema che li accomuna è, certamente, quello della divinità negata<sup>277</sup>. Tisconi si concentra molto su tali analogie,

---

<sup>275</sup> Ivi, p. 14.

<sup>276</sup> Ivi, p. 73.

<sup>277</sup> Ivi, p. 75.

mettendo in evidenza molti dei richiami che si stabiliscono tra le *Dionisiache*, in particolare la *Penteide*, e la *Parafrasi al Vangelo di san Giovanni*.

«Va anzitutto osservato come nell'ambito del forte rinnovamento del personaggio di Dioniso, i connotati cristiani risultino perfettamente compatibili, se non addirittura funzionali, al tono encomiastico delle *Dionisiache*.»<sup>278</sup>

È importante ricordare che l'autore, proprio in virtù della sua volontà di stabilire delle analogie tra queste due figure divine, ha cambiato e rimodellato, nel contesto delle *Dionisiache*, la figura di Dioniso, proprio con il fine di renderla maggiormente simile a Cristo<sup>279</sup>. In ogni caso, è giusto addentrarsi nel testo per comprendere in quale modo l'autore abbia voluto mettere in relazione tali figure:

«ché, mendace, vanto menò della sua nascita dalla coscia del grande Zeus, del cielo come sua dimora.»<sup>280</sup>

Il tema che caratterizza questi versi riguarda l'accusa, rivolta a Dioniso, di aver mentito a proposito della propria origine divina; il mancato riconoscimento divino rappresenta un tema che ricorre piuttosto spesso all'interno delle *Baccanti* di Euripide, e non solo, infatti ritorna anche nella *Parafrasi*: Cristo viene accusato dai Giudei di aver mentito riguardo la propria origine, e, per tale ragione, verrà condannato a morte per blasfemia<sup>281</sup>, nonostante i suoi tentativi di spiegare la sua provenienza divina:

«La mia corte regale non è una terrena: non sono, effimero, del mondo. Infatti, se fosse la mia sovranità terrena, se fosse di questo mondo, anche i miei servitori avrebbero intrapreso per me una lotta in armi perché io non fossi consegnato in mano agli Ebrei: ora, invece, non era di quaggiù il mio potere regale.»<sup>282</sup>

Il tema del mancato riconoscimento e del conseguente rifiuto di tali figure divine ritorna numerose volte, in quanto, come sottolineato precedentemente, rappresenta una delle caratteristiche che lega in maggior modo Dioniso e Cristo:

---

<sup>278</sup> *Ibidem*.

<sup>279</sup> Ivi, p. 67.

<sup>280</sup> Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache IV (Canti 37-48)*, trad.it. di Maria Maletta, Adelphi Edizioni, Milano, 2020, 44, 162-163.

<sup>281</sup> Francesco Tissoni, *I Canti di Penteo*, cit., p.134.

<sup>282</sup> Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di San Giovanni*, a cura di Matteo Agnosini, Città Nuova, Roma, 2020, XVIII, 168-173.

«Così dice Bromio e Penteo, che sfida il divino, urla violente parole pervaso da una follia che sperde la mente.»<sup>283</sup>

Penteo si dimostra avverso a Dioniso e, accecato dalla follia, si rifiuta di riconoscerne la sua autorità; allo stesso modo Cristo viene respinto e non accolto degnamente dagli uomini pervasi da follia, a tal punto da venire identificato come straniero, vocabolo che, come è stato ampiamente esposto, viene spesso indirizzato proprio a Dioniso:

«Era vicino ai suoi, ma i suoi con dissennato furore come estraneo non l'onorarono.»<sup>284</sup>

«Ma vi sono alcuni increduli per una follia dissennata.»<sup>285</sup>

È opportuno riconoscere che la figura di Dioniso all'interno delle *Dionisiache* ha subito un notevole cambiamento rispetto al personaggio descritto da Euripide nelle *Baccanti*. Per quanto riguarda la tragedia euripidea, Tissoni riconosce quella di Dioniso come una figura dai caratteri piuttosto contrastanti: in alcuni momenti si presenta come un dio benevolo per l'uomo, colui che introduce la coltivazione della vite e il consumo del vino, in altri momenti, invece, viene descritto come un terribile vendicatore senza alcuno scrupolo<sup>286</sup>. Per quanto riguarda le *Dionisiache*, invece, questa personalità così controversa viene modificata e rimodellata dall'autore, con il fine di poterla avvicinare e paragonare in un modo più coerente proprio alla figura di Cristo. A tal proposito, è presente nella *Penteide* la descrizione di un Dioniso consolatore e guaritore, perfettamente collocabile all'interno della sfera dei valori e delle caratteristiche cristiane:

«Ma il sire Bacco n'ebbe pena al vederle e pose fine al pianto e al luttuoso lamento, poiché offerse a ciascuna il succo che dona l'oblio, al dolce vino mescolando un farmaco che scioglie gli affanni; con parole guaritrici placava i lugubri gemiti del dolente Cadmo, e sopiva il tormento di Autonoe e Agave, mostrando gli auspici d'una futura speranza.»<sup>287</sup>

Viene descritto da Nonno un Dioniso capace di provare pietà nei confronti di Agave e di Autonoe e, proprio in virtù di tale pietà, decide di donar loro il vino per lenire

---

<sup>283</sup> Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache IV*, cit., 45, 252-253.

<sup>284</sup> Nonno di Panopoli, *Parafrasi*, cit., I, 30-31.

<sup>285</sup> Ivi, VI, 197.

<sup>286</sup> Francesco Tissoni, *I Canti di Penteo*, cit., p.66.

<sup>287</sup> Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache IV*, cit., 46, 356-362.

le terribili sofferenze; egli inoltre, è anche guaritore e consolatore di Cadmo. Tali caratteristiche, sottolinea Tissoni, sono le stesse che descrivono e inquadrano la figura di Cristo all'interno della *Parafrasi*:

«Che tu, inviato da Dio, sei giunto come Maestro del mondo, in aiuto alla vita umana: non può infatti un uomo mortale fare tutti questi miracoli di varia natura, quanti ne compi tu col tuo divino detto guaritore, se nel cimento non fosse al suo fianco Dio, che storna i mali.»<sup>288</sup>

Proprio come nel caso del *Christus patiens*, anche nelle opere di Nonno di Panopoli sono presenti ulteriori identificazioni tra personaggi pagani e cristiani; fino a questo momento sono stati portati all'attenzione alcuni dei versi che sottolineano le evidenti analogie tra Dioniso e Cristo, ma è opportuno citare un importante richiamo che riguarda la figura di Penteo e i Sacerdoti del Tempio, responsabili della crocifissione di Gesù. Penteo, infatti, si mostra invidioso del potere e della divinità del dio, cercando in tutti i modi di contrastarlo; tale è l'atteggiamento dei Sacerdoti che, addirittura, ricorrono alla condanna a morte per liberarsi di Cristo<sup>289</sup>:

«Al vedere i molteplici formidabili prodigi di Bacco, fremeva il re Penteo, pervaso da sconfinata invidia.»<sup>290</sup>

