



**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA
TOR VERGATA**

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di laurea in Storia, Scienze e Tecniche della Musica e dello Spettacolo

Tesi di Laurea in

Etnomusicologia

**Tecniche del tamburello in Salento e
confronti con Campania e Calabria**

RELATORE:
Prof. Giorgio Adamo

CANDIDATO:
Davide Roberto
Matr. 0047719

*Anno Accademico
2006/2007*

INDICE

Introduzione	Pag. 4
Capitolo 1. Il tamburo a cornice	Pag. 6
1.1 Cenni storici	Pag. 7
1.2 Iconografia e tecnica strumentale	Pag. 9
Capitolo 2. Il tamburello in Italia	Pag. 11
2.1 Cenni storici	Pag. 12
2.2 Caratteri generali	Pag. 14
2.3 Funzione del tamburello e musica “popolare”	Pag. 16
2.4 Tipologie di tamburelli in Italia	Pag. 19
2.5 Caratteri comportamentali ed esecutivi generali del tamburello	Pag. 21
Capitolo 3. Il tamburello salentino	Pag. 28
3.1 Salento e Tarantismo	Pag. 29
3.2 Cenni sulla Pizzica	Pag. 32
3.3 Il tamburello nella pizzica	Pag. 34
3.3.1 Caratteri ritmici generali della pizzica	Pag. 34
3.3.2 Prima tecnica - Analisi video	Pag. 37
3.3.3 Seconda tecnica	Pag. 41
3.3.4 Tecnica zona Grottaglie-Villa Castelli Cisternino-Ostuni - Analisi video	Pag. 41
3.4 Pino Zimba: “voce e tamburo” di Aradeo	Pag. 46
3.5 Tecnica pizzica sul tamburello di Pino Zimba	Pag. 48
3.6 Analisi video tecnica Pino Zimba	Pag. 49
Capitolo 4. La tammorra campana e il tamburello a Montemarano	Pag. 57
4.1 Caratteristiche generali della tammorra	Pag. 58
4.2 Repertorio e occasione della tammorra	Pag. 59
4.2.1 La tammurriata	Pag. 59
4.2.2 Il ballo	Pag. 60
4.2.3 La ritmica	Pag. 62
4.3 Tecnica tammurriata	Pag. 63
4.3.1 Caratteristiche generali	Pag. 63
4.3.2 Analisi video ritmica di base	Pag. 65

4.3.3 Analisi video ritmica	
Madonna dell'Avvucata	Pag. 71
4.4 Il tamburello a Montemarano (Avellino)	Pag. 73
4.4.1 Montemarano e il carnevale	Pag. 73
4.4.2 La tarantella Montemaranese	Pag. 75
4.5 Tecnica tamburello in Montemarano	Pag. 77
4.5.1 La ritmica	Pag. 77
4.5.2 Analisi video	Pag. 79
Capitolo 5. Il tamburello in Calabria	Pag. 87
5.1 Contesto di utilizzo del tamburello in Calabria	Pag. 88
5.2 Ritmica e tecniche	Pag. 89
Capitolo 6. Conclusioni	Pag. 95
BIBLIOGRAFIA	Pag. 104

INTRODUZIONE

Lo scopo della seguente tesi è lo studio degli stili e delle tecniche esecutive del tamburello in Salento, poste a confronto con il caso campano e calabrese. Ciò è volto a constatare il diverso impiego della percussione della membrana del tamburello e la conseguente sonorità dei sonagli. Prenderò in considerazione la diversa concezione ritmica in Salento, Campania e Calabria, tramite il caso della pizzica, della tammurriata, della ritmica montemaranese ed infine di quella calabrese.

Lo studio degli stili motori ha preso in considerazione materiale video.

La tesi, infatti, si basa sull'analisi video della mia esecuzione ed interpretazione dei ritmi su citati.

Ho preso come materiale informativo e di confronto, il video inerente all'esecuzione di Pino Zimba¹, per la pizzica; i video fornitimi dal Professore Giorgio Adamo, raccolti a Somma Vesuviana² per la ritmica campana; ed infine i video raccolti nell'ambito di un progetto di ricerca avviato nel 2000 presso il Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti dell'Università della Calabria³, per la ritmica calabrese.

Ho effettuato un'indagine visiva dei movimenti delle mani sul tamburello, in base ad un'analisi dei fotogrammi interni nella mia esecuzione videoregistrata, cercando la corrispondenza acustica dei suoni e colpi principali nella forma d'onda sonora.

¹ Videocassetta n. 2 (Seconda Serata) 6 settembre 2003 - centro studi: GDS/VCSM22 – FESTIVAL DI MUSICA ETNICA “SUONI DAL MEDITERRANEO” Andria - Sesta Edizione (anno 2003) - © by Ruggiero Inchingolo.

² “Tamburo del Vesuvio”, film di Francesco Melis, ideato e realizzato in collaborazione con il Professore Giorgio Adamo e la Discoteca di Stato, nel 1996.

CAPITOLO 1
IL TAMBURO A CORNICE

1.1 Cenni storici

L'origine di questo strumento sembra perdersi nella notte dei tempi. Il tamburo a cornice è costituito da una fascia di legno a forma di cilindro di altezza limitata, alla quale è fissata una membrana di pelle animale precedentemente bagnata in acqua. La pelle al seccarsi acquisisce la tensione necessaria a produrre il suono desiderato. Per la realizzazione delle cornici rotonde, si utilizza una fascia di legno resa duttile per mezzo di vapore. Le pelli usate sono le più diverse: capra, capretto, pecora, cavallo, cammello, pesce, lucertola, cane, gatto, vacca, asino. Di recente si utilizzano pelli sintetiche per un uso più moderno dei tamburi a cornice. Pelli poco conciate o molto grosse producono tipicamente un suono più sordo e profondo, si potrebbe dire meno raffinato, mentre pelli molto elaborate e sottili tendono a produrre un suono più brillante e pulito. Le dimensioni sono variabili e partono dai 15-16 centimetri di diametro circa, fino ad arrivare al tamburo di Gudea, di 110 centimetri.

Il tamburo a cornice accompagna ritualità legate a contesti religiosi e pagani. Accompagna anche rituali legati agli stati della danza, della trance e della possessione. La sua forma tonda è spesso associata al simbolismo del sole, della luna e della Dea Madre⁴. La maggior parte dei tamburi a cornice è mono pelle, ma ne esistono con una pelle su ciascun lato (risultano quindi chiusi) come ad esempio l'adufe portoghese e il pandeiro galiziano. Vi è il "tamburo dello sciamano" suonato con una bacchetta di legno e diffuso in Africa, Asia ed America. In alcuni casi si aggiungono sonagli o altri artefatti metallici per arricchire il suono: si

⁴ In un passo delle Baccanti di Euripide si racconta la storia del tamburello, inventato dai Coribanti e consegnato a Rea (e dunque creato da divinità maschili e utilizzato da divinità femminili). I Coribanti lo inventarono per consegnarlo alla Dea madre, ed esso serviva a "scandire i ritmati evòè delle baccanti".
"O dimora nascosta dei Cureti,/ antri divini di Creta,/ grotta natale di Zeus,/ li i Coribanti dagli elmi tricuspidati,/ inventarono per me/ questo cerchio di pelle ben tesa:/ e nell'acceso bacchanale ardente fusero le sue cadenze/ al melodioso respiro degli auloi di Frigia;/lo consegnarono a Rea per scandire/i ritmati evòè delle Baccanti./Dalla dea madre passò ai deliranti Satiri,/entro con essi nei tripudi, nelle feste/ che ogni anno rallegrano Dionysos." Da questo brano si evince, come lo strumento fosse utilizzato nelle cerimonie dionisiache; risulta dal brano come il tamburello fosse strumento femminile destinato ai riti della mania telestica. La mania corrisponde ad uno stato di trance, follia o delirio; nel caso della mania telestica, si è nel caso di trance possessione per divino straniarsi nel culto di Dionisio. – DOMENICO STAITI, La mania telestica nelle fonti figurative apule, in *Tarantismo, transe, possessione, musica a cura di Gino L. Di Mitri*, BESA EDITRICE, Nardò, 1999, pag. 16.

pensi al tamburello italiano appunto, o alla pandeireta spagnola, al pandeiro brasiliano, alla kanjira indiana (un solo piccolo sonaglio), al riqq egiziano (sonagli in bronzo molto pesanti). Nell'attuale Iran (Persia) esistono tamburi a cornice come il Tar, Daf e il Ghaval, ai quali si applicano una o più file di anelli di metallo nella parte interna della cornice, perché questi, sbattendo contro la pelle mentre si suona, producano arricchimenti del ritmo. Altri tamburi (come il bendir marocchino e il pandeiro galiziano) hanno delle corde applicate nella parte interna a diretto contatto con la pelle che producono un suono "rotto" simile a quello del rullante delle moderne batterie. Sempre in Medio Oriente, vi è il riqq, tamburo a cornice monopelle dotato di doppi sonagli in bronzo. La cornice è circolare (circa 15-18 cm di diametro, 2.5-3.5 di profondità) ed è fatta di legno di limone o di metallo. In Irlanda vi è il bodhran che presenta all'interno una o due barre incrociate che servono a supportare lo strumento. Alcuni strumenti professionali hanno un sistema di intonazione meccanica simile a quelli usati nei tamburi della batteria. Il bodhran, a differenza dei tamburi a cornice appartenenti all'area mediterranea, viene suonato percuotendolo con un piccolo mazzuolo di legno arrotondato ad entrambe le estremità, che il suonatore tiene tra pollice ed indice. Ma vi sono percussionisti come Glen Velez⁵, che suonano, il bodhran con l'utilizzo di entrambi le mani e dita. Ultimo tamburo a cornice da prendere in considerazione è il pandeiro presente nella cultura musicale brasiliana del Samba e della Capoeira. Questo strumento ha la sua derivazione portoghese nell'adufe.

⁵ Glen Velez è uno dei più apprezzati multipercussionisti contemporanei. Notevole è la sua padronanza nei tamburi a cornice. Conoscitore delle varie tecniche esecutive, vanta collaborazioni in ambiti musicali di vario tipo, dal jazz fino alla musica contemporanea di Steve Reich.

1.2 Iconografia e tecnica strumentale

La presenza del tamburo a cornice è documentata da materiale iconografico. Reperti archeologici testimoniano la sua presenza nella civiltà sumerica-babilonese, egiziana, hittita, greca e romana.

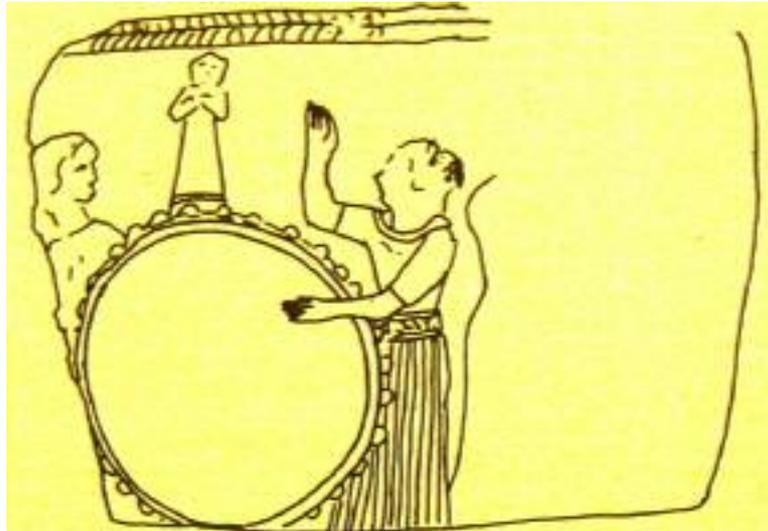


Figura 1. Da Gudea (200 a. C.), Paris Louvre.⁶

Dall'iconografia in possesso è possibile constatare l'assenza di sonagli nei tamburi a cornice risalenti ad epoche antiche; la postura del tamburello tenuto verticalmente, parallelo o perpendicolare al corpo, all'altezza delle spalle e del viso; e infine la tecnica esecutiva che ne consegue dalla sua maneggevolezza.

L'azione simultanea della mano che sorregge e quella che percuote, crea il ritmo. E' importante la presa del tamburo a cornice. Dall'iconografia e dall'attuale uso dei tamburi a cornice in area islamica, si evincono due tipiche prese. La prima prevede il pollice inserito in un foro della cornice, nel caso in cui essa sia alta, e la seconda, che, prevede il polpastrello del pollice che tiene direttamente il bordo interno della cornice, qualora fosse più bassa.

⁶ FEBO GUIZZI, NICO STAITI, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Comunità montana zona E, Firenze, 1989, pag.11.

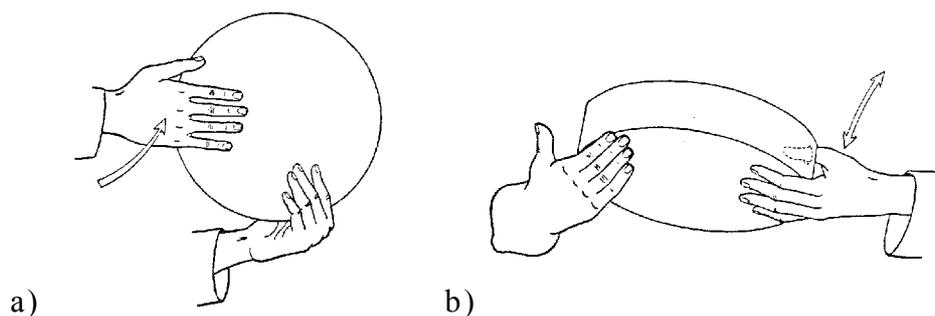


Figura 2 a. Posizione impugnatura tamburo solista.

Figura 2 b. Posizione tamburo d'accompagnamento.⁷

Questo tipo di prese permette l'utilizzo anche delle dita della mano che sorregge lo strumento articolando, così, ritmiche più complesse. Strumenti che attualmente ripropongono queste prese sono il daf ed il bendir.

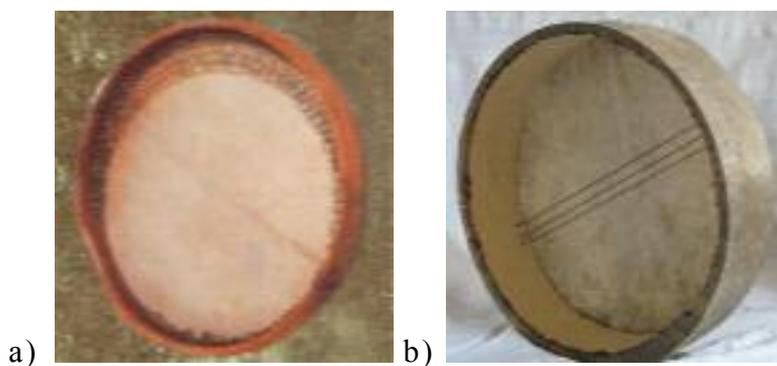


Figura 3 a. Daf.

Figura 3 b. Bendir.

Discostandoci dall'iconografia, la tecnica strumentale dei tamburi a cornice presentano dei suoni: aperti e detti "dum" ottenuti percuotendo il centro della membrana, che vibra liberamente; chiusi e che sono ottenuti con un colpo secco sulla membrana; ed infine, suoni ottenuti con le dita che percuotono i bordi della cornice e detti "tak".

⁷ FEBO GUIZZI, NICO STAITI, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Comunità montana zona E, Firenze, 1989, pag. 16.

CAPITOLO 2
IL TAMBURELLO IN ITALIA

2.1 Cenni storici

La presenza in Italia del tamburello è evidentemente collegata con la vasta diffusione che tale strumento ha conosciuto sin dall'antichità in area mediterranea. Infatti, il tamburello giunse in Italia con le invasioni arabe che interessarono l'area meridionale della nostra penisola⁸. Ma le zone dell'Italia meridionale, quali la Sicilia, la Calabria, la Campania ed il Salento, già a partire dall'VIII secolo a. C., furono coinvolte da un flusso migratorio originato da singole città della comunità greca, motivato sia dall'interesse per lo sviluppo delle attività commerciali, che da tensioni sociali dovute all'incremento della popolazione dell'antica Grecia, a cui la magra produzione agricola non riusciva a dare sostentamento. Queste comunità greche portarono con sé anche la loro cultura musicale nella quale vi era la presenza del tamburo a sonagli. Ciò è dimostrato anche da numerose attestazioni iconografiche del V e IV secolo a. C. che si ricavano dalla pittura vascolare apula, da cui si ricava la diffusione e il ruolo della mania telestica e i rapporti storici e morfologici tra quella e il fenomeno del tarantismo⁹. Anche nell'epoca degli antichi romani si attesta la presenza del tamburo a sonagli. Nel mosaico romano, con suonatori ambulanti, dalla villa "di cicerone" a Pompei, firmato da Dioscoride di Samo e risalente al I secolo a. C., è possibile constatare la presenza di un suonatore di tamburo a cornice. Anche in Salento presso Porto Badisco, e precisamente nella grotta dei Cervi, sono stati rinvenuti delle raffigurazioni di circa 6000 anni fa, che, si presuppongono essere inerenti alla forma del tamburello.

⁸ GUIDO FACCHIN, *Le percussioni*, EDT, 1989, pag. 239.

⁹ DOMENICO STAITI, La mania telestica nelle fonti figurative apule, in *Tarantismo, transe, possessione, musica a cura di Gino L. Di Mitri*, Besa Editrice, Nardò, pag. 16.



Figura 4. Grotta dei Cervi, in Porto Badisco, Salento, Puglia.



Figura 5. Mosaico romano, con suonatori ambulanti, dalla villa “di cicerone” a Pompei, firmato da Dioscoride di Samo e risalente al I secolo a. C.

Nel medioevo la forma del tamburello corrispondeva a quella attuale ma i sonagli erano più larghi e pesanti. Gli ordini dei cimbalini erano tre, sistemati in gruppi di due paia. È soprattutto questa forma che appare, in mano agli angeli, in dipinti, incisioni e manoscritti. Alcuni tamburelli avevano anche dei sonagli a sfera, in numero di cinque, fissati alla cornice per accrescere la sonorità.

Il tamburello veniva considerato come strumento rozzo, usato dai menestrelli, attori, giocolieri, e grazie a questa categoria di suonatori divenne molto popolare in Italia, in Spagna e nel Sud della Francia¹⁰.

Tra il tardo Rinascimento e il Barocco il tamburello fu estromesso dalla musica colta e sopravvisse solo come strumento popolare in Spagna e nell'Italia centrale e meridionale¹¹. Ma come vedremo la sua presenza è documentata anche nel Nord Italia e Sardegna.

2.2 Caratteri generali

La distribuzione geografica del tamburello in Italia e la sua diversa organologia corrisponde, a grandi linee, a quella delle diverse tecniche esecutive¹².

Esistono molte differenze morfologiche legate all'impiego di diversi tipi di pelle, alle dimensioni, al tipo di cornici, al numero, forma, dimensione e collocazione dei piattini e infine ai diversi modi di fissaggio della cornice e della pelle.

La cornice solitamente è di faggio. La costruzione dei tamburelli è strettamente connessa con quella degli attrezzi domestici ai quali essi assomigliano molto, e cioè i setacci con le griglie atte a vagliare farine. Si può anzi dire, non solo che la costruzione delle cornici è identica per i due oggetti, ma anche che essa è spesso opera dello stesso artigiano, che taglia le strisce di legno e poi le incurva per mezzo di un doppio rullo azionato da una manovella. La sovrapposizione dei due oggetti è quasi totale, e così lo è quella dei due processi lavorativi, non solo per somiglianza formale, ma anche per il profondo legame che è all'origine della struttura stessa di tamburello e setaccio e dei materiali necessari per costruirli. Nella costruzione dei setacci per il tamburello, entra in modo determinante anche la concia della pelle animale, nonché il taglio e la sagomatura del lamierino, tagliato in piastrine usate per rinforzare i punti critici di passaggio della pelle attraverso il telaio di legno. Tutti

¹⁰ GUIDO FACCHIN, *Le percussioni*, Op. Cit., pag. 239.

¹¹ GUIDO FACCHIN, *Le percussioni*, Op. Cit., pag. 239.

¹² FEBO GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2002, pag. 59.

gli elementi fondamentali che costituiscono l'assetto del tamburello erano già presenti nella struttura del crivello, comprese le controfascie e i chiodini disposti simmetricamente in numero pari per non squilibrare la tensione della pelle sul telaio di legno.

Vi sono diverse tecniche di ancoraggio della pelle alla cornice, che, possono riassumersi nell'utilizzo di chiodi, colla, tiranti e controfascie.

Le tipologie di membrane rispondono all'area geografica e alle esigenze esecutive. Vi è l'utilizzo di pelle di capra, capretto, mulo, asino, prettamente nell'area campana e pugliese; di gatto nell'area calabrese; e di camoscio – unico caso – in Cogne (Valle D'Aosta).¹³ La pelle di capra e di asino risultano pelli molto resistenti al tempo e all'umidità, e si adattano anche alle tecniche esecutive campane e pugliesi della tammorriata e della pizzica, dove rispettivamente la pelle è percossa con l'intera mano e con il pollice per avere la “vutata” e la “botta”.¹⁴ Nel corso degli anni le tecniche con cui si concia la pelle da applicare allo strumento sono notevolmente migliorate, e per questo non è più necessario, come lo era 20-30 anni fa, trattare la pelle durante i periodi in cui il tamburello non veniva suonato. Prima, infatti, se si pensava di non usare lo strumento per un lungo periodo di tempo, si doveva applicare sulla pelle borotalco o grasso, in modo da impedire alla pelle di rovinarsi diventando troppo fragile.

Possiamo constatare, come in base al diverso diametro dei tamburelli e la diversa altezza della cornice, vi sia un'impugnatura diversa e un impiego di diverse tecniche percussive. La cornice dei tamburi, di solito è proporzionata al diametro complessivo dello strumento, e dunque è più alta nei tamburelli di grandi dimensioni e più bassa in quelli medi e piccoli. Nel caso della “tammorra” vi è una cornice alta con impugnatura ricavata all'interno della stessa cornice, tramite un'apposita fessura¹⁵.

¹³ FEBO GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Op. Cit., pag. 65.

¹⁴ Questi due colpi e suoni sul tamburo risultano essere gli accenti forti e caratteristici della tammorriata e pizzica.

¹⁵ Di fatto, però, in tutti i tamburelli tradizionali di regola vi è un'impugnatura. Quindi non solo nel caso della tammorra, ma anche nel caso di tamburelli utilizzati in contesti quali quelli della pizzica o della tarantella in Calabria. Il fatto, che, oggi vi siano tamburelli senza impugnatura - a prescindere dal caso della tammorra - corrisponde ad un'esigenza il più delle volte estetica. Infatti, proprio l'impugnatura a fessura permette un più utile movimento del tamburello necessario allo scuotimento dei sonagli.

Per quanto riguarda gli ordini dei piattini, essi possono essere in numero variabile di file e di ordini, di dimensioni e di pesantezza. I sonagli possono essere di vario materiale: legno, metallo, rame, e ottone. Vi è anche l'uso di porre una castagnetta con un gruppo di bolle, all'interno della cornice del tamburello, che, risuonano a diretto contatto con la membrana¹⁶. Gli strumenti dell'Italia centrale hanno, di solito, un numero minore di piattini (3-5 coppie, in qualche caso parzialmente raddoppiate con collocazione in due ordini sovrapposti). Gli strumenti meridionali montano invece un numero maggiore di piattini (un minimo di 5 coppie, fino a 9 coppie, spesso in doppio ordine). La presenza di gruppi di piattini di regola dispari è riconducibile a simbolizzazioni numerologiche.

2.3 Funzione del tamburello e musica “popolare”

La funzione rituale primaria del tamburello era legata a culti femminili, all'evocazione di stati alterati di coscienza di mania¹⁷ sacra e alla situazione di “festa”. Il tamburello funzionale agli stati della possessione, con lo stile musicale della tarantella e cioè del ballo magico-terapeutico¹⁸. Questo strumento legato al femminile¹⁹ e suonato dalle donne, viene a Carnevale e nelle feste religiose, suonato da uomini²⁰. Nella ricerca dell' “altro da sé” i contadini della Puglia moderna²¹ – oppressi dalle fatiche del lavoro, dal ruolo marginale a loro dato nella società – suonavano per cerimoniare telesticamente un carnevale individuale in cui le pulsioni represses possono esser rese pubbliche e dove il mondo può “capovolgersi”. Tutt'oggi i suoi

¹⁶ FEBBO GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Op. Cit., pag. 68.

¹⁷ Stato di follia o delirio riconducibile alle ritualità dell'Antica Grecia e della Magna Grecia.

¹⁸ Situazione del caso inerente al tarantismo.

¹⁹ In un passo delle Baccanti di Euripide viene raccontato come il tamburello inventato dai Coribanti venga consegnato a Rea. Dunque creato da divinità maschili e suonato da divinità femminili. Si veda la nota numero 1.

²⁰ DOMENICO STAITI, La mania telestica nelle fonti figurative apule in *Tarantismo, transe, possessione, musica a cura di Gino L. Di Mitri*, Op. Cit., pag.17.

²¹ E' il caso della terra del Salento, dove il rapporto tra festa stagionale e tarantismo, va collegato con la regolarità, anch'essa stagionale delle crisi dei taratati. Inoltre, il repertorio musicale e ritmico della tarantella presente nel Salento, denominata “pizzica”, è accostato alle feste religiose, al Carnevale (Ostuni), alla danza dei tarantati e alla danza delle spade nella festa di S. Rocco in Torrepaduli.

suonatori, all'interno dei rituali tradizionali presenti nel centro-sud Italia, sono uomini ed anche donne. Tale distinzione tra uomini e donne è legata al mondo Campano, ma anche ad altre regioni, dove il modo e la mano con la quale si decide di percuotere il tamburello, caratterizzano un'identità maschile e femminile

Il tamburello si è accostato da sempre a ritualità pagane e a ritualità sacre-religiose. Vi sono contesti dove il carattere pagano si contrappone con quello religioso della Chiesa in Italia, convivendo con esso; e casi in cui la Chiesa ha sostituito con i propri santi la funzione rituale pagana che veniva considerata demoniaca (il caso del Tarantismo).

Il tamburello è prettamente legato ad un genere di musica che è classificata nel rango del "popolare" e si pone in contrapposizione al genere musicale "colto".²² Qui di seguito vorrei porre l'attenzione sul concetto ed il ruolo storico della musica "popolare" in Italia.