«Era il sommo sacerdote, quello che un giorno, invidioso di Cristo aveva rivolto al popolo ebraico questa parola ostile a Dio: “È bene che un solo muoia per il popolo, perché l'invidia, strisciando, non faccia perire il popolo tutto degli Ebrei per causa di un solo uomo!»<sup>291</sup>

Le figure del dio Dioniso all'interno delle *Dionisiache* e di Gesù Cristo all'interno della *Parafrasi* si richiamano continuamente, rappresentando l'uno il corrispondente cristiano/pagano dell'altro; tutto ciò risulta ancora più evidente se si considerano i contesti e le modalità con le quali entrambe le divinità sono state catturate: Dioniso venne catturato nelle vicinanze di Tebe, mentre Cristo nell'orto di Getsemani. Entrambe le figure vengono incatenate e, attorno a loro, regna una particolare atmosfera di solitudine e silenzio<sup>292</sup>. Inoltre, per concludere questo breve confronto tra le famose opere di Nonno di Panopoli, volto a riscontrare nuovamente un legame tra Dioniso e Cristo, è importante

---

<sup>288</sup> Nonno di Panopoli, *Parafrasi*, cit., III, 11-14.

<sup>289</sup> Francesco Tissoni, *I Canti di Penteo*, cit., p. 76

<sup>290</sup> Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache IV*, cit., 44, 130-131.

<sup>291</sup> Nonno di Panopoli, *Parafrasi*, cit., XVIII, 65-68.

<sup>292</sup> Francesco Tissoni, *I Canti di Penteo*, cit., p. 74

citare alcune analogie di gran lunga importanti, che evidenziano come alcuni importanti miracoli compiuti da Cristo presentino un forte corrispettivo dionisiaco: come l'acqua trasformata in vino o la guarigione di un uomo cieco:

«E Cristo, incalzando i servitori dell'assetato banchetto, levò la voce che crea il vino [...]. Subito avvenne il miracolo e in flusso di vino fiammante l'acqua che cambia colore mutò la nivea natura, con fiotto di porpora, e dal seno avvezzo ad accogliere l'acqua spirava il bacchico effluvio del liquido schietto.»<sup>293</sup>

«Ma il dio dall'animo incline alla gioia ebbe pietà dei nemici e versò nelle onde il dono dell'ebbrezza; mutò la natura nivea dei flutti in acqua rossastra.»<sup>294</sup>

È interessante osservare come, nel testo della *Parafrasi*, Nonno di Panopoli decida di parlare del miracolo cristiano della trasformazione dell'acqua in vino facendo riferimento a un contesto che in realtà è piuttosto pagano; a tal proposito, Matteo Agnosini, in merito alla sua traduzione, sottolinea nelle note di commento la volontà di tradurre il termine greco φιλεύιος, lett. "che ama l'evoé", cioè il grido pronunciato dalle baccanti durante i rituali in onore di Dioniso, con l'aggettivo "bacchico", utilizzando, quindi, un lessico tipicamente dionisiaco, anche se "depaganizzato", per descrivere uno dei miracoli più famosi della cristianità<sup>295</sup>. In conclusione a questa analisi che si pone come obiettivo quello di riscontrare, attraverso l'analisi di alcuni versi di questi testi così famosi e importanti, particolari analogie funzionali a stabilire quale fosse il legame, almeno all'epoca di Nonno di Panopoli, tra dionisismo e cristianesimo, è opportuno citare nuovamente le parole di Francesco Tissoni in merito alle motivazioni per le quali Nonno decise di conciliare queste due importanti culture:

«Per il colto e raffinato pubblico alessandrino del V secolo, amante della poesia e partecipe delle questioni filosofiche e religiose, Nonno volle unificare in una grandiosa sintesi poetica tanto gli aspetti migliori di un paganesimo illuminato, nutrito di asceti e di esoterismo ma anche di occulte pratiche magiche, quanto le nuove istanze del cristianesimo: così come l'elegante *Parafrasi del Vangelo di Giovanni* poteva favorire la diffusione di un messaggio cristiano presso un pubblico di pagani, allo stesso modo alcune sezioni delle *Dionisiache* potevano offrire ad un pubblico di cristiani un'immagine più presentabile del paganesimo.»<sup>296</sup>

---

<sup>293</sup> Nonno di Panopoli, *Parafrasi*, cit., II, 29-38.

<sup>294</sup> Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache II (Canti 13-24)*, trad.it. di Maria Maletta, Adelphi Edizioni, Milano, 1999, XIV, 411-413.

<sup>295</sup> Nonno di Panopoli, *Parafrasi*, cit., p. 129.

<sup>296</sup> Francesco Tissoni, *I Canti di Penteo*, cit., p. 78.

È importante ricordare, però, che l'atteggiamento, che possiamo definire "conciliante", che caratterizza le opere di Nonno di Panopoli e quella del *Christus patiens* non è proprio di tutti gli autori, specialmente se si considerano quelli cristiani. Nelle opere fino ad ora analizzate gli autori facevano un uso positivo della classicità e del paganesimo, quindi anche del dionisismo, per valorizzare la cultura cristiana e per permetterle di raggiungere un maggior numero di lettori e sostenitori; nei casi precedenti la figura di Dioniso e l'universo dionisiaco vengono spesso associati a Cristo e alla cristianità con un fine sincretistico e un atteggiamento piuttosto conciliante. Tale comportamento non caratterizza però tutti gli autori e le opere cristiane: è il caso, ad esempio, del *Protrettico* di Clemente di Alessandria. Citare quest'opera, anche se molto brevemente, e il diverso atteggiamento del suo autore nei confronti del dionisismo, aiutano a comprendere e a visualizzare un diverso "utilizzo" della classicità e del paganesimo in rapporto al cristianesimo. Clemente di Alessandria nacque, forse ad Atene, intorno al 150 d.C. da genitori pagani; si narra che, probabilmente, durante la sua vita si fece iniziare ai riti misterici, ed è per questo motivo che egli mostra di conoscerli piuttosto bene nella descrizione che ne fa nel II capitolo del *Protrettico*; si convertì poi al cristianesimo, nonostante tali circostanze non siano ben note<sup>297</sup>. Il *Protrettico* rappresenta un'esortazione ai Greci a convertirsi al cristianesimo, abbandonando per sempre la cultura e la religione pagana; i misteri e il dionisismo vengono dunque, in questo caso, usati da Clemente in modo negativo, in quanto rappresentano un modello da abbandonare per abbracciare in via definitiva la religione e la parola di Cristo; l'aspetto interessante è che proprio tale esortazione viene espressa e realizzata attraverso un linguaggio intriso di una tradizione dionisiaca:

«Vieni, o insano, non appoggiato al tirso, non ornato di edera, getta la mitra, getta la nebride, torna in senno. Ti mostrerò il Verbo e i misteri del Verbo parlandone secondo le immagini a te familiari. Questo è il monte amato da Dio, non teatro di tragedie come il Citerone, ma consacrato alla Verità. Compiono i riti sacri in esso non le sorelle di Semele, le Menadi, iniziate all'abominevole distribuzione di carni crude, ma le figlie di Dio [...]. Vieni a me, o vecchio, anche tu, dopo aver abbandonato Tebe e gettata via l'arte profetica ed il culto di Bacco lasciati condurre per mano verso la verità. Affrettati, Tiresia, abbi fede, vedrai. [...] Questi sono i baccanali dei

---

<sup>297</sup> Clemente Alessandrino, *Il Protrettico, Il Pedagogo*, Maria Grazia Bianco (a cura di), Unione Tipografico – Editrice Torinese, Torino, 1971, p.14.



miei misteri. Se vuoi, anche tu fatti iniziare, e danzerai con gli angeli intorno al Dio che non ha avuto nascita e non avrà morte, il solo che veramente è Dio.»<sup>298</sup>

In questo passo, un'esortazione a Tiresia ad abbandonare il dionisismo, Clemente di Alessandria utilizza termini tipicamente appartenenti alla dimensione dionisiaca, come il tirso, la nebride e l'edera; paragona il monte Citerone, luogo dove avvengono le follie delle baccanti, al monte Sion, descrivendolo come il reale monte sacro amato da Dio; contrappone il corretto atteggiamento delle donne cristiane a quello abominevole delle menadi, caratterizzato dal nutrirsi di carne cruda. Egli parla di baccanali, di misteri e di iniziazioni per esortare Tiresia e il lettore ad abbandonare questo empio stile di vita, abbracciando invece la vera parola del Signore; dunque, il dionisismo, in tal caso, rappresenta sia il parallelo che l'esatto contrario del cristianesimo, ciò che deve essere abbandonato in favore del vero Dio e della vera religione.

### **3.3 Il rapporto tra tarantismo e cristianesimo attraverso la figura di San Paolo**

L'obiettivo che si pone questa analisi di tipo comparativo è quello di ricercare e approfondire le somiglianze e le differenze che vi sono tra due istituti rituali che, a primo acchito, risulterebbero difficilmente confrontabili, in quanto sviluppatasi in epoche e contesti differenti. Come esposto precedentemente, il fine di questo ultimo capitolo è quello di analizzare le modalità con cui il dionisismo e il tarantismo entrano in contatto con la religione cristiana, dal momento che è opportuno riconoscere che entrambe queste pratiche rituali, anche se in modi differenti, sono legate al cristianesimo. Per quanto riguarda il tarantismo e il suo rapporto con la Chiesa cattolica e con il cristianesimo, l'indagine etnologica svolta da Ernesto de Martino ed esposta ne *La terra del rimorso*, si dimostra, ancora una volta, un documento estremamente utile; egli, infatti, analizza e si sofferma, in modo piuttosto approfondito, sul rapporto tra tarantismo e cattolicesimo<sup>299</sup>, attribuendo all'intervento della Chiesa cattolica una delle cause principali del declino e della quasi scomparsa del tarantismo. È, perciò, importante partire dall'elemento che, più

---

<sup>298</sup> Clemente Alessandrino, *Il Protrettico*, cit., II, 119-120.

<sup>299</sup> Si veda *Tarantismo e cattolicesimo*, parte prima, capitolo VI in Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., pp. 105-122.

di tutti, lega fortemente il dispositivo rituale del tarantismo al cristianesimo: la figura di San Paolo.

È già stato esposto precedentemente il fatto che, per quanto riguarda la crisi di presenza e la perdita temporanea di personalità vissuta dalle tarantate, la risoluzione di tale crisi avvenga nel momento in cui San Paolo concede loro la grazia; è a questo punto che la tarantata è momentaneamente libera dal veleno del ragno, può terminare la sua danza estatica e i suonatori possono, finalmente, concludere la loro performance:

«Circa l'episodio conclusivo della grazia, (la tarantata) riferiva di aver improvvisamente sentito la voce del santo che in tono basso e in dialetto le aveva distintamente mormorato alle orecchie: "Ti faccio la grazia.»<sup>300</sup>

Nel caso specifico della tarantata appena presa come esempio, de Martino descrive l'impellente necessità della donna di recarsi, subito dopo la concessione della grazia, nella cappella del santo a Galatina:

«Giungemmo davanti alla cappella di Galatina; la tarantata vi entrò, ripeté sotto forma di omaggio e senza l'accompagnamento della musica il ciclo coreutico eseguito durante l'esorcismo domiciliare [...]. Poi bevve un bicchiere d'acqua attinta dal pozzo miracoloso, e infine depose con cura nella cassetta delle offerte tutto il denaro raccolto nei due giorni di danza a domicilio.»<sup>301</sup>

È importante ricordare, per comprendere meglio il legame che unisce il santo all'istituzione rituale del tarantismo, che, in occasione della festa dei SS. Pietro e Paolo (29 giugno), moltissimi tarantati del Salento si recavano nella cappella di Galatina per rendere omaggio al santo, per ringraziarlo per la guarigione dal morso del ragno o, diversamente, per supplicare una grazia non ancora avvenuta<sup>302</sup>. De Martino, nella sua analisi, riconosce un aumento del numero di morsi in corrispondenza dell'avvicinarsi di tale festa e, conseguentemente, tali morsi andavano a diminuire nelle settimane e nei mesi successivi al 29 di giugno. Inoltre, è piuttosto singolare il fatto che nel feudo di Galatina, luogo dove aveva sede la cappella di San Paolo, non vi era assolutamente traccia di morsi di tarante, quasi come fosse un segno della sacralità di questo luogo e della protezione che il santo esercitava su di esso. È proprio in seguito a tali osservazioni che de Martino

---

<sup>300</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p.69.

<sup>301</sup> Ibidem.

<sup>302</sup> Ivi, p. 35.

si mostra piuttosto restio a considerare l'esistenza di una reale malattia, e, in merito all'azione della chiesa cristiana, afferma:

«Insomma tutto accadeva come se l'influenza culturale cristiana avesse cercato di piegare un fenomeno pagano al proprio calendario religioso, e vi fosse in parte riuscita disciplinando in certa misura la data delle crisi: e tutto accadeva come se, malgrado comportamenti eccentrici, cioè crisi fuori data o addirittura fuori stagione, la plasmazione fosse nel complesso riuscita, introducendo nel fenomeno una tendenza ben definita.»<sup>303</sup>

Dunque, secondo de Martino, l'influenza cristiana avrebbe contribuito a condizionare il periodo di insorgenza dei morsi e delle conseguenti crisi, in modo tale da farle coincidere con la festa in onore dei due santi. Nonostante sia identificata con San Paolo la figura principale alla quale il tarantismo fa riferimento, «San Pietro si ritrova in coppia gemellare con San Paolo a simboleggiare la dualità divina, in accordo con la classica mentalità analogica del tarantismo»<sup>304</sup>. Oltre a Pietro e Paolo è importante ricordare che vi sono altre figure di santi, appartenenti alla cultura cristiana, che esercitano una certa influenza sul tarantismo: come il bizantino San Foca, che svolge una funzione di protezione, ma anche, sottolinea De Giorgi, San Donato di Montesano, protettore degli epilettici, è collegato al tarantismo<sup>305</sup>. Nonostante ciò, è certamente la figura di San Paolo quella che stabilisce con il tarantismo un legame più profondo, nonché l'unica su cui de Martino concentra l'attenzione per la sua analisi.