In Italia è presente una realtà musicale, che, non ha condiviso molto con il colto ed il chiesastico. E' una realtà che si è espressa nel tempo, dalle campagne (con i suoi canti di lavoro), fino ai giorni nostri, nelle grandi città e periferie urbane. La musica "popolare" tende a rappresentare un mondo diverso dal mondo della musica "colta" anche per il diverso impiego degli strumenti musicali²³, dell'armonia, della melodia e del ritmo²⁴. Il "popolare" in Italia ha accompagnato la storia della nostra penisola, subendo anche contaminazioni. Con le popolazioni che sempre più si sono spostate dalle campagne alle città, con l'arrivo della società del "consumismo"²⁵, le forme arcaiche della musica legate alle tradizioni

²² Non vi è dubbio, che, comunque il tamburello faccia parte anche dello strumentario della musica cosiddetta "colta" nelle orchestre di musica classica di tradizione "occidentale".

²³ Difatti, bisogna constatare in merito alla tesi di laurea in questione, che, il tamburello è uno strumento molto "fisico", nel modo in cui esso è suonato, nella postura del corpo, nei movimenti degli arti che permettono la sua ritmicità.

²⁴ La musica non appartenente alla sfera "colta", ma più vicina al popolo, ed anche quella cosiddetta "etnica", ha generalmente una forte connotazione ritmica e presenza di percussioni varie, funzionale alle ritualità, ed ai momenti di danza e festa.

²⁵ Una società di stampo sempre più consumista, che ha visto negli emigrati, nelle zone depresse delle grandi città un mercato da sfruttare al quale imporgli "nuovi" bisogni e "nuovi" modi di vita, che, si scontravano con i valori e le tradizioni di coloro che provenivano dal Sud. Un' "operazione culturale", quella del consumismo, che, diciamo si è scontrata sempre con le tradizioni in genere e che ha posto le basi nell' "effimero", ponendo però la tragicità di una vita alienante.

regionali, hanno fatto i conti con le influenze più disparate²⁶. Negli anni settanta la musica “popolare” ha accompagnato le contestazioni operaie²⁷ e sempre in questo stesso periodo storico è stata coinvolta in un fenomeno di interesse culturale denominato “folk-revival”. Un periodo in cui la musica “popolare” si è caratterizzata per il suo valore “politico”²⁸. Si è voluto, così proporre una musica “altra” che si credeva fuori dal circuito commerciale e discografico dei miti del rock. Una musica “popolare”, che, ha voluto recuperare a suo modo la tradizione, e dove il musicista si è impegnato a livello culturale e politico. Tutt’oggi, a distanza di molti anni, assistiamo nuovamente ad un interesse per la musica “popolare”, per il recupero delle tradizioni in genere. Ciò è dovuto anche grazie al successo di vari gruppi musicali²⁹ e alla proposta di eventi musicali quali “La Notte della Taranta”³⁰. Quindi, si parla di “neotarantismo”³¹ e di coloro, che, trattano la musica “popolare” e la

²⁶ In tal caso, pensiamo a coloro che per esigenza lavorativa si sono spostati dalla campagna alle città, a chi dal sud è emigrato nelle grandi città del nord, stanziandosi nelle periferie e borgate povere, portando con sé i valori di una tradizione che si andava a scontrare con la cultura “moderna” e “massificata” dell’occidente capitalistico. E’ in questo contesto, che, ad esempio, il figlio di un emigrato meridionale cresciuto nella città, e nell’ascolto di musica rock, blues o jazz, poneva queste conoscenze accanto al recupero delle sue tradizioni musicali e origini regionali. Non c’è quindi da stupirsi, se tutt’oggi vi sono gruppi di musica folk-rock, che, ripropongono il repertorio tradizionale con l’impiego di strumenti musicali – quali batteria o chitarre elettriche – non appartenenti alla sfera della musica “popolare” tradizionale.

²⁷ La musica popolare in molte occasioni della storia italiana ha denunciato realtà di oppressione (ad esempio il fenomeno del Brigantaggio in Italia meridionale). Il denunciare uno stato di repressione od oppressione si ricollega quindi a quei valori arcaici a cui la musica “popolare” stessa è legata; cioè, il bisogno di liberarsi, esorcizzare ed estirpare il “male”. Nel caso specifico delle contestazioni operaie, vogliamo ricordare negli anni settanta il Gruppo operaio ‘E Zezi di Pomigliano d’Arco, all’interno dell’industria automobilistica Alfasud.

²⁸ Il periodo che parte dalla contestazione nel 1968 e continua negli anni 70. In questi anni la musica in genere è molto legata a ideali politici ed inizia ad essere eseguita alle feste dell’Unità.

²⁹ Cito in questo caso: OFFICINA ZOÈ, ALLA BUA E ZIMBARIA.

³⁰ Il festival è un progetto nato su iniziativa dell’Unione dei Comuni della Grecia Salentina e dell’Istituto Diego Carpitella nel 1998, quando si decise di realizzare, all’interno dell’area ellenofona, un grande concerto in cui la locale musica folklorica si ibridasse con altre tradizioni musicali, rivitalizzandosi e stabilendo, in questo modo, anche una modalità diversa di composizione musicale contemporanea. La Provincia di Lecce è socia fondatrice dell’Istituto Diego Carpitella, che organizza l’evento insieme ai Comuni della Grecia Salentina. L’iniziativa si è sempre più sviluppata nel corso di questi otto anni fino a raggiungere una dimensione tale da assumere un ruolo di rilievo in ambito nazionale e non solo.

³¹ Movimento di riproposta della musica “popolare”. Da alcuni anni si rileva alta affluenza a manifestazioni che propongono musica popolare. Gli episodi che più hanno dato luogo a quesiti e spunti per momenti di riflessione sono quelli riguardanti la copiosa partecipazione a concerti di musica che oseremmo chiamare “attarantata”, includendo in questa categoria musicale pizziche, pizziche tarantate, tarantelle di vario tipo, tammurriate; per meglio intenderci: i ritmi del 12/8, del 4/4, del 2/4 accompagnati da tamburello, tammorra, organetto, castagnette, violino, chitarra ed altri strumenti della tradizione tipici dell’Italia del Centro-Sud. Si potrebbe pensare ad un forte bisogno di musica altra, di musica etnica, di musica che in qualche modo ci ricollegli all’antico bisogno di transe e di ritmi “tribali”.

“tradizione” in maniera più purista. In tal senso, bisogna constatare come da un lato, la musica “popolare” sappia far convivere il passato con il nuovo e come vi sia il bisogno di ricerca e tutela del patrimonio “tradizionale”.

2.4 Tipologie di tamburelli in Italia

Il tamburello è diffuso, costruito e utilizzato secondo le norme tradizionali in Marche, Toscana, Lazio, Abruzzo, Molise, Campania, Basilicata, Puglia, Calabria e Sicilia.

Il tamburello è generalmente di piccole dimensioni nell’Italia Centrale, in Basilicata e Calabria, con diametro che oscilla dai 25 cm. ai 30 cm.

In Campania segnaliamo la presenza della “tammorra” o “tammurro”. La “tammorra” è sicuramente il tamburo a cornice più grande in uso in Italia. Esso è formato da una cornice, ricoperta da una pelle di capra, d’asino o mulo ben tesa, del diametro che varia dai 35 cm. ai 60 cm. La fascia presenta, in tutta la sua circonferenza, delle aperture rettangolari dove vengono collocati dei sonagli ricavati da vecchie scatole di latta che prendono il nome di *‘e cicere* oppure *‘e cimbale* (i cimbali) o i *cincioli*. La tammorra campana è strettamente imparentata al *bendir* arabo e la sua origine si perde nella notte dei tempi vista la moltitudine di testimonianze che vanno dalla civiltà araba quella greco-latina.³²

Sempre in Campania, attualmente in Montemarano vicino Avellino, si segnala la presenza e l’utilizzo di un tamburello a sonagli con pelle sintetica, tiranti meccanici, e con diametro che oscilla dai 25 cm. ai 30 cm. Tutt’oggi, risulta essere l’unica tipologia di tamburello con pelle non naturale, che, viene suonato e impiegato nel rituale carnevalesco della collettività montemaranese.

In Puglia distinguiamo due aree geografiche, quella del Gargano e del Salento, dove si presentano tipologie diverse di tamburelli. In Gargano, nell’area di Rignano e di Monte Sant’Angelo vi è “lu tammurrë” con un setaccio di 40-50 cm. Lungo la cornice vengono incise delle fessure

³² PATRIZIA GORGONI, *Tammurriata: Canto di popolo*, Altrastampa, Napoli, 1997, pag. 35.

parallele al piano della pelle, nelle quali vengono inseriti dei sonagli metallici quadrati. E' anche solito porre un filo teso con sonagli all'interno della cornice. Tamburi di formato minore (20-30 cm. di diametro) e con fascia lignea più bassa vengono detti "tamburreddè". A Monte Sant'Angelo vi era anche un tamburello senza sonagli detto "la pulégnè". In Salento abbiamo "lu tammurreddru", le cui dimensioni vanno dai 25 cm. ai 45 cm. di diametro, anche se quello più comunemente usato è di 35-40 centimetri. La pelle utilizzata è di capra o di capretto; la cornice è di faggio, costituita da una fascia unica piegata. Vi è anche la fascetta, che, ha il compito di rinforzare la cornice; la sua collocazione è interna a essa quando vengono adoperati chiodini di canna, esterna se sono impiegati chiodini di ferro. I chiodini di canna hanno il vantaggio di non arrugginire. I sonagli di rame, vengono bruciati e piegati per renderli più sonori.

In Sicilia è in uso sia il tipo piccolo detto "trimpanu" (nella zona di Sassari) e sia quello più grande sui quali viene attestata la denominazione "su sizilianu".³³

La presenza del tamburello, la si attesta anche in aree del Nord Italia e della Sardegna. Fonti iconografiche recenti testimoniano la sua presenza in zone istro-venete (in Gallesano detto *símbolo*), in Zovon del Po (Padova), in Canavese (nel Piemonte nord-occidentale e detto *tabass*) e in Valle d'Aosta (presso Cogne e detto *tambour*).³⁴ In queste aree, ad eccezione di Zovon del Po, è presente un tamburo monopelle senza piattini ma con campanelle e bubbole infisse nella parte interna della cornice. In Sardegna è presente un piccolo tamburo senza piattini, ma con piccoli sonagli sul bordo esterno, detto "tedazzeddu", nella zona del Sarrabus. Sempre in questa località sarda e a Campidano Cagliariitano è presente il "tamburinu" di corto diametro e con piattini in coppia, accompagnati alle volte dalla presenza di bubbole o sonagli.³⁵

³³ FEBO GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Op. Cit., pag. 68.

³⁴ FEBO GUIZZI, NICO STAITI, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Comunità montana zona E, Firenze, 1989, Op. cit., pag. 23.

³⁵ FEBO GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Op. Cit., pp 67-68.

Ma in queste aree del nord Italia e della Sardegna l'utilizzo del tamburo non vanta particolari tecniche esecutive, in quanto forse lo strumento è di recente acquisizione.

2.5 Caratteri comportamentali ed esecutivi generali del tamburello

Facciamo luce sull'impostazioni comportamentali del corpo e delle mani, legate alle tecniche esecutive presenti nel centro-sud della nostra penisola.

In base alle ricerche di Guizzi e Staiti, ed in base all'uso odierno del tamburello, bisogna considerare l'impugnatura dello strumento, le funzioni delle mani e il ruolo del tamburello rispetto al corpo.

Il braccio che sorregge il tamburello è piegato più o meno a 90° e viene mosso facendo ruotare ulna e radio dell'avambraccio. La sua impugnatura³⁶, quindi, è legata ad una sola mano con una presa tra pollice all'interno della cornice e le altre dita, che, toccano la pelle e la parte inferiore dello strumento stesso, che, chiameremo "polo sud", seguendo un immaginario asse verticale.



Figura 6. Impugnatura del tamburello.³⁷

Nello specifico, la tammorra, che, dispone di una cornice molto più alta, presenta un'impugnatura diversa dal tamburello, ma che è posta sempre nel "polo sud" dello strumento in questione. Come abbiamo già citato, si

³⁶ Precisiamo che per qualsiasi tecnica esecutiva l'impugnatura con il braccio, il polso e la mano, deve avvenire in maniera rilassata affinché si abbia anche lo scuotimento dei sonagli e non ci si stanchi durante l'esecuzione ritmica.

³⁷ FEBO GUIZZI, NICO STAITI, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Comunità montana zona E, Firenze, 1989, Op. cit., pag. 40.

tratta di una fessura nella quale vengono inserite le dita. Il pollice è sempre posto all'interno della cornice; vi può essere il caso in cui tutte le restanti quattro dita sono poste all'interno della fessura in una vera e propria presa totale del manico; il caso in cui vi sono indice e medio posti lungo la cornice con anulare e mignolo all'interno della fessura; ed il caso in cui, in base alla profondità della cornice e alla mano dell'esecutore, si riesca ad avere una presa della tammorra con anulare e mignolo all'interno della fessura e indice e medio che non solo sono posti lungo la cornice, ma riescono anche a porsi sulla membrana³⁸.

Generalmente, lo strumento in base alla tecnica strumentale utilizzata, può essere tenuto perpendicolare al terreno o solo leggermente inclinato in avanti. Questo è il caso di zone quali la Puglia, il Salento, la Calabria, il Lazio, le Marche, l'Abruzzo ed anche la Campania. Poi, vi è il caso Campano, dove la posizione del tamburo a volte è molto in avanti, rispetto al terreno, ed è questo legato all'esecuzione di tammurriate³⁹. Il tamburello, durante l'esecuzione ritmica, va a posizionarsi quasi in maniera parallela al terreno. Tutto ciò, all'interno di lunghe esecuzioni rituali, indica un'ottima esecuzione e preparazione da parte di quei tamburellisti, che, quindi riescono a tenere in maniera rilassata lo strumento tramite il braccio, il polso e la mano.

A seconda del "gioco" che vi è tra la mano che impugna il tamburello e quella che percuote la membrana, avremo l'andamento ritmico del tamburello. È importante constatare come il movimento del polso e della mano, che, impugna lo strumento consentano di poter gestire al meglio il suono ritmico dei sonagli. Prendendo in considerazione la posizione ferma del tamburello all'inizio di una qualsiasi esecuzione ritmica, notiamo come durante essa, il tamburello oscilli tramite il movimento del polso. Il tamburello, partendo dalla mano e dal braccio coinvolto nell'impugnatura, viene quindi diretto verso la mano che percuoterà la

³⁸ In tal proposito, non vi è una regola standardizzata tra i modi d'impugnare la tammorra, da me elencati, poiché ogni suonatore trova una sua maniera per equilibrarsi costruendo una tecnica alla quale partecipa tutto il fisico.

³⁹ Questa situazione è dovuta anche al fatto che nella tammurriata il polso della mano che impugna lo strumento, a dispetto di altre tecniche esecutive, è coinvolto in un costante movimento.

membrana, per poi dirigersi nel senso contrario verso il corpo del suonatore.

In base alla tecnica utilizzata dalla mano per percuotere la membrana⁴⁰ abbiamo sostanzialmente movimenti base per avere l'andamento ritmico del tamburello, che, è legato alla "terzina"⁴¹.

Il primo movimento usa la mano piegata a cucchiaio con il pollice stesso. Il movimento percussivo si svolge lungo l'asse verticale della membrana facendo sì, che, la mano abbia una rotazione sull'asse dell'avambraccio. Questa percussione avviene quindi lungo un asse verticale, che va da nord a sud. Due colpi suonano con il pollice e con il taglio della mano⁴², con un movimento della mano in senso antiorario; ed il terzo è portato con la punta delle altre dita sulla membrana, con la rotazione del polso in senso orario. Questo tipo di movimento, corrisponde soprattutto al caso come vedremo della tecnica salentina legata all'esecuzione della pizzica.⁴³



Figura 7. Movimento lungo l'asse verticale del tamburello.⁴⁴

⁴⁰ In genere, in base a qualsiasi tecnica esecutiva, la zona di percussione della membrana è ristretta nella metà superiore del tamburello.

⁴¹ Gruppo di tre note, che, nel caso del tamburello e delle tarantelle mostrano andamento ambiguo tra binario e ternario.

⁴² L'utilizzo del pollice più indice.

⁴³ Ma è anche una tipologia di movimento utilizzata in Sicilia, che, però presenta il pollice più discostato dalle altre dita. In questa regione i tamburi sono di grandi dimensioni, e nell'atto percussivo la mano cerca di sfruttare al meglio l'area della membrana per avere timbriche diverse.

⁴⁴ FEBO GUIZZI, NICO STAITI, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Comunità montana zona E, Firenze, 1989, Op. cit., pag. 40.

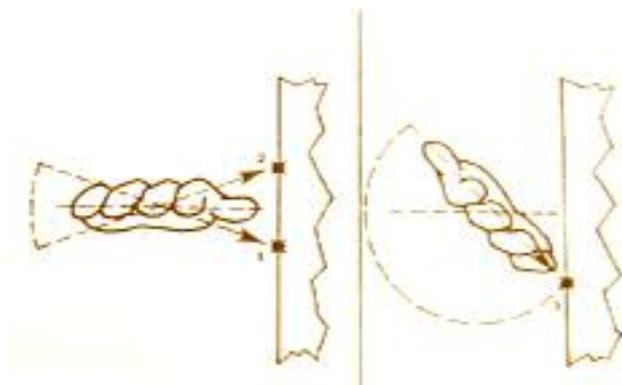


Figura 8. I tre colpi nella terzina salentina.⁴⁵

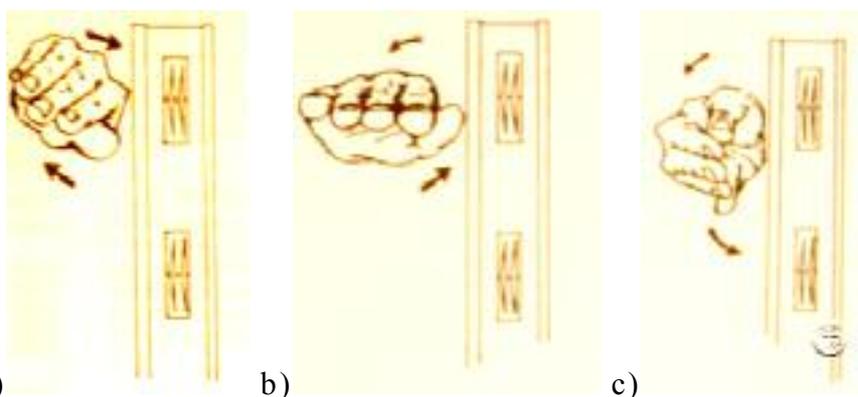


Figure 9 a, b, c. Successione movimento mano in senso antiorario e orario nella tecnica salentina.⁴⁶

Il secondo movimento prevede il pollice contrapposto alle altre dita, che, si muove su un asse orizzontale della membrana del tamburello. La percussione avviene tramite l'alternanza dita-pollice, che poggiandosi sulla membrana creano "una sorta di arco". In questo caso, la mano che sorregge lo strumento, coadiuva moltissimo l'altra, per la realizzazione del ritmo. Questo tipo di movimento è tipico del centro Italia (Marche, Abruzzo e Lazio), del Gargano, della Calabria e della Campania.



Figura 10. Movimento lungo asse orizzontale nelle tecniche del centro Italia.⁴⁷

⁴⁵ FEBO GUIZZI, NICO STAITI, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Comunità montana zona E, Firenze, 1989, Op. cit., pag. 41.

⁴⁶ FEBO GUIZZI, NICO STAITI, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Comunità montana zona E, Firenze, 1989, Op. cit., pag. 40.

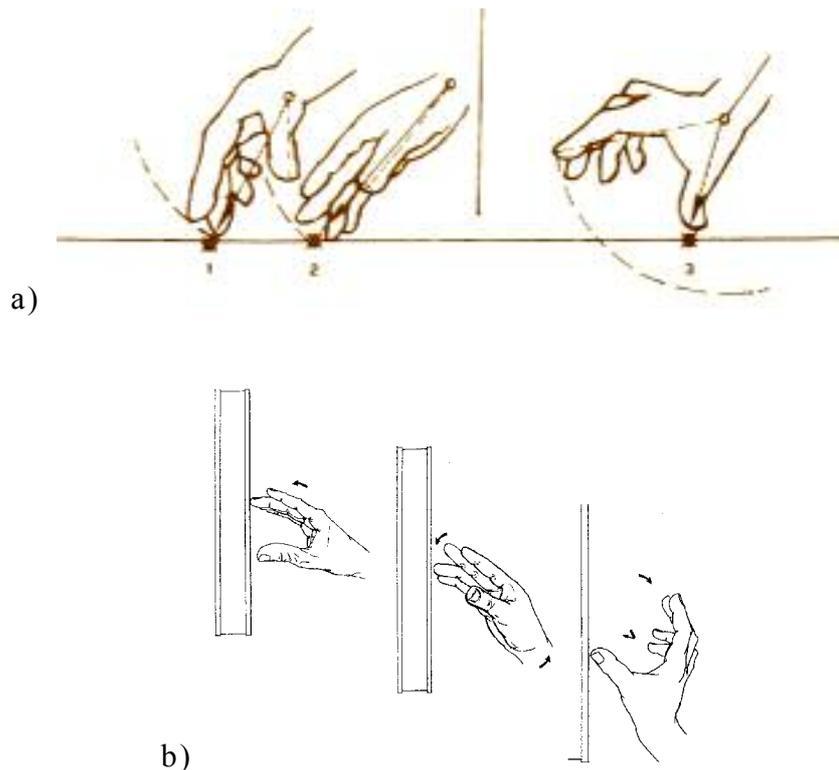


Figure 11 a. Successioni colpi terzina nella tecnica del centro Italia.
 Figura 11 b. Movimento mano a “bilanciere” nella tecnica centro Italia.⁴⁸

La Campania, come vedremo, rappresenta un caso in cui, questa tecnica esecutiva prevede sul tempo forte, l'utilizzo di uno schiaffo a mano aperta dato al centro della pelle.

Nella tecnica del centro Italia la mano destra ha le dita serrate con il pollice aperto alla mano. Il polso è leggermetne piegato e la mano si muove alternando dita e pollice con un movimento oscillatorio a “bilanciere” lungo l’asse est-ovest dello strumento. I primi due colpi si ottengono facendo ruotare la mano in senso orario colpendo la membrana con le dita⁴⁹, ed il terzo colpo si effettua ruotando il polso in senso antiorario colpendo con il pollice o con il palmo alla base del pollice. La parte della membrana che viene colpita è spesso quella superiore vicino alla cornice e i piattini risuonano fedelmente le figurazioni date dalla

⁴⁷ FEBO GUIZZI, NICO STAITI, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Comunità montana zona E, Firenze, 1989, Op. cit., pag. 40.

⁴⁸ FEBO GUIZZI, NICO STAITI, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Comunità montana zona E, Firenze, 1989, Op. cit., pag. 42-43.

⁴⁹ Le dita sarebbero: indice, medio e anulare.

percussione senza sostanziali varianti. L'andamento ritmico è composto da lunghe serie di terzine interrotte da una semiminima e una croma.

Questa tecnica si trova anche in Campania con il colpo sul battere dato con uno schiaffo al centro della pelle.

In Sicilia vi è una combinazione tecnica tra quella salentina e quella del centro Italia.

La tecnica Calabrese è simile a quella del centro Italia. Lo spostamento avviene lungo l'asse verticale della membrana. La mano è tenuta con il pollice aperto e contrapposto alle dita raggruppate. Il primo colpo è dato con la punta delle dita, il secondo con le nocche delle dita, il terzo con il pollice. I primi due colpi si ottengono ruotando il polso in senso orario, facendo percuotere la membrana dalla punta delle dita per poi far scivolare le nocche sulla stessa pelle. Nel colpo del pollice il polso ruota in senso antiorario.



Figura 12. Successione colpi terzina nella tecnica calabrese.

Per quanto riguarda il rapporto del tamburello rispetto al corpo secondo Guizzi e Staiti, l'uso stesso del tamburo a cornice - coinvolgendo arti, mani e polsi - è visto come una proiezione dinamica degli impulsi motori del suonatore.⁵⁰

Ritmicamente per la maggior parte degli stili musicali del tamburello, vi è di base il riferimento al gruppo di tre note spesso trascritto come terzina, ma che ha un andamento ambiguo tra il binario e ternario. Di solito vengono accentati il primo e l'ultimo colpo di questa figura, dando una ritmicità che spesso ricorda lo Swing, poichè l'ultimo colpo, cioè il levare, è leggermente ritardato come il levare nella ritmica jazz e viene

⁵⁰ FEBO GUIZZI, NICO STAITI, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, pag. 27.

spesso accentato di più. In questo modo, si può rendere il ritmo di tarantella più vicino allo swing, ed al sincopato.⁵¹

L'ambiguità tra binario e ternario è data soprattutto dal comportamento del suonatore rispetto al secondo colpo della terzina: considerando il primo colpo in battere, e il terzo in levare, il secondo diventa un elemento che varia dando diverse possibilità ritmiche. Spesso, il secondo colpo può non essere suonato oppure viene solamente accennato, anticipato o ritardato.

⁵¹ Questa tendenza è presente soprattutto nella ritmica sincopata in Montemarano.

CAPITOLO 3
IL TAMBURELLO SALENTINO

3.1 Salento e Tarantismo

Così viene descritto il Salento da Cosimo de Giorgi⁵²: “Terra tra i due mari Adriatico e Ionio partendo da una linea condotta dal punto più interno del golfo di Taranto fino alla contrada del Pilone a nord di Ostuni.”

La penisola Salentina, terra di intensi scambi tra civiltà, è un’antica porta d’Italia, punto di contatto tra Oriente ed Occidente, tra Grecia e Magna Grecia.

Descritta anche da Ernesto de Martino nell’opera letteraria “La terra del rimorso”, che, più di tutte descrive meglio il tarantismo⁵³ e il morso della “taranta”⁵⁴.

Vi sono fondamentalmente due tesi legate al tarantismo⁵⁵, e sono quella di Marius Schneider e per l’appunto quella di Ernesto De Martino.

⁵² Cosimo De Giorgi (Lizannello, 9 febbraio 1842 – Lecce, 2 dicembre 1922) è stato scienziato italiano e nel corso della sua vita affiancò, alla professione di medico, quella di insegnante. Ma a queste egli aggiunse un’intensa attività di ricerca e di studio che, riflettendo in pieno l’ampiezza dei suoi interessi culturali, abbracciò campi vastissimi ed eterogenei, tra i quali la geografia stessa.

⁵³ Il tarantismo fu portato a conoscenza grazie alle crociate dei cristiani che testimoniano casi di avvelenamento da parte della tarantola. Si connotò come fenomeno storico religioso che caratterizzò l’Italia meridionale e in particolare la Puglia fin dal Medioevo; visse un periodo felice fino al XVIII secolo, per subire nel XIX secolo un lento ed inesorabile declino. Le vittime più frequenti del tarantismo erano le donne ovvero le tarantate, in quanto durante la stagione della mietitura, le raccogliatrici di grano o di tabacco erano maggiormente esposte al rischio di essere morsicate da questo fantomatico ragno. Ma tra i tarantati vi potevano anche essere gli uomini.

⁵⁴ La tarantola che morderebbe e che provocherebbe la crisi legata al tarantismo stesso.