È ovviamente lecito chiedersi per quale ragione le tarantate invocano la grazia di questo preciso santo, e per quale motivo la cristianità l'abbia posto a "protettore" di coloro che vengono morsi dalla taranta; la risposta la si può ritrovare in un episodio presente negli *Atti degli Apostoli*, episodio che, svoltosi sull'isola di Malta, mette in relazione l'Apostolo e i serpenti:

«Mentre Paolo raccoglieva un fascio di sarmenti e lo gettava sul fuoco, una vipera, risvegliata dal calore, lo morse a una mano. Al vedere la serpe pendergli dalla mano, gli indigeni dicevano tra loro: "Certamente costui è un assassino, se, anche scampato dal mare, la Giustizia non lo lascia vivere". Ma egli scosse la serpe nel fuoco e non ne patì alcun male.»<sup>306</sup>

---

<sup>303</sup> Ivi, p. 41.

<sup>304</sup> Pierpaolo De Giorgi, *Il mito del tarantismo*, cit., p. 184.

<sup>305</sup> Ivi, p. 185.

<sup>306</sup> *Atti degli Apostoli*, 28, 3-5.

Dall'episodio appena riportato emerge un particolare legame tra il Santo e i serpenti: egli risulta innocuo al morso di una vipera che, per chiunque altro, sarebbe stata mortale; la corrispondenza non vi è, però, soltanto con i serpenti, bensì con qualsiasi animale che morde o che pizzica. Tale vicenda “istituisce, ancora una volta per via analogica, la protezione del Santo contro i morsi e contro i relativi veleni”<sup>307</sup>. In merito a ciò, De Giorgi fa un ulteriore riferimento ad alcune preghiere di San Paolo, risalenti a un periodo sicuramente anteriore al Settecento, che venivano impiegate come rimedi ai morsi di ragni velenosi; “in tali preghiere, la protezione di San Paolo viene associata ad animali simbolici”<sup>308</sup>. De Martino, invece, riporta un inno latino rivolto al Santo, nel quale i morsi del falangio e della vipera rappresentavano un'opportunità «per ricordare Cristo come liberatore dell'umanità dal peccato originale e Paolo come apostolo di questa liberazione»<sup>309</sup>; nell'inno in questione veniva ripetuto tale ritornello:

«Oremus ut fideliter | qui Galatinae sumpserit | tuam aquam sit innoxius | Morsu  
phalangi et viperæ.»<sup>310</sup>

«Preghiamo affinché fedelmente colui che ha preso la tua acqua a Galatina sia  
immune dal morso del ragno e della vipera»<sup>311</sup>.

Molto probabilmente, l'acqua alla quale fa riferimento questo inno è quella conservata all'interno del “pozzo di Galatina”, simbolicamente collegata al Santo che protegge dai morsi. La leggenda – che assume i tratti di un mito di fondazione – tramanda che San Paolo acquisì direttamente da Gesù Cristo la facoltà e il potere di guarire coloro che fossero stati morsi da animali velenosi, come scorpioni, serpenti o ragni; tale guarigione sarebbe avvenuta solo dopo aver bevuto l'acqua di un pozzo situato nella Casa di San Paolo<sup>312</sup>. Dunque, si trovavano a Galatina, già nella prima metà del Settecento, un pozzo e una Casa di San Paolo, presso i quali avveniva un pellegrinaggio di tarantati desiderosi di guarire dal morso del ragno. Risultano evidenti, considerando queste testimonianze, le ragioni per cui San Paolo rivesta la figura di Santo a cui rivolgersi per ricevere la grazia in caso di trance e crisi di presenza, provocate, anche se simbolicamente,

---

<sup>307</sup> Pierpaolo De Giorgi, *Il mito del tarantismo*, cit., p. 181.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 111.

<sup>310</sup> *Ibidem*.

<sup>311</sup> Traduzione svolta dalla sottoscritta.

<sup>312</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 107

dal morso della taranta. La cristianità, dunque, attraverso la figura dell’Apostolo, è penetrata e divenuta “punto di riferimento” all’interno della complessa istituzione rituale del tarantismo. Questa intromissione, se così si può chiamare, del cristianesimo all’interno dei delicati equilibri di una pratica rituale come quella del tarantismo, considerata da de Martino autonoma e piuttosto fine a sé stessa, viene collocata intorno al Settecento e considerata, dall’etnologo napoletano, una delle cause principali che hanno portato al deperimento del tarantismo.

«Il declino dell’esorcismo tradizionale condotto mediante simboli musicali, coreutici e cromatici appariva legato, sul terreno strettamente religioso, al rapporto fra taranta e san Paolo, promosso dall’influenza cattolica. Di fatto si trattava di un rapporto estremamente confuso e contraddittorio, nel quale coesistevano un san Paolo protettore dei tarantati, al quale si implorava la grazia, un san Paolo che inviava le tarante per punire qualche colpa, e un san Paolo taranta esorcizzabile con la musica [...]»<sup>313</sup>

De Martino vede, in questo rapporto ambiguo e confuso tra san Paolo e la taranta, un legame certamente sfavorevole, in quanto la figura del santo aveva focalizzato su di sé l’attenzione della comunità, modificando e facendo in modo che venisse trascurata progressivamente quella dinamica di esorcismo coreutico-musicale che invece aveva caratterizzato l’esorcismo domiciliare<sup>314</sup>, osservato dall’etnologo e dalla sua équipe a Nardò. Questo “tarantismo fittizio” de Martino lo ha riscontrato nei tarantati che giungevano alla cappella di Galatina, in pellegrinaggio da moltissime zone del Salento. All’interno della cappella regna una situazione di caos, caratterizzata dall’intrecciarsi di crisi individuali senza orizzonte e privata di quella componente coreutico-musicale così centrale e caratteristica nell’esorcismo di Maria di Nardò<sup>315</sup>; senza una terapia idonea (musica giusta e danza) i tarantati si disperdevano in modo disordinato e senza alcun tipo di regolarità o di ciclicità ritmica.

«In cappella non vi erano né la musica, né i nastri colorati, né l’ambiente raccolto del domicilio, né tutto il vario simbolismo messo in moto dall’esorcismo musicale in azione: e in assenza di questo tradizionale dispositivo di evocazione e di deflusso i tarantati naufragavano.»<sup>316</sup>

---

<sup>313</sup> Ivi, p. 106.

<sup>314</sup> *Ibidem*.

<sup>315</sup> Ivi, p. 112.

<sup>316</sup> *Ibidem*.