⁵⁵ Nel secolo scorso si è trattato molto il tema del tarantismo in ambito antropologico ed etnomusicologico. Vi riporto l’interessante testo d’apertura del videodocumentario “La Taranta” di Gianfranco Mingozzi del 1962 girato in Salento: “*Questa è la terra di Puglia del Salento spaccata dal sole e dalla solitudine, dove l’uomo cammina sui lentischi e sulla creta; scricchiola e si corrode ogni pietra da secoli. Anche le pietre squadrate, tirate su dall’uomo. Le case grezze destinate alla misura del dolore e della speranza seccano e cadono nel silenzio. Avara è l’acqua a scendere anche dal cielo, gli animali battono con gli zoccoli un tempo che ha invisibili mutamenti. I colori sono bianchi, neri, ruggine. È terra di veleni, animali e vegetali. Qui esce nella calura il ragno della follia e dell’assenza; s’insinua nel sangue di corpi delicati che conoscono soltanto il lavoro avido della terra, distruttore della minima pace del giorno. Qui cresce tra le spighe del grano e le foglie del tabacco la superstizione, il terrore; l’ansia di una stregoneria possibile, domestica. I geni pagani della casa sembrano resistere ad una profonda metamorfosi tentata da una civiltà durante millenni. L’estate, la stagione pesante dei Greci scivola come polvere, acceca l’acqua nei pozzi; la luce bianchissima stride negli occhi e la noia penetra nell’interno dell’uomo, matura verso l’irrazionale i suoi sentimenti, deforma gli istinti. I tarantati dicono di sentire la noia all’inizio del male. Male che viene curato con le cadenze di una musica fortemente ritmata e continua e con la danza della piccola taranta, la tarantella.*”

Entrambi gli studiosi riconoscono il carattere “musicoterapeutico”⁵⁶ del fenomeno.

Schneider colloca il tarantismo come un “rito medicinale che dà una visione cosmologica del mondo”⁵⁷. Un sistema che vede la musica e la danza all’interno del tarantismo come una forma terapeutica per il morso del ragno (piano reale fenomenico) e per la lotta tra la vita e la morte, tra l’estate e l’inverno⁵⁸ (piano reale permanente). Il morso del ragno, secondo i casi analizzati da Schneider sarebbero reali⁵⁹.

In base alle ricerche effettuate in Salento, nel 1959, De Martino considera il tarantismo in questo modo: «una “forma di religione minore” basata su di un “esorcismo musicale-coreutico-cromatico” »⁶⁰. Per De Martino: *“Il tarantismo agisce come un rituale mitico di ripresa e di reintegrazione dai momenti critici della vita, quali quelli della pubertà, dell’eros precluso e del conflitto delle adolescenti, all’interno*

⁵⁶ La musica che facendo danzare la tarantata, permetteva di curarla tramite la sudorazione connessa al ballo e vista come modo per eliminare il veleno del ragno.

⁵⁷ GILBERT ROUGET, *Musica e trance*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1986, pag. 220.

⁵⁸ Questa visione del tarantismo da parte di Schneider non prevede un’analisi del fenomeno secondo un dettato di tipo religioso e psicoanalitico, che, invece è più presente in De Martino.

⁵⁹ Su questa posizione, distante dalla concezione del “morso presunto” di De Martino, vi sono state posizioni diverse in base anche a narratori del fenomeno, quali Pino Zimba e Luigi Stifani, suonatori legati al tarantismo e che hanno partecipato al rituale di “cura e danza” dei tarantati. Testimonianze legate alla sofferenza, alle condizioni del lavoro e della vita contadina nel Salento delle donne, degli uomini e dei tarantati. La credenza popolare, anche riscontrabile nel testo *Sertum papale de venenis del XIV sec.*, poneva la liberazione dal veleno della taranta, tramite la sudorazione connessa al ballo dei tarantati. In base a tali credenze, la leggenda popolare può essere in realtà legata anche ad una spiegazione strettamente scientifica: il ballo convulso connesso all’ «allegrezza» provata nell’ascoltare la pizzica-tarantata, accelerando il battito cardiaco, favorisce l’eliminazione del veleno e contribuisce ad alleviare il dolore provocato dal morso del ragno.

Riporto anche il caso in cui la “sintomatologia del morso” del ragno sia apparsa in un neonato. Ecco in merito a questo caso, un passo preso da un’intervista al violinista Luigi Stifani, realizzata da Ruggiero Inchingolo all’interno dell’opera “Luigi Stifani e la pizzica tarantata”. *“Era il 1928 e mi capitò un bambino di 6 mesi che era figlio di contadini che raccoglievano tabacco. Praticamente questa povera gente aveva messo sotto all’albero questo bambino. Quando si sono ritirati, verso le 10 e mezza, nelle ore di caldo, sono andati a prendere il bambino, e il bambino era immobilizzato. [...] Dopo averlo portato a Nardò, hanno chiamato il dottore, e il dottore gli ha detto: «forse sarà il caldo» e gli ha dato un bicchiere di una medicina preparata in farmacia. Ma questo bambino non rinveniva. [...] Io nel '28 lavoravo da un barbiere, ero giovanissimo, e mi hanno chiamato...dicendomi: «Maestro Gigi, e non vieni per vedere? C’è un bambino abbandonato», e così ho preso il mandolino, che allora il violino non lo suonavo ancora, ho chiamato mio fratello, che era più grande, e sono andato. Ora, noi eravamo nella sala d’entrata, mentre il bambino, stava nella stanza da letto. Come abbiamo cominciato a suonare la pizzica tarantata “indiaiolata”, questo bambino ha cominciato a rotolarsi. [...] Sicché dopo 3 ore, il bambino si è rimesso in stato normale.”* Questo singolare episodio fa riflettere circa l’analisi del tarantismo di De Martino, basata anche sulla visione dell’eros precluso e l’isteria delle donne tarantate, che però, difatti non combacerebbe con il caso del neonato appena descritto.

⁶⁰ ERNESTO DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano, 1961, pag. 70.

del regime di vita contadino.”⁶¹ De Martino ha ragione nel constatare il ruolo svolto dalle pulsioni erotiche represses nelle tarantate, in quanto, queste proprio nel “morso presunto”, potranno render pubblica la loro sofferenza⁶² ed il loro eros precluso tramite la danza.

I tarantati⁶³ si identificano nella “taranta”, tanto nel ballo che nella musica. Infatti, la musica che permette il ballo doveva essere “conforme” a quella emessa dal ragno⁶⁴, e capace di curare la tarantata tramite la danza stessa⁶⁵. L’invasata imitava tramite la danza, lo stesso ragno⁶⁶. Il ballo permetteva di esprimere, di rendere pubblica e socializzata l’isteria della tarantata, tramite stati di eccitazione e di alterazione della coscienza elevati (la trance). L’isteria socializzata, perché i tarantati venivano portati a Galatina nella Basilica di San Paolo a chiedere la grazia e la fine dei loro tormenti sotto gli occhi della gente di paese.

Nel fenomeno ha importanza il ruolo svolto dal Cattolicesimo che non poteva tollerare l’esistenza di un culto di possessione⁶⁷. Il ruolo della Chiesa è stato importante, in quanto ha sostituito l’immaginario pagano⁶⁸ con la figura di San Paolo. Il Santo dei tarantati che concedeva la grazia e che “parlava” con essi.

La puntura della taranta, inoltre, poneva l’alibi provvidenziale e chi si abbandonava alla pratica del tarantismo non era più un peccatore, ma una vittima della tarantola. Quindi, possiamo affermare che il tarantismo, per le caratteristiche sopra elencate, si pone come “culto di possessione non dichiarata tale”, proprio per il ruolo intermediario svolto dalla Chiesa,

⁶¹ ERNESTO DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Op. Cit., pag. 269-70.

⁶² Infatti in un contesto sociale, quale quello contadino del passato, repressivo, le giovani non avrebbero mai potuto esternare i loro “stati di eccitazione”, simbolo dell’eros precluso stesso, che veniva esaltato durante il ballo terapeutico.

⁶³ Erano soprattutto donne, ma vi erano anche gli uomini.

⁶⁴ I tarantati affermano di sentire un suono emesso dal ragno nel momento in cui essi stessi vengono morsi o punti.

⁶⁵ Le esecuzioni della pizzica tarantata che con il ritmo veloce del tamburo e le note del violino riuscivano a far “scazzicare”, ovvero danzare i tarantati.

⁶⁶ Questa identificazione, secondo anche gli studi di Gilbert Rouget, in “Musica e Trance”, pone il tarantismo come fenomeno di possessione dove il tarantato identificandosi con il ragno esorcizzerebbe il male.

⁶⁷ Gilbert Rouget in “Musica e trance” analizza il fenomeno della possessione come facente parte al fenomeno della trance religiosa. In questo caso la trance (stato anomalo e alterato di coscienza transitorio) è involontaria, in quanto avviene per dominio da parte di uno spirito (nel caso del tarantismo un animale, il ragno).

⁶⁸ Le origini del tarantismo sono strettamente legate alla cultura dell’Antica Grecia, della Magna Grecia, della mania e dei culti orgiastici.

che non ammetteva danze di possessione. E' poi importante il simbolo della taranta che stagionalmente riproponeva nel tarantato la sua crisi e la possibilità di curare il proprio male.

Il fenomeno del tarantismo tuttora non è più presente e si è andato progressivamente estinguendo. Non vi sono più tarantati e come la gente salentina racconta: “non ci son più le tarante!”⁶⁹.

Studiosi del tarantismo, analizzano ora, il fenomeno più sotto l'aspetto storico-pagano e si domandano, circa, l'esistenza o meno di “tarantolizzanti” ovvero, la situazione in cui vi sia stata un'iniziazione al tarantismo.⁷⁰ Un tipo di iniziazione, che, si sarebbe svolta in clandestinità considerando l'ipotetica repressione da parte della Chiesa nei confronti del tarantismo.

3.2 Cenni sulla Pizzica

Il termine “pizzica” ha origine nel morso del ragno (vero o presunto) chiamato taranta e indica la tradizionale forma musicale della tarantella ballata nel Salento.

La pizzica si caratterizza per il ritmo basato sull'iterazione costante (ostinato) di un “terzinato” (tre crome o semiminima e croma in terzina) scandito dai battiti del tamburello. Nel repertorio vi è la presenza di strumenti musicali - che accompagnano il canto - quali: organetto, mandolino, armonica a bocca, chitarra e violino. Il violino con il tamburello sono gli strumenti che più caratterizzano, con il loro incedere, la pizzica salentina.

Dobbiamo distinguere le varie tipologie di pizzica. Vi è la *pizzica tarantata*, la *pizzica de core*, la *pizzica pizzica* e la *pizzica scherma*.⁷¹

Tra queste vi sono caratteristiche comuni: l'organico strumentale, il violino come strumento solista, la creatività del violinista, ritmi

⁶⁹ Ciò è riferito circa l'utilizzo di fertilizzanti, concimi e veleni, nei campi in cui le tarantate lavoravano, e che avrebbero causato la stessa scomparsa della taranta.

⁷⁰ GILBERT ROUGET, Tarantismo, musica giusta e iniziazione, in *Tarantismo, transe, possessione, musica a cura di Gino L. Di Mitri*, Op. Cit., pag. 51.

⁷¹ RUGGIERO INCHINGOLO, *Luigi Stifani e la pizzica tarantata*, Besa Editrice, Nardò, 2003. pag.15

diversamente accentati degli strumenti e la ritmicità comune del tamburello presente in tutte le tipologie di pizzica.

Nel paragrafo precedente inerente il tarantismo, abbiamo appunto parlato della musica emessa dal ragno che ha morso la tarantata. I suonatori che partecipavano alla terapia domiciliare dell'invasata suonavano appunto la *pizzica tarantata* con organetto, voce, chitarra, violino e tamburello.

La *pizzica de core* viene suonata, invece nei momenti di gioia come feste, matrimoni e in situazioni dove il ballo esprime il corteggiamento tra l'uomo e la donna. La melodia è affidata al canto che racconta storie d'amore.

Nella *pizzica pizzica* tradizionale balla una coppia per volta, mentre i restanti danzatori aspettano rispettosamente il proprio turno, imparando naturalmente i passi della danza attraverso l'osservazione diretta dai danzatori più bravi ed esperti. La coppia non necessariamente deve essere formata da individui di sesso opposto: abbastanza comunemente danzano insieme due donne, mentre al giorno d'oggi è sempre più raro osservare due uomini ballare insieme, nonostante in passato la danza fra due uomini fosse molto più frequente di quella fra un uomo ed una donna. Questo aspetto della danza con il passare del tempo è cambiato, sicuramente a causa del diffondersi ai nostri giorni di convinzioni errate, che caricano la *pizzica pizzica* di eccessivi risvolti erotici, trasformandola esclusivamente in una danza di corteggiamento e svuotandola così di tutti gli altri contenuti sociali ed etnocoreografici originali.

La *pizzica scherma* è legato al rituale di festeggiamenti di San Rocco a Torre Paduli che si celebra il 15 agosto, dove due uomini danzano e mimano un duello con indice e medio a simboleggiare il coltello⁷².

⁷² Si tratta di un ballo diverso dalla *pizzica de core*. Nel rituale - la ronda - si incontrano due etnie: quella dei contadini locali che in cerchio battono il ritmo di pizzica sui tamburelli, l'altra dei zingari, che con la danza mimano un'antica danza dei coltelli.

3.3 Il tamburello nella pizzica

3.3.1 Caratteri ritmici generali della pizzica

Come abbiamo accennato, il tamburello è presente in ogni tipologia di pizzica. Dobbiamo accennare delle caratteristiche comuni nelle variazioni tecnico-esecutive del tamburello nella pizzica.

Secondo gli informatori Giuseppe Mighali detto “Pino Zimba”⁷³ e Lamberto Probo⁷⁴, noti tamburellisti di pizziche nel Salento, l’abilità e la bravura di un tamburellista si misura dalla capacità di far “cantare” i campanelli, cioè di far risaltare il suono continuo e terzinato dei sonagli, secondo un equilibrio tra i colpi percussivi sulla membrana del tamburello e i sonagli stessi.

Secondo le indagini in Salento di Ruggiero Inchingolo⁷⁵, i suonatori di tamburello più bravi eseguono la pizzica maggiormente con un ritmo ternario, con variazioni accentuative, ma con la necessità di accentuare ripetutamente il primo tempo della battuta⁷⁶:



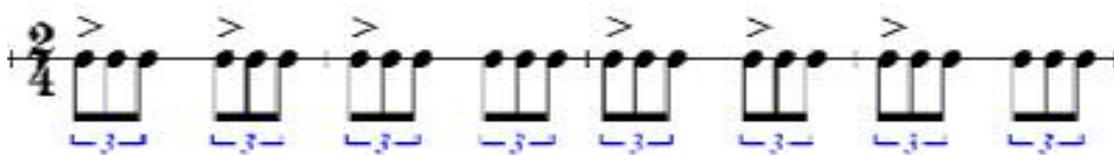
⁷³ Pino Zimba, pseudonimo di Giuseppe Mighali (Aradeo, 1952 – 13 febbraio 2008). Tra i personaggi più popolari e apprezzati della tradizione popolare salentina della pizzica-tarantata, era un tamburellista di tradizione ed innovazione. Tratteremo in tal proposito l’esecuzione di Zimba sul tamburello salentino.

⁷⁴ Tamburellista degli Officina Zoè, gruppo di musica popolare originario del Salento, impegnato nell’interpretazione e nel riadattamento dei brani musicali della tradizione salentina.

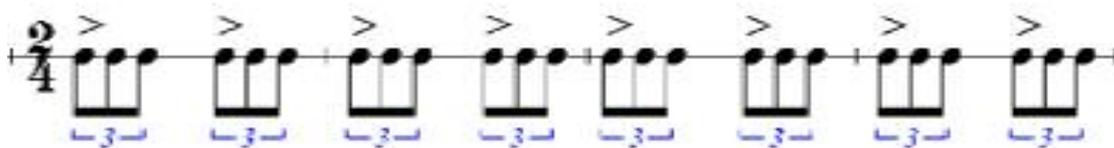
⁷⁵ Ruggiero Inchingolo (1962) musicista e compositore, è direttore del Festival di Musica Etnica Suoni dal Mediterraneo di Andria. Dirige e insegna nel Centro Studi Didattica della Musica e Tradizioni Popolari “Il Giardino dei Suoni”. È stato consigliere della Società Italiana Educazione Musicale della provincia di Bari e ha svolto seminari sulle musiche di tradizione orale in Puglia. Come musicista ha partecipato con il gruppo salentino Officina Zoè e Zimbaria di Pino Zimba.

⁷⁶ RUGGIERO INCHINGOLO, *Luigi Stifani e la pizzica tarantata*, Op. Cit., pag. 60.

In determinati momenti di un'esecuzione musicale o vocale, gli accenti (la "botta"), vengono eseguiti in modo alterno:



o anche, in modo continuo⁷⁷:



Il tempo può variare dai 160 ai 180 battiti di metronomo al minuto.

Parlando della ritmica del tamburello salentino, Pierpaolo De Giorgi⁷⁸, nell'analisi della pizzica, parla di biritmia simbolica, dovuta al suono ritmico dati dai bassi della pelle e dagli acuti dei sonagli.⁷⁹

Inoltre, Pier Pierpaolo De Giorgi afferma:

*“E' lecito, supporre che, per gli antichi suonatori di tamburello, le forme ritmiche utilizzate nella pizzica pizzica, e quindi in qualche modo percepibili, apprezzabili, identificabili dal punto di vista acustico e simbolico, siano due: quella trocaica, rapida e ternaria, e quella spondaica più lenta e binaria.”*⁸⁰

Le due diverse forme ritmiche del pari e del dispari, all'interno dell'espressione poliritmica del tamburello si palesano compresenti, nel contrasto tra i due colpi dati sulla membrana ed il terzinato dei sonagli.⁸¹

⁷⁷ L'accentuazione continua sul tamburello tramite la "botta" risulta essere molto faticosa e Pino Zimba con il suo "rullo" al tamburo rappresenta uno dei primi ad avere apportato questo tipo di esecuzione ritmica. Questo tipo di accentuazione era anche legata alla cura dei tarantati "scazzicati" e portati alla "trance" dalla "botta" sul tamburello e dal continuo cantare dei sonagli. Infatti questa serie continua di accenti sul tamburello segue la melodia del violino nelle note più acute e ribattute della pizzica tarantata.

⁷⁸ Pierpaolo De Giorgi, laureato in Filosofia presso l'Università di Perugia (tesi di laurea in Estetica con Sergio Givone), responsabile del Centro Regionale Servizi Educativi e Culturali di Copertino. Etnomusicologo, artista ed esperto di tradizioni popolari, ha fondato e guida il gruppo dei Tamburellisti di Torrepaduli, che ha suonato in Italia e in tutto il mondo, provocando la nascita-rinascita del genere musicale pizzica-pizzica.

⁷⁹ PIERPAOLO DE GIORGI, *L'estetica della tarantella. Pizzica, mito e ritmo*, Congedo Editore, Galatina, 2004, pag. 191.

⁸⁰ PIERPAOLO DE GIORGI, *L'estetica della tarantella. Pizzica, mito e ritmo*, Congedo Editore, Galatina, 2004, pag. 192.

⁸¹ FEBO GUIZZI, NICO STAITI, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Op. Cit., pag. 28. Considerando, che, all'interno di una terzina, il primo ed il terzo suono sono i suoni più forti

Marius Schneider stesso, cita per la pizzica pizzica il ritmo-simbolo a figurazione binaria e ritmo-simbolo a figurazione ternaria⁸².

Colui che per primo ha intuito nella iatromusica del tarantismo la contemporanea presenza di un ritmo trocaico e di un ritmo spondaico è lo studioso svedese Harald Vallerius nel suo trattato accademico *Exercitium philosophicus de tarantola* del 1702⁸³. Il Vallerius a proposito della specificità della musica che stimola i tarantati e dell'influenza del ritmo sull'animo, nota come il ritmo ternario abbia una forza specifica per le coree e i tripudi.

A ben ascoltare, ciò che contraddistingue, proprio dal punto di vista percettivo, la percussione del tamburello salentino terapeutico è la presenza di un'opposizione, di un contrasto ad ogni livello ritmico. Troviamo, in effetti, l'opposizione nota breve/nota lunga nel ritmo di pizzica tarantata, anche nell'analisi di Ruggiero Inchingolo, con la proposizione un quarto/un ottavo in terzina.

Questo contrasto e questa compresenza ritmica, di figurazioni binarie e ternarie - dovute spesso al comportamento del suonatore nell'esecuzione del secondo colpo all'interno della terzina - palesa anche un andamento in off-beat della pizzica, andandosi a porre vicino al caso della musica blues o jazz, dove le sfasature di tempo e gli effetti di ritardo accentuano la percezione biritmica o se vogliamo poliritmica⁸⁴.

Lo scopo dichiaratamente ritmico della pizzica tarantata è quello di aumentare la tensione fino ad un apice, raggiunto il quale, torna la distensione, ossia l'ordine degli accenti⁸⁵.

rispetto al secondo suono, il secondo colpo, nella terzina della pizzica, risulta sulla membrana meno percepibile all'interno della ritmica di pizzica, in quanto è eseguito nella parte superiore della membrana del tamburello, dove la cornice presenta i sonagli. Infatti, ne risulta esaltato il suono terzinato dei sonagli.

⁸² PIERPAOLO DE GIORGI, *L'estetica della tarantella. Pizzica, mito e ritmo*, Op. cit., pag. 193.

⁸³ PIERPAOLO DE GIORGI, *L'estetica della tarantella. Pizzica, mito e ritmo*, Op. cit., pag. 193.

⁸⁴ Lo stesso Diego Carpitella afferma: *"I termini beat e off-beat vanno intesi nel loro significato letterale di pulsazione, battito e di fuori-pulsazione, fuori-battito (o battuta), così come normalmente vengono impiegati nella terminologia jazz. Il beat è un ritmo isometrico puro accentuativo; l'off-beat è una sovrastruttura ritmica tra il beat, con effetti di ritardo, di sincope, di sfasatura, al cui fondo è un senso di poliritmia."* – Diego Carpitella, *L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, pag. 371. in De Martino, *La terra del rimorso*. Aggiungo inoltre che nel tamburello il suono dei sonagli con i loro effetti di ritardo accrescono la sensazione poliritmica. Tanto da avere un risultato ritmico simile ad un fruscio o frinire di cicale. Ancora più efficace è l'osservazione che siamo in presenza di un incedere in qualche modo simile a quello del trotto del cavallo o di un asino. I tarantati, non a caso, dichiaravano spesso che il trotto degli animali domestici alleviava le loro sofferenze.

⁸⁵ PIERPAOLO DE GIORGI, *L'estetica della tarantella. Pizzica, mito e ritmo*, Op. cit., pag. 200.

La descrizione delle tecniche esecutive legate alla pizzica, si avvale della videoregistrazione della mia esecuzione ed interpretazione sul tamburello, effettuata dal Professore Giorgio Adamo. Il video per l'analisi è stato dimezzato di velocità. Tramite il video ho effettuato una selezione dei fotogrammi più significativi in cui constatare il movimento della mano sulla membrana del tamburello. Ho selezionato i frames anche in base alla corrispondenza della forma d'onda datami dall'analisi acustica tramite il programma Adobe Audition 1.5.

Le prime due tecniche descritte corrispondono anche agli studi effettuati sul tamburello da parte di Maurizio Mangia nel suo metodo per tamburello.

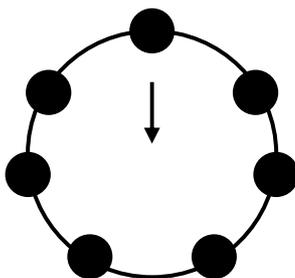
3.3.2 Prima tecnica – Analisi video

I tamburelli tipicamente utilizzati in Salento variano dai 35 cm. ai 40 cm. di diametro. Tutt'oggi, la tecnica, che, qui di seguito descrivo è, in genere, la più comune e più eseguita dai suonatori di pizzica.

Per quanto riguarda l'impugnatura del tamburello, essa avviene con la mano sinistra⁸⁶ sulla parte bassa della cornice con una presa tra pollice e le altre dita unite. Il pollice aderisce alla superficie interna della cornice, mentre le altre dita hanno le falangette sulla pelle con l'indice un po' più distante rispetto alle altre dita. Una certa inclinazione del tamburello favorisce un "rimbalzo" che faciliterà l'esecuzione della terzina e alleggerisce il peso sulla mano sinistra.

Per quanto riguarda la percussione del tamburello si considera che, vi è l'avambraccio destro appoggiato sul ventre e petto a formare un angolo di 45° e mano e polso, che, sul petto, all'altezza del cuore ruotano di circa 90° in senso antiorario, compiendo e "scandendo" la terzina della pizzica. L'avambraccio non deve esser molto in alto o distaccato dal corpo, in quanto questo non consentirebbe una più facile rotazione del polso nei ritmi di pizzica veloci.

La percussione avviene lungo un asse verticale del tamburello, spostandosi dalla parte superiore della cornice con i sonagli verso la parte centrale della membrana.



⁸⁶ Da questo momento in poi, nella tesi, indicheremo con la mano sinistra, l'arto dedito all'impugnatura-scuotimento piattini, e con la mano destra, quello dedito alla percussione della membrana.

La mano che percuote è posta a chiocciola con il pollice unito alle altre dita.

Il polso effettua una rotazione dapprima antioraria e poi oraria. Il primo suono (la “botta”), a 12.900 sec., è ottenuto dal pollice che si sposta dalla parte superiore del tamburello e percuote il centro della pelle; il secondo a 13.161 sec. è ottenuto - con la rotazione del polso in senso antiorario - dal ritorno del pollice più indice⁸⁷; e il terzo a 13.361 sec. dal medio e dall’anulare o dalle dita unite, che vanno a percuotere il centro della membrana, compiendo una rotazione in senso orario. Vi è quindi una marcata accentuazione del pollice che scandirà il ritmo base. Per ottenere un suono forte e secco, occorre colpire la pelle con tutto il pollice imprimendo la stessa pressione su ogni suo punto, poiché più ampia è la superficie che percuote la pelle, più il suono che ne risulta sarà forte e secco. Conclusosi il primo movimento all’interno di un ciclo ritmico di pizzica, vi è il secondo che prevede la stessa successione di suoni, con i colpi che invece saranno scanditi nella parte superiore della membrana vicino la cornice ed i sonagli. Di conseguenza avremo il quarto suono in battere ottenuto dal pollice a 13.640 sec.; il quinto suono ottenuto dal ritorno in senso antiorario del pollice più indice a 13.880 sec.; ed infine, con la mano che si sposta in senso orario, il sesto suono in levare dato tramite l’impiego delle dita a 14.082 sec.