I tarantati si muovevano in preda all'agitazione, urlando il cosiddetto «grido della crisi, un *ahiii* variamente modulato, e che meglio si sarebbe detto un guaito che non un grido umano»<sup>317</sup>; essi invocavano l'aiuto del santo e la possibilità di attingere dal pozzo miracoloso. All'interno della cappella, secondo de Martino, non vi era nulla di quel rituale schematico e regolare che aveva osservato giorni prima: il clero e il cristianesimo erano subentrati all'interno di questa istituzione rituale, «disgregando il tarantismo in una serie di grotteschi ibridismi senza avvenire, e soprattutto in una serie di crisi senza orizzonte»<sup>318</sup>. Questa metamorfosi, che tanto preoccupa l'etnologo napoletano, è possibile riscontrarla anche nella composizione di un particolare inno, pronunciato dalle tarantate e rivolto a san Paolo:

«Santu Paulu meu de le tarante, | che pizzichi le caruse 'nmezz all'anche | Santu Paulu meu de li scorzoni, | che pizzichi li carusi int'i balloni.»<sup>319</sup>

Questa invocazione, riporta de Martino, ricorda un distico secentesco, nel quale il morso “in mezzo alle gambe” veniva imputato a “piccole tarante libertine”, mentre, nell'inno pronunciato dai tarantati nella cappella di Galatina, san Paolo ha sostituito il ruolo e la figura dei ragni; è il santo che, in questo caso, pizzica le giovani “'nmezz' all'anche” ed è per tale ragione che de Martino parla di “tentativo cattolico di cristianizzare il comportamento dei tarantati”<sup>320</sup>. Soffermandosi, dunque, sulla figura di San Paolo simile alle tarante, è interessante osservare come tale figura sia simbolicamente correlata al dio Dioniso, in quanto il «*kéntron*, pungolo sacro venerato in Grecia, è l'attributo tipico dionisiaco cui deve essere riferito sia il simbolismo iniziatico del morso sia l'ingresso nello stato modificato di coscienza della *trance*»<sup>321</sup>:

“Lontane dai telai, lontano dalle spole, le ha incalzate il pungolo di Dioniso.”<sup>322</sup>

Le donne di Tebe sono state colpite dal pungolo di Dioniso che le ha portate ad una condizione di perdita di autocontrollo e di follia e, proprio come il dio greco, anche San Paolo, stando a quanto espresso nell'inno riportato sopra e pronunciato dalle

---

<sup>317</sup> Ivi, p. 113.

<sup>318</sup> Ivi, p. 114.

<sup>319</sup> Ivi, p. 113.

<sup>320</sup> Ivi, p. 114.

<sup>321</sup> Pierpaolo De Giorgi, *Il mito del tarantismo*, cit., p. 45.

<sup>322</sup> Euripide, *Baccanti*, cit., vv. 118-119.

tarantate, è dotato di un pungolo in grado di condurre le giovani ad uno stato di trance. Questo legame che emerge tra l’Apostolo e il *kéntron* è riscontrabile nel testo cristiano degli *Atti degli Apostoli*, dove, cercando di raggiungere Damasco, Paolo, non ancora santo, si converte al cristianesimo dopo essere stato simbolicamente percosso dal *kéntron* di Dio<sup>323</sup>:

«Or avvenne che, mentre era in cammino e si avvicinava a Damasco, all’improvviso una luce dal cielo gli folgorò d’intorno. E, caduto a terra, udì una voce che gli diceva: “Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?” Ed egli rispose: “Chi sei, Signore?” E il Signore disse: “Io sono Gesù che tu perseguiti; è duro per te recalcitrare contro il pungolo.»<sup>324</sup>

In questo caso non è San Paolo che colpisce con il suo morso, anzi, egli stesso viene percosso da Dio, divenendo vittima dello stesso attributo che lo caratterizza, proprio come avviene per le tarantate. In merito alla questione del pungolo e del suo legame con il santo, De Giorgi conclude che, sia in ambito pagano che nella religione cristiana, così come nell’istituzione rituale del tarantismo, “ritroviamo la presenza simbolica del *kéntron*”<sup>325</sup>. La ragione per cui il simbolo del *kéntron* è riscontrabile in tutti e tre gli universi rituali presi in considerazione (dionisismo, tarantismo e cristianesimo) potrebbe celarsi nella stessa funzione di tale simbolo: il *kéntron* rappresenta, in tutti i contesti analizzati, uno stimolo al cambiamento, l’innescò di una condizione che porta ad un mutamento del proprio status; le menadi, in seguito all’intervento del pungolo di Dioniso, abbandonano le proprie occupazioni per dedicarsi a pratiche e danze sfrenate; allo stesso modo le tarantate, nei giorni successivi al morso della taranta, sperimentano una condizione di trance e perdita della presenza funzionale alla guarigione da uno stato di malessere psichico; infine, grazie all’intervento del *kéntron* di Dio, San Paolo decide di convertirsi al cristianesimo.

Dopo questo approfondimento riguardante la figura di San Paolo e la sua relazione con il pungolo dionisiaco, importante per inquadrare in modo ancora più preciso il ruolo che il santo riveste nell’istituzione rituale del tarantismo, è opportuno ritornare alla teoria demartiniana che vede la figura di San Paolo e l’ingerenza della Chiesa cattolica come un grosso problema per le fragili fondamenta del tarantismo. Come già

---

<sup>323</sup> Pierpaolo De Giorgi, *Il mito del tarantismo*, cit., p. 45.

<sup>324</sup> *Atti degli Apostoli*, IX, 3-5.

<sup>325</sup> Pierpaolo De Giorgi, *Il mito del tarantismo*, cit., p. 46.

detto poco prima, l'etnologo considera l'introduzione del cattolicesimo, all'interno di questa istituzione rituale, una delle cause principali che hanno privato il tarantismo delle sue caratteristiche originali, portandolo al declino. Come succede a proposito della questione delle origini del tarantismo, anche in merito a questo argomento non tutti gli studiosi concordano con la visione demartiniana; riferendosi alla convinzione di de Martino riguardo l'intromissione forzata della figura di san Paolo all'interno dell'istituzione rituale del tarantismo, De Giorgi interviene e parla di "valutazioni errate" messe in campo dall'etnologo napoletano:

«Tra le valutazioni storiche errate di De Martino, svetta l'opinione secondo la quale l'innesto della figura di San Paolo sulle primigenie pratiche religiose del tarantismo sia stato operato forzatamente nel Settecento, chissà in quale modo e da chissà quale ministro della Chiesa. Una simile imposizione avrebbe creato un ibrido sincretismo che, con l'azione combinata dell'illuminismo napoletano, avrebbe poi smascherato e disarticolato il simbolo mitico-rituale della taranta.»<sup>326</sup>