Questo tipo di tecnica descritta delinea una successione di due terzine, di cui la prima è accentuata in battere. Essa è strettamente imparentata con la tecnica di Pino Zimba, in quanto il colpo in battere, ovvero la “botta”, che, come vedremo ha origine nel clan degli Zimba stessi.

I sonagli risultano essere terzinati in entrambi i movimenti della battuta. Riporto la seguente trascrizione seguendo il modello proposto da Guizzi e Staiti⁸⁸.

sonagli
Colpo chiaro
Colpo scuro

⁸⁷ Vi è il rimbalzo della membrana ed il suono dei sonagli, anche tramite la nocca dell’indice.

⁸⁸ FEBO GUIZZI, NICO STAITI, *Le forme dei suoni: l’iconografia del tamburello in Italia*, Op. Cit., pag. 28-31.

1

0:12.900

2

0:13.161

3

0:13.361

4

0:13.640

5

0:13.880

6

0:14.082

3.3.3 Seconda tecnica⁸⁹

Un altro modo di eseguire il ritmo di Pizzica è quello di dare l'accento con le dita unite della mano anziché col pollice.

Ritmicamente non c'è alcuna differenza rispetto al primo modo, ma certamente l'effetto che ne deriva risulta diverso poiché la successione dei colpi cambia; proprio per questo si può parlare piuttosto di una differenza timbrica. La successione ora non è più "POLLICE-RITORNO POLLICE E INDICE-DITA", ma "DITA-POLLICE-RITORNO POLLICE". Un movimento in senso orario e non antiorario come nella prima tecnica.

3.3.4 Tecnica zona Grottaglie-Villa Castelli-Cisternino-Ostuni – Analisi video

Secondo le informazioni raccolte da Gianni Amati e Annamaria Bagorda⁹⁰, questa tecnica musicale sul tamburello è legata alle zone brindisine dell'Alto Salento, nell'area di Grottaglie, Villa Castelli fino a giungere ad Ostuni. In quest'area la pizzica-pizzica è fuori dall'area di interesse della Notte della Taranta e dalle logiche commerciali della riproposta. In quest'area - precisamente in Grottaglie - era anche presente il fenomeno del tarantismo, che però, aveva un suo proprio santo: San Vito.

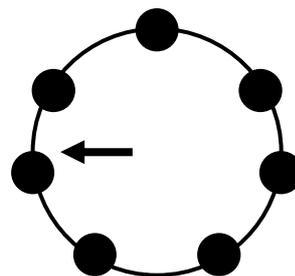
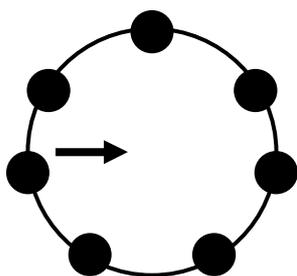
I contesti in cui Gianni Amati e Annamaria Bagorda hanno potuto constatare la pizzica-pizzica nell'area dell'Alto Salento sono quelli del carnevale ostunense; delle serenate in cui i suonatori vengono fatti

⁸⁹ Questa è un tipo di tecnica che, come ho già scritto, riporto dall'opera di MANGIA MAURIZIO, *“Metodo per tamburello: la pizzica: tecnica di base e avanzata dell'antica tarantella.”*. Lo stesso Mangia Maurizio circa la potenza ritmica della “botta” descrive come sia più utile la tecnica che prevede l'accento forte sulla percussione effettuata tramite il pollice nella prima tecnica già descritta. E appunto per questo Mangia Maurizio parla di differenza timbrica. Ciò trova conferma anche nella mia personale pratica sul tamburello. Questa seconda tecnica descritta, infatti, risulta essere una tecnica desueta per la pizzica. Come vedremo più avanti, questa tecnica è però riscontrabile in Calabria.

⁹⁰ Gianni Amati e Annamaria Bagorda, originari della zona di Fasano. Attualmente iscritti al corso di laurea in antropologia culturale, sono entrambi suonatori, rispettivamente di tamburello ed organetto. Legati alla passione per le tradizioni popolari, frequentano le feste tradizionali presenti in Puglia e nel centro-sud, documentandosi con filmati e registrazioni audio da loro stessi realizzati. Difatti, dispongono di un considerevole archivio video ed audio circa le feste tradizionali, i balli ed i suonatori. Questa documentazione ha portato loro, a conoscere meglio le tradizioni, presenti vicino loro zona di origine, e quindi, anche quella dell'alto salento, in Ostuni, Grottaglie, Villa Castelli e Cisternino.

accomodare nella casa della futura sposa; e del periodo della “questua” all’interno delle masserie.

Questa tecnica a differenza della tecnica più comune salentina, utilizza la percussione tramite l’alternanza dita-pollice, che poggiandosi sulla membrana creano “una sorta di arco”. Quest’alternanza si muove su un asse orizzontale della membrana del tamburello. La successione delle terzine lungo l’asse orizzontale, la si può avere o spostandosi in avanti⁹¹ verso il centro della membrana, o verso i sonagli ai bordi della cornice⁹².



Le dita al centro della membrana percuotono l’accento forte della prima terzina. La seconda terzina viene suonata nella parte della membrana più vicina alla cornice e sonagli. Ne risulta sia nella prima terzina che nella seconda, la seguente successione di suoni: i primi due suoni sulle dita (di cui il primo in battere) ed il terzo sul pollice eseguito in levare.

Nel secondo suono, a prescindere da come avviene la successione delle terzine lungo l’asse orizzontale, le dita percuotono spostandosi comunque in avanti, in quanto questo movimento permetterà il ritorno con del pollice in levare per il terzo suono.⁹³

Analizzando la successione dei frame abbiamo la situazione che segue. All’interno della prima terzina, il primo suono in battere viene percosso con le dita al centro della membrana a 3.32.922 min.

Il secondo suono a 3.33.203 min. è ottenuto con spostamento delle dita in avanti lungo l’asse orizzontale, andando a percuotere la membrana e sfruttando anche il “rimbalzo” di essa stessa.

⁹¹In questo modo è stata eseguita nel video che ho preso in analisi.

⁹²In questo caso l’esecuzione della seconda terzina è portata più nella parte della membrana vicina ai bordi della cornice con i sonagli.

⁹³Questo tipo di movimento è riscontrabile anche nelle tecniche del centro Italia. Si osservino in tal senso la figure 11a e 11b a pag. 25.

A 3.33.405 min., il terzo suono in levare è ottenuto, con un movimento a “bilanciere” del pollice, di ritorno nella parte della membrana più vicina alla cornice ed ai sonagli.

In battere, il quarto suono a 3.33.645 min. è ottenuto con la punta delle dita nella parte della membrana più vicina alla cornice.

Il quinto suono a 3.33.922 min. è percosso spostando in avanti le dita verso il centro della membrana.

Il sesto suono in levare è nel ritorno del pollice in levare a 3.34.122 min. Anche in questa tecnica descritta si delinea una successione di due terzine, di cui la prima è accentuata in battere e i piattini risuonano fedelmente le figurazioni date dalla percussione sulla membrana senza sostanziali varianti.

The image displays three sequential screenshots from an audio editing software interface, each showing a green waveform and a corresponding video frame of a person playing a drum. The video frames are labeled with numbers 1, 2, and 3 in white boxes. The software interface includes a timeline at the bottom with time markers and a control panel with various icons.

1 3:32.922

2 3:33.203

3 3:33.405

4



3:33.645

This panel shows a video player interface. On the left, there are two stacked green waveform displays. On the right, a man with a beard is shown from the chest up, wearing a grey checkered jacket, holding a large, round, light-colored drum. A white box with the number '4' is overlaid on the top left of the video frame. At the bottom center, the time '3:33.645' is displayed. The bottom right corner contains a small table with columns for 'Time', 'FPS', and 'FPS'.

Time	FPS	FPS
3:33.645	30.000	30.000
3:33.645	30.000	30.000

5



3:33.922

This panel shows a video player interface. On the left, there are two stacked green waveform displays. On the right, the same man is shown holding the drum. A white box with the number '5' is overlaid on the top left of the video frame. At the bottom center, the time '3:33.922' is displayed. The bottom right corner contains a small table with columns for 'Time', 'FPS', and 'FPS'.

Time	FPS	FPS
3:33.922	30.000	30.000
3:33.922	30.000	30.000

6



3:34.122

This panel shows a video player interface. On the left, there are two stacked green waveform displays. On the right, the same man is shown holding the drum. A white box with the number '6' is overlaid on the top left of the video frame. At the bottom center, the time '3:34.122' is displayed. The bottom right corner contains a small table with columns for 'Time', 'FPS', and 'FPS'.

Time	FPS	FPS
3:34.122	30.000	30.000
3:34.122	30.000	30.000

3.4 Pino Zimba: “voce e tamburo” di Aradeo⁹⁴

Giuseppe Mighali, Pino per i paesani di Aradeo⁹⁵ è recentemente scomparso, il 13 febbraio 2008. È stato tra i personaggi più popolari e apprezzati della tradizione popolare salentina della pizzica-tarantata, era un tamburellista di tradizione ed innovazione, voce ed animatore della pizzica e testimone dei tarantatati.

A dieci anni Pino iniziò ad aiutare il padre (Francesco) nell'attività di fruttivendolo per la vendita di fichi secchi e olive, ai grossisti in Lecce.

Pino apparteneva alla grande famiglia degli Zimba di Aradeo, clan presente nella cittadina leccese. Caratteristica dei maschi della famiglia era ed è quella di essere coesa e fiera delle origini e della propria tradizione di uomini liberi. Nessun può far loro degli sgarbi.

In Aradeo il clan degli Zimba, si riunisce nella “Taverna” ovvero “la puteca de vinu”, come loro stessi la chiamano. Qui avveniva l'iniziazione dionisiaca degli stati di felicità ritmati dal tamburello a battere di pizzica. I fratelli Zimba⁹⁶ ne erano esecutori del Salento.

Pino ha visto il padre “ballare la pizzica”⁹⁷ fino al 1963, a causa di un morso di un “tarantone” come egli stesso riferiva. A suonargli la pizzica affinché il padre potesse ballare, vi era la suocera Ines con tamburello e voce, ai quali si aggiungevano i fratelli Antonio e Luciano, accompagnati da un loro cugino Zimba alla fisarmonica.

⁹⁴ LUIGI CHIRIATTI, *Giuseppe Mighali. Zimba. Voci, suoni, ritmi di Aradeo*, Edizioni Kurumuny, Calimera, 2006, pag.17.

⁹⁵ Una città del Salento in provincia di Lecce.

⁹⁶ Gli zii di Pino Zimba: Luciano, Antonio e Gerardo Zimba.

⁹⁷ Francesco Mighali iniziò a ballare a 19 anni e continuò a farlo per 21 anni. All'inizio del fenomeno ballò per due giorni interi, col passare del tempo, meno. Si diceva in paese che il padre di Pino fosse stato morso sul collo durante una raccolta di legumi, a maggio del '44, caricandosi un fascio di piselli sulla spalla. Dopo questo evento Francesco Mighali continuò a lavorare, ma con l'arrivo della festa dei Santi Pietro e Paolo, il 29 giugno, a lui gli cadeva addosso tanta tristezza che, come conseguenza, gli portava voglia di ballare. Se la musica non c'era, allora il corpo rimaneva fermo come morto, non reagendo fino a che non risentiva il suono ritmato del tamburello. A volte nei momenti di oltrepassamento (trance), diceva che non voleva ballare, che non voleva sentire neanche il suono, però la moglie e i fratelli, che lo conoscevano bene, aspettavano il momento opportuno per riprendere a suonare. Allora il padre di Pino, da coricato sentendo la musica si metteva a ballare. Ballava puntando l'alluce su di un'immagine di Santo Paolo posta per terra nella sua abitazione e chiedendo la grazia.

Per Francesco, per i salentini di una certa età che vivevano il dramma del tarantismo o della terra del salento emarginato⁹⁸, la *puteca de vinu* diveniva un rifugio dove stordirsi con l'ebbrezza del vino e dove suonare pizzica stando insieme. Qui Pino Zimba stando con il padre e gli zii, viene iniziato al vino e ad avere un tamburello tra le mani.

Pino Zimba oltre ad esser stato testimone diretto, all'interno del rituale del tarantismo e della cura dal morso della tarantola, ha partecipato in veste di suonatore e cantante dapprima, nel gruppo degli Officina Zoè e poi negli Zimbaria. Gruppi con i quali ha riproposto il repertorio tradizionale salentino. Il successo del suonatore Pino Zimba lo si ha con la consacrazione nel film di Edoardo Winspeare "Sangue vivo", in cui partecipa in veste d'attore. Questo film e parallelamente la presenza di Pino Zimba, anche, nel circolo della Notte della Taranta, ha fatto esplodere il reinteresse nei suoi confronti. Inoltre è riesploro l'interesse nei confronti della pizzica pizzica e del Salento.

Pino nei gruppi in cui ha partecipato suonava tamburelli costruiti da Vito Giannone.⁹⁹ Come egli stesso afferma - nel video¹⁰⁰ preso come riferimento per la tecnica della pizzica - "Questo non è il tamburello "tradizionale", ma c'è stato anche un'evoluzione sui tamburelli moderni." Infatti oltre alla mancanza dell'impugnatura a fessura, i sonagli sono in ottone e triangolari, la cornice del tamburello è colorata di nero, ed anche la membrana molto più sottile rispetto ai tamburi tradizionali, presenta dei disegni concentrici sempre dello stesso colore.