De Giorgi considera la teoria di de Martino piuttosto riduttiva, sottolineando che interferire con le varie credenze e tradizioni popolari sia sempre stata una prerogativa della Chiesa cattolica, con l'intenzione di orientare a proprio favore la fede della comunità. Inoltre, è importante ricordare, continua De Giorgi, che la figura di San Paolo non è mai stata contestata da coloro che partecipavano, più o meno attivamente, alla pratica rituale del tarantismo, e che, semmai, è San Paolo ad essere perfettamente inserito e amalgamato al sistema pagano che sottintende al tarantismo, composto di allucinazioni e "tarante libertine"<sup>327</sup>. Bisogna anche considerare che, in realtà, la preminenza della figura di San Paolo è piuttosto circoscrivibile all'interno della Cappella realizzata in suo onore, nel paese di Galatina. Inoltre, come riporta De Giorgi, non in tutte le tipologie di tarantismo l'Apostolo "risulta essere presente o tributario di un culto specifico"<sup>328</sup>, riferendosi, ad esempio, alle varianti della Campania meridionale; varianti che, tra l'altro, sembrano essersi disgregate e logorate molto più velocemente rispetto a quelle in cui la figura di San Paolo è subentrata con un ruolo certamente più importante. In contrapposizione a ciò che pensa de Martino, De Giorgi insiste molto sul fatto che:

---

<sup>326</sup> Ivi, p.175.

<sup>327</sup> Ivi, p. 175-177.

<sup>328</sup> Ivi, p. 178.



«Non risultano documentate macroscopiche imposizioni deliberatamente prodotte sul rito e su chi lo esegue da esponenti del clero.»<sup>329</sup>

Quindi, secondo la visione di De Giorgi, piuttosto diversa rispetto a quella che propone de Martino, l'azione non così tanto invasiva da parte del cristianesimo e della Chiesa cattolica, non avrebbe in alcun modo danneggiato l'istituzione rituale del tarantismo, anzi avrebbe contribuito a mantenerla viva e diffusa, là dove, ad esempio, la figura di San Paolo risulta sicuramente più inserita. L'Apostolo, rispetto a tutti gli altri santi, risulterebbe solamente il più idoneo a intrecciarsi con le pratiche del tarantismo, per via della leggenda che racconta il suo rapporto privilegiato e salvifico nei confronti dei morsi e del veleno di particolari animali come il ragno o il serpente<sup>330</sup>. Dunque, mentre de Martino posiziona sullo stesso piano l'azione disgregatrice della Chiesa cattolica e il cambiamento delle condizioni sociali ed economiche che ha colpito il Mezzogiorno soprattutto nel periodo del secondo dopoguerra<sup>331</sup>, De Giorgi si oppone e afferma:

«In realtà sulla decadenza del tarantismo, che in Salento diventa effettiva col passaggio dalla civiltà contadina a quella industriale, incidono molto di più le trasformazioni sociali e i mutamenti gradualmente della mentalità collettiva.»<sup>332</sup>

In realtà, se si considera ciò che Ernesto de Martino afferma in *Sud e Magia* a proposito del mantenimento di determinate pratiche magiche in Lucania, emerge l'importanza che le condizioni socio-economiche rivestono nella persistenza di tali pratiche, importanza riconosciuta e dichiarata dallo stesso etnologo napoletano. L'incertezza riguardo le prospettive future, una difficile condizione economica, basata, soprattutto, sull'arretratezza dell'economia agricola, e la presenza di una mentalità piuttosto arcaica e poco avanzata, sono tutti fenomeni e condizioni che influenzano fortemente l'individuo e aumentano il forte senso di incertezza nella vita quotidiana; sono proprio tali condizioni che concorrono alla resistenza di determinate pratiche rituali, che de Martino definisce "magiche"<sup>333</sup>. Infatti, come è risultato dall'analisi svolta sulle istituzioni rituali del dionisismo e del tarantismo, la presenza di frustrazioni e di una condizione psicologica esasperante per l'individuo, fa in modo che la stessa società metta

---

<sup>329</sup> *Ibidem.*

<sup>330</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>331</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 120.

<sup>332</sup> Pierpaolo De Giorgi, *Il mito del tarantismo*, cit., p. 175.

<sup>333</sup> Ernesto de Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 78.

in moto e attui determinati meccanismi che permettano alla persona di uscire, almeno momentaneamente, dal ruolo che riveste e dai problemi di una vita infelice. Ed è quindi possibile che, anche in Salento, i cambiamenti avvenuti durante il secondo dopoguerra abbiano portato numerosi miglioramenti come, ad esempio, un maggiore sviluppo economico e un miglioramento delle condizioni di vita; ed è altrettanto possibile che siano stati proprio tali miglioramenti a portare, invece, ad un decadimento delle originali pratiche del tarantismo. In *Sud e magia*, de Martino tratta del rapporto tra la magia lucana e il cattolicesimo meridionale e, a proposito di tale rapporto, afferma:

«Il clero intuì la funzione pedagogica di raccordo che, nelle condizioni date, veniva a stabilirsi, anche se soltanto su un piano elementare: lasciò quindi che gli scongiuri pagani fossero a imitazione degli esorcismi cristiani, aperti o coronati da segni di croce e da preghiere, sostituì alle *historiolae* pagane quelle cristiane per meglio formare nelle menti i temi della religione cristiana. [...] Non si deve dimenticare che questa “magia” è almeno potenzialmente mediatrice di valori cristiani, sia pure in modo estremamente angusto ed elementare [...]. Attraverso i raccordi e le sfumature che si è detto la magia lucana comunica dunque con i temi fondamentali del culto cattolico, con i sacramentali e i sacramenti [...] e, tuttavia, la “magia” per quanto attenuata e resasi mediatrice di altri valori, non scompare mai del tutto.»<sup>334</sup>

Soffermandosi su questo passo appena riportato, è possibile arrivare alla conclusione che i meccanismi che legano la magia lucana al cattolicesimo potrebbero essere gli stessi che subentrano anche per l'istituzione rituale del tarantismo. Di conseguenza, il cristianesimo e l'intromissione della figura di San Paolo non rappresentano, in realtà, la causa che ha portato alla disgregazione delle pratiche legate al tarantismo; bensì, è più probabile che il clero abbia permesso, e forse anche incentivato, che pratiche inizialmente autonome e non legate direttamente al cristianesimo, e anche di stampo più o meno pagano, si permeassero di motivi e simboli cristiani.

In conclusione, l'analisi svolta in questo capitolo rivela un'importante e intricata rete di influenze che avvolge dionisismo, tarantismo e cristianesimo e che unisce, sotto molti punti di vista, contesti religiosi che, come è emerso nel corso di tutta la tesi, si dimostrano estremamente diversi l'uno dall'altro. Mediante un'analisi di tipo comparativo tra importanti testi cristiani, come il *Christus patiens* di Gregorio o il *Protrettico* di Clemente Alessandrino, e le *Baccanti* di Euripide, è possibile riconoscere la necessità da parte del cristianesimo di sfruttare la classicità e la religione pagana, in

---

<sup>334</sup> Ivi, pp. 108-109.

questo caso specifico il dionisismo, per diffondere e innalzare la parola di Cristo. La figura di Dioniso e il culto misterico del dionisismo vengono impiegati dagli autori cristiani come termini di paragone per il cristianesimo e per la figura di Cristo, o, addirittura, per esortare il popolo ad abbandonare le empietà pagane e abbracciare la religione cristiana. Per quanto riguarda il rapporto tra tarantismo e cristianesimo, il modo di procedere della chiesa cattolica è molto simile a quello appena analizzato per il dionisismo: il cristianesimo si “introduce” in una pratica rituale socialmente diffusa e non istituzionale (dove per istituzionale, qui, intendo cristiana) e, attraverso la figura di San Paolo, che abbiamo visto essere anch’esso direttamente collegato a Dioniso e al dionisismo, rende operativa la proprio influenza sul rituale della taranta; tali considerazioni emergono a dimostrazione del fatto che anche pratiche e istituzioni rituali estremamente diverse sotto numerosi punti di vista possono intrecciarsi tra loro, intessendo legami e dando origine a esiti originali, degni di forte interesse.

## Conclusioni

La presente tesi ha cercato di analizzare le principali analogie, nonché le differenze, riscontrate comparando le pratiche rituali del dionisismo e del tarantismo secondo una prospettiva storico-religiosa. Dal suddetto lavoro di analisi comparativa, supportato da studi di tipo letterario e antropologico, è emerso che tali complessi rituali presentano numerosi punti e tematiche in comune, nonostante, come verificato precedentemente, si siano sviluppate in luoghi e periodi storici differenti. Certamente, alla luce delle argomentazioni esposte in questa tesi, è opportuno considerare come la rilevante distanza temporale e geografica che divide il dionisismo dal tarantismo concorra a determinare il fatto che, anche quegli aspetti apparentemente analoghi, assumano un senso proprio esclusivamente all'interno del loro specifico contesto di riferimento.

L'analisi del primo capitolo è partita dal presupposto che entrambe queste pratiche rituali prevedano il raggiungimento di uno stato di trance e perdita temporanea di presenza, finalizzati alla reintegrazione dell'individuo, specie di genere femminile, all'interno della propria comunità; il simbolico pungolo del dio Dioniso e il periodico morso della taranta rappresentano per il cittadino l'occasione, anche se momentanea, di liberarsi dalle convenzioni e dai rigidi ruoli imposti dalla società, per ritrovare un equilibrio. Tali occasioni vengono, in entrambi i casi, incoraggiate e supportate dalla comunità, che sfrutta l'orizzonte mitico-rituale per evitare che le frustrazioni e i problemi della soggettività vadano ad incidere e condizionare negativamente anche il benessere e la salute collettiva, essendo i due piani strettamente connessi. Alla luce di queste osservazioni è opportuno, comunque, sottolineare che, nonostante tale condizione di trance caratterizzi entrambi i rituali, è il fine a cui tendono questi ultimi che differisce: gli iniziati e i partecipanti ai misteri dionisiaci sperimentano, in preda al vino e a danze sfrenate, uno stato di estasi volto al raggiungimento della piena connessione con il dio Dioniso; anche nella pratica rituale del tarantismo è comunque prevista un'identificazione, in questo caso con la taranta che, anche se non rappresenta una figura divina, dal punto di vista storico-religioso è considerabile come un essere extra-umano. Tenendo in considerazione tale prospettiva, non è dunque possibile escludere che anche il tarantismo rappresenti una forma di culto.

Da questo studio condotto sul dionisismo e sul tarantismo, è emerso, per entrambe le pratiche rituali, il bisogno di accompagnare alla condizione di estasi e trance la dimensione coreutico-musicale; la musica e la danza rappresentano una componente imprescindibile per lo svolgimento del rito, simboleggiando il mezzo per porre fine alla condizione di crisi. Confrontando, dunque, il modo di danzare delle menadi con quello delle tarantate e gli strumenti musicali che accompagnano questi momenti di liberazione, appare senz'altro evidente la somiglianza tra dionisismo e tarantismo, in quanto, come emerge dalle argomentazioni del secondo capitolo, entrambe le realtà sembrano presentare degli schemi fissi a cui fare riferimento; nonostante ciò, è importante, ai fini dell'analisi, tenere conto della scarsità di informazioni e fonti che, specie nell'ambito del dionisismo, non permettono di identificare con certezza la tipologia di musiche e danze eseguite durante questi rituali.

Nel terzo e ultimo capitolo di questa tesi viene analizzato l'interessante rapporto che lega il dionisismo e il tarantismo al cristianesimo, con il fine di dimostrare l'influenza che le varie religioni e le diverse pratiche rituali esercitano l'una sull'altra. Esaminando la presenza di elementi dionisiaci in alcuni testi cristiani, come il *Christus patiens* di Gregorio di Nazianzo o il *Protrettico* di Clemente d'Alessandria, si è cercato di dimostrare l'impatto che la classicità, in questo caso il dionisismo, ha avuto sul cristianesimo, rappresentando una riserva dal quale attingere o, al contrario, discostarsi per far risaltare la religione di Cristo. Per quanto riguarda il tarantismo, invece, l'analisi si è concentrata sulla figura di San Paolo, elemento che collega direttamente tale istituzione rituale alla cristianità, ma anche al dionisismo, a dimostrazione della necessità della chiesa cattolica di integrare anche aspetti pagani e popolari nell'ampio panorama del cristianesimo.

In conclusione, questo elaborato di tesi ha voluto mettere in evidenza, attraverso un'analisi di tipo comparativo, le principali analogie e differenze che si riscontrano dall'analisi di questi due universi rituali; esaminandoli da un punto di vista storico, letterario e antropologico è possibile riconoscere, tanto nel dionisismo quanto nel tarantismo, la comune necessità dell'essere umano di ricorrere a istituzioni rituali di questo tipo per assorbire e risolvere a livello collettivo problematiche individuali complesse, e, allo stesso tempo, identificare le peculiarità e i singoli tratti distintivi di pratiche rituali che, in realtà, sono molto diverse l'una dall'altra.

## Bibliografia

- C. Alessandrino, *Il Protrettico, Il Pedagogo*, a cura di Maria Grazia Bianco, Torino, Unione Tipografico – Editrice Torinese, 1971.
- Aristotele, *Politica*, trad. it. di R. Radice e T. Gargiulo, Milano, Fondazione Valla, 2015.
- W. Burkert, *Greek religion*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.
- P. De Giorgi, *Tarantismo e rinascita*, Lecce, Argo, 1999.
- P. De Giorgi, *L'estetica della tarantella*, Galatina, Congedo, 2004.
- P. De Giorgi, *Il mito del tarantismo. Dalla terra del rimorso alla terra della rinascita*, Lecce, Congedo, 2008.
- E. de Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1982 (prima ed. Milano, Feltrinelli, 1959).
- E. de Martino, *La terra del rimorso*, Torino, Einaudi, 2023 (prima ed. Milano, Il Saggiatore, 1961).
- M. Detienne, *Dioniso a cielo aperto*, Milano, SE, 2022 (ed. orig. France, Hachette, 1986).
- N. di Panopoli, *Le Dionisiache II (Canti 13-24)*, trad. it. di Maria Maletta, Milano, Adelphi, 1999.
- N. di Panopoli, *Le Dionisiache IV (Canti 37-48)*, trad. it. di Maria Maletta, Milano, Adelphi, 2020.

- N. di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di san Giovanni*, a cura di Matteo Agnosini, Roma, Città Nuova, 2020.
- E. R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Milano, Bur, 2009 (ed. orig. Berkeley, University of California press, 1951).
- Erodoto, *Storie*, trad. it. di A. Izzo d'Accinni, Milano, Bur, 2019.
- Eschilo, *Sette contro Tebe*, trad. it. di F. Ferrari, Milano, Bur, 2017.
- Eschilo, *Prometeo incatenato*, trad. it. di E. Savino, Milano, Garzanti, 1980.
- Euripide, *Baccanti*, trad. it. di D. Susanetti, Roma, Carocci, 2010.
- C. J. P. Friesen, *Reading Dionysus*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2015.
- G. Gerbi, *La passione alla maniera di Euripide. La ripresa della tragedia classica nel Christus patiens*, in L. Austa – G. Giaccardi (a cura di), “*Né la terra, né la sacra pioggia, né la luce del sole*”. *Il senso del tragico nelle letterature greco-latina e cristiana antica, dalle origini al XII secolo d.C.*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 221-237.
- F. Giacobello, *Dioniso. Mito, rito e teatro*, in F. Giacobello (a cura di), *Dioniso. Mito, rito e teatro*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 23-39.
- G. Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010.
- F. Guizzi e N. Staiti, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Firenze, Arte e Musica, 1986.

- C. Isler- Kerényi, *Dioniso oggi*, in F. Giacobello (a cura di), *Dioniso. Mito, rito e teatro*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 11-22.
- H. Jeanmaire, *Dioniso. Storia del culto di Bacco*, Montorso Vicentino, Saecula, 2012 (ed. orig. Paris, Payot, 1951).
- L. B. Lawler, *The Maenads: A contribution to the study of the dance in Ancient Greece*, in *Memoirs of the American Academy* 6 (1927), pp. 69-112.
- F. Massa, *Tra la vigna e la croce: Dioniso nei discorsi letterari e figurativi cristiani (II-IV secolo)*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2014.
- M. Massenzio, *Cultura e crisi permanente: la xenia dionisiaca*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970.
- G. Nazianzeno, *La passione di Cristo*, trad. it. di Francesco Trisoglio, Roma, Città Nuova, 1979.
- F. Nietzsche, *La nascita della tragedia. Considerazioni inattuali, I-III*, Milano, Adelphi, 1972 (ed. orig. Leipzig, E. W. Fritsch, 1872).
- P. Pellegrino, *Il ritorno di Dioniso. Il dio dell'ebbrezza nella storia della civiltà occidentale*, Lecce, Congedo Editore, 2008.
- S. Perris – F. Mac Góráin, *The ancient reception of Euripides' Bacchae from Athens to Byzantium* in Mac Góráin, *Dionysos and Rome. Religion and literature*, Berlin, De Gruyter, 2019, pp. 39-84.
- Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, Milano, Fondazione Valla, 2001.



- Platone, *Minosse, Leggi, Epinomide*, trad. it. di C. Giarratano, A. Zadro e F. Adorno, Roma – Bari, Laterza, 1992<sup>3</sup> (prima ed. Roma – Bari, Laterza, 1983).
- Platone, *Clitofonte, La Repubblica, Timeo, Crizia*, trad. it. di F. Sartori e C. Giarratano, Roma – Bari, Laterza, 1996<sup>10</sup> (prima ed. Roma – Bari, Laterza, 1982).
- Platone, *Fedro*, a cura di G. Reale, Milano, Fondazione Valla, 1998.
- Plutarco, *La virtù delle donne (Mulierum virtutes)*, a cura di F. Tanga, Boston, Brill, 2019.
- F. Rausa, *Il Corteggio*, in F. Berti e C. Gasparri (a cura di), *Dionysos. Mito e mistero*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989, pp. 50-72.
- E. Rohde, *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, Bari, Laterza, 1970 (ed. orig. Freiburg, Mohr, 1890).
- G. Rouget, *Tarantismo. "Musica giusta" e iniziazione*, in G. L. Di Mitri (a cura di), *Tarantismo: Transe, possessione, musica*, Nardò, Besa, 2016, pp. 49-60.
- G. Rouget, *Musica e trance*, Torino, Einaudi, 2019<sup>2</sup> (ed. orig. Paris, Gallimard, 1980).
- G. Salvatore, *Oltre de Martino. Per una rifondazione sugli studi sul tarantismo*, in P. Apolito, G. L. Di Mitri et alii (a cura di), *Trance, guarigione, mito. Antropologia e storia del tarantismo*, Nardò, Besa, 2000, pp. 13-49.
- E. Sandrelli, *La donna e il sacro nell'antica Grecia*, Terni, Gambini Editore, 2022.
- P. Scarpi, *Le religioni dei misteri*, vol. I: *Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, Milano, Fondazione Valla, 2002.
- D. Staiti, *La mania telestica nelle fonti figurative apule*, in G. L. Di Mitri (a cura di), *Tarantismo. Transe, possessione, musica*, Nardò, Besa, 2016, pp. 7-24.

F. Tisconi, *Nonno di Panopoli: I canti di Penteo (Dionisiache 44-46): Commento*, La Nuova Italia, Firenze, 1998.

J.-P. Vernant, *Le Dionysos masqué des Bacchantes d'Euripide*, in *L'Homme* 93 (1985), pp. 31-58.

## **Ringraziamenti**

Nell'ultima pagina di questa tesi vorrei ringraziare tutti coloro che mi hanno accompagnata durante questo percorso.

Innanzitutto, vorrei ringraziare la Professoressa Michela Zago per avermi affiancata e consigliata nella stesura di questo elaborato, facendomi profondamente appassionare alla materia.

Vorrei poi ringraziare Alessandro, amore e migliore amico, che durante questi tre anni insieme non mi ha mai fatto mancare niente, nemmeno la spalla su cui piangere (parecchio). Grazie per avermi accompagnata in ogni singolo momento di questa esperienza, credendo fermamente nelle mie capacità e donandomi quel coraggio che a volte mancava, con una dolcezza e un'empatia che mai avrei creduto possibile.

Un grazie alle mie amiche, specialmente a Bianca e Sofia, per avermi ascoltata e spronata senza mai giudicare.

Il mio grazie più grande va certamente a tutta la mia famiglia, in particolar modo ai miei genitori Monica e Riccardo e a mia sorella Lara, per avermi sempre supportata, nonostante i tanti momenti difficili di questo lungo percorso e per avermi sempre manifestato la loro fiducia, dimostrando una grande delicatezza, che mai ho dato per scontata.

Infine, vorrei ringraziare chi purtroppo non c'è più ma avrei tanto voluto che ci fosse.