⁹⁸ La *puteca de vinu*, a testimonianza di Luigi Chiriatti, era il rifugio sicuro per uomini soli, oppure vecchi abbandonati, ma era anche rifugio accogliente per emarginati, incompresi, disperati, ed altri poveri cristi perseguitati dalla legge per piccoli furtarelli, per lo più praticati da gente povera che li compiva non certo per arricchirsi, ma unicamente per il sostentamento della famiglia.

⁹⁹ Costruttore in Calimera (Lecce), di tamburelli tradizionali salentini, tammore e percussioni tradizionali del centro-sud.

¹⁰⁰ Videocassetta n. 2 (Seconda Serata) 6 settembre 2003 - centro studi: GDS/VCSM22 – FESTIVAL DI MUSICA ETNICA "SUONI DAL MEDITERRANEO" Andria - Sesta Edizione (anno 2003) - © by Ruggiero Inchingolo.

3.5 Tecnica pizzica sul tamburello di Pino Zimba

La tecnica di Pino Zimba come la prima tecnica già spiegata si muove lungo l'asse verticale del tamburello e utilizza il movimento del polso dapprima in senso antiorario e poi orario. Il suo stile è simile alla prima tecnica descritta, di cui ne era conoscitore ed anche esecutore.

Il suo modo di suonare presenta queste peculiarità: la mano che percuote è più aperta rispetto alla prima tecnica suddetta; il pollice è più discostato dalle altre dita rispetto la prima tecnica già visualizzata; la “botta” è molto forte; nella rotazione del polso in senso antiorario, il “RITORNO” è effettuato spesso sulla stessa rotazione del solo pollice e risulta essere inaudibile; infine, in Pino Zimba vi è la presenza di cellule ritmiche in cui si accentuano i colpi in levare. Queste peculiarità rendono il terzinato dei sonagli di Pino Zimba scandito, maggiormente distinguibile, accentuato e simile ad un fruscio continuo.

Particolare era la presa del tamburello in Pino Zimba, al quale, faceva applicare nella parte inferiore una fascetta attaccata alla cornice del tamburello, per inserirvi la mano e stancarsi meno nella presa.

La “botta” è caratteristica comune del ritmo di pizzica sul tamburello, ma, difatti, è proprio una tecnica di Aradeo e del clan degli Zimba, che, in occasione delle ronde a San Rocco in Torrepaduli, volevano distinguersi con la propria “pulsazione” e incedere del loro battere sul tamburo. Pino Zimba in questo colpo imprime molta energia tanto da avere una “botta” molto distinguibile all'interno di vari suonatori.

Il secondo suono, nel modo di suonare di Pino Zimba, non viene sempre eseguito sulla membrana dal taglio della mano¹⁰¹ come nella prima tecnica già descritta. Esso lo si ha sulla stessa rotazione del pollice. Nella ritmica di pizzica sul tamburello di Pino Zimba vi è un'impostazione – dovuta anche alla velocità in cui si muove la mano - che rende alle volte inaudibile il secondo suono dato dal pollice all'interno della terzina¹⁰².

¹⁰¹ Ovvero il RITORNO POLLICE-INDICE come già spiegato.

¹⁰² Questo è dovuto, anche, al fatto che all'interno di una terzina, il primo ed il terzo suono risultano essere i suoni più forti rispetto al secondo suono.

Ultima considerazione sono gli accenti in levare sulla membrana e quindi sui sonagli, distinguibili, e dovuti alla percussione data verso il centro della pelle, dal colpo delle dita o alle volte del palmo della mano¹⁰³.

Qui di seguito analizzo la tecnica di Pino Zimba, tramite la mia esecuzione videoregistrata dal Professore Giorgio Adamo, ed un confronto con i fotogrammi estratti dal video della serata del 6 settembre 2003 all'interno del Festival di Musica Etnica "Suoni dal Mediterraneo"¹⁰⁴ in cui Pino Zimba suona il tamburello.

3.6 Analisi video tecnica Pino Zimba

Dalla pratica di Pino Zimba ed anche dalla mia interpretazione ed esecuzione sul tamburello, ho dedotto la sequenza di cinque o sei suoni. Questo è dovuto al fatto che nel ritmo di pizzica di Pino Zimba vi può essere la successione di una semiminima e croma in terzina seguita da una terzina (nel caso di 5 suoni); o la successione di due terzine (nel caso di 6 suoni)¹⁰⁵.

Analizziamo la successione di una semiminima e croma in terzina seguita da una terzina, che, contraddistingueva Pino Zimba nel modo di suonare il tamburello¹⁰⁶:

- Il primo suono (la "botta") è eseguito dal pollice. Questo colpo è presente sempre in battere ed è eseguito con il pollice che si sposta dalla parte superiore del tamburello e percuote il centro della pelle. Questo suono corrisponde alla semiminima.
- Nell'esecuzione della terzina, quello che nella norma dovrebbe essere il secondo suono eseguito dalla stessa rotazione del pollice o dal ritorno pollice-indice risulta essere inaudibile. Ciò è dovuto alla forte velocità con la quale Pino Zimba esegue la terzina¹⁰⁷ che anticipa leggermente il colpo in levare¹⁰⁸. Quindi la mano percuote

¹⁰³ Quando viene utilizzato il colpo del palmo della mano vi è un forte accento ritmico sul colpo in levare, che crea un controtempo. Era caratteristica di Pino Zimba durante delle esecuzioni ritmiche sul tamburello inserire una serie successiva di accenti in levare.

¹⁰⁴ Videocassetta n. 2 (Seconda Serata) 6 settembre 2003 - centro studi: GDS/VCSM22 – FESTIVAL DI MUSICA ETNICA "SUONI DAL MEDITERRANEO" Andria - Sesta Edizione (anno 2003) - © by Ruggiero Inchingolo.

¹⁰⁵ Questo tipo di successione avviene nei momenti in cui il tamburello esegue una serie di accenti in battere su ogni terzina, tramite la "botta" al centro della membrana, per seguire la melodia del violino nelle note più acute e ribattute della pizzica tarantata. È il caso descritto nella tesi a pagina 35 nel paragrafo 3.3.1.

¹⁰⁶ Questo è il modo di suonare che più caratterizzava Pino Zimba.

¹⁰⁷ Difatti solo nell'analisi a velocità dimezzata, della mia interpretazione del ritmo di pizzica di Pino Zimba, si riesce tramite la forma d'onda e i frames presenti a notare come l'effettivo secondo suono all'interno del primo movimento ci sia.

¹⁰⁸ Questa caratteristica è simile nel jazz dove il levare è molto sottolineato e portato con leggero anticipo.

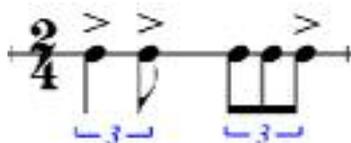
il secondo suono direttamente con le dita - spostando la mano in senso orario - sul tempo in levare. Udibile nei sonagli e nel colpo accentuato sulla membrana. Questo suono corrisponde con la croma e risulta accentuato.

Da questa prima successione semiminima e croma in terzina abbiamo il primo movimento all'interno della battuta in 2/4.

- Il terzo suono in battere, ed il quarto vengono eseguiti dalla rotazione del polso in senso antiorario sullo stesso pollice. Nello stile di Pino Zimba era anche riscontrabile il ritorno sul pollice-indice¹⁰⁹. Questi due suoni corrispondono alle prime due crome della terzina. Non sono fortemente udibili sulla membrana, anche perché sono eseguiti nella parte superiore della membrana vicina alla cornice ed ai sonagli. Difatti questi colpi insieme al successivo sono volti a far distinguere il terzinato dei sonagli nel secondo movimento della battuta.
- Il quinto suono viene eseguito con le dita sul tempo in levare. Questo suono corrisponde all'ultima croma accentuata della terzina.

Da questa seconda successione della terzina abbiamo il secondo movimento all'interno della battuta in 2/4.

Quindi ciò che contraddistingueva lo stile di Pino Zimba, era la pratica e l'inserimento della seguente cellula ritmica di pizzica:



Questa successione crea la sequenza ritmica utilizzata spesso nel ritmo di pizzica tarantata, come, indicato dallo stesso Ruggiero Inchingolo¹¹⁰. Ascoltando l'esecuzione dal vivo della pizzica tarantata di Pino Zimba nel video¹¹¹, si può inoltre constatare l'aspetto dell'ambiguità ritmica di cui facevo riferimento con Pierpaolo De Giorgi. Anche Nico Staiti circa la tecnica della pizzica salentina sul tamburello afferma:

“Nelle sue utilizzazioni più complesse, questa tecnica offre al suonatore la possibilità di giocare sull’alternanza di figure binarie e ternarie e sulla combinazione delle figure, prodotte simultaneamente e rispettivamente dalla percussione diretta della membrana e dalla

¹⁰⁹ La peculiarità di Pino Zimba stava, però, per l'appunto nell'esecuzione sulla stessa rotazione del pollice.

¹¹⁰ Con la differenza dell'indicazione degli accenti in levare.

¹¹¹ Videocassetta n. 2 (Seconda Serata) 6 settembre 2003 - centro studi: GDS/VCSM22 – FESTIVAL DI MUSICA ETNICA “SUONI DAL MEDITERRANEO” Andria - Sesta Edizione (anno 2003) - © by Ruggiero Inchingolo.

percussione reciproca dei piattini. Il cui movimento viene controllato mediante scuotimenti della cornice impressi dalla mano di supporto o mediante lo smorzamento del secondo colpo dato dal pollice, che diviene pressoché inaudibile:



È questo il caso, ad esempio delle esecuzioni di pizzica tarantata da parte dei più bravi suonatori di Salento.”¹¹²

Qui di seguito riporto i frames¹¹³ più significativi estratti dall’esecuzione di Pino Zimba.

1. Il primo colpo in battere sul centro della membrana (la “botta”).
2. Colpo inaudibile (all’interno della terzina) effettuato sul ritorno del pollice con la mano che si muove in senso antiorario.
3. La mano si sposta in senso orario ed è ottenuto il suono in levare accentuato con la percussione delle dita verso il centro della membrana. Qui si conclude il primo movimento all’interno della battuta in 2/4.
4. Suono in battere del pollice nella parte superiore della membrana del tamburello più vicina alla cornice ed ai sonagli. Primo colpo all’interno della terzina nel secondo movimento.
5. Ritorno pollice-indice con la mano che si muove antiorario. Questo suono risulta essere il secondo colpo all’interno della terzina del secondo movimento.
6. Si conclude il ciclo ritmico di pizzica, con la mano, che, si sposta in senso orario, per percuotere il suono in levare, con il terzo colpo delle dita dato al centro della membrana. Questo risulta essere il terzo colpo accentuato e conclusivo della terzina nel secondo movimento della battuta in 2/4.

¹¹² FEBO GUIZZI, NICO STAITI, *Le forme dei suoni: l’iconografia del tamburello in Italia*, Op. Cit., pag. 28.

¹¹³ Questi fotogrammi sono stati estrapolati nel momento iniziale dell’esecuzione di pizzica tarantata, precisamente dai minuti 29:57.320 a 29:58.920 del video.



Analizzo la mia esecuzione videoregistrata, del ritmo di pizzica sul tamburello, eseguito tenendo conto dello stile di Pino Zimba. Tengo a precisare, che la tecnica che Pino Zimba utilizzava è quella che ho appreso, essendo stato presente al seminario sulla pizzica tarantata di Luigi Stifani tenutosi in Andria in cui egli stesso partecipava, seguendolo per i suoi vari concerti, in cui ho avuto, anche, la possibilità e l'onore di suonarci assieme.

1. Il primo suono accentuato in battere con il primo colpo (la “botta”), a 2.10.368 min., è ottenuto con il pollice al centro della membrana.
2. Il secondo colpo a 2.10.629 min. è effettuato con il movimento della mano in senso antiorario di ritorno sullo stesso pollice. Come in Pino Zimba questo colpo nell'esecuzione ritmica di pizzica risulta essere inaudibile sulla membrana a causa della velocità del ritmo stesso e della rotazione che avviene sul pollice. Tramite l'analisi video dimezzato di velocità è stato possibile selezionare il frame è poter distinguere questo colpo nella forma d'onda.
3. In levare, a 2.10.764 min., il suono accentuato, percosso con il terzo colpo delle dita verso il centro della membrana, conclude il primo movimento del ritmo di pizzica, che, in questo caso corrisponde ad una semiminima e croma, entrambe accentuate in terzina.
4. Il quarto colpo in battere, a 2.11.000 min., è ottenuto con il pollice nella parte superiore della membrana del tamburello. Questo è il primo colpo all'interno della terzina presente nel secondo movimento.
5. Con la mano che si sposta in senso antiorario, sulla stessa rotazione e ritorno del pollice nella parte superiore della membrana del tamburello, si ottiene il quinto colpo a 2.11.204 min. Questo tipo di esecuzione contraddistingueva Pino Zimba, che, non utilizzava il ritorno pollice-indice tanto quanto quello effettuato sulla stessa rotazione e ritorno del solo pollice. Anche questo suono essendo percosso velocemente, spesso sulla stessa rotazione del pollice, risulta poco distinguibile nel suono della membrana. I sonagli invece risuonano, in quanto la percussione avviene comunque proprio nella parte superiore della membrana del tamburello, vicino la cornice, ove sono allocati gli stessi sonagli.
6. In levare, a 2.11.403 min., il sesto suono percosso con le dita verso il centro della membrana conclude la terzina del secondo movimento nella battuta in 2/4.

In questa tecnica descritta si delinea una successione di semiminima accentuata e croma accentuata in terzina seguita da terzina, di cui l'ultima croma è accentuata. Dalla pratica e anche dall'ascolto di Pino Zimba si deduce una tendenza ad accentuare e valorizzare i colpi in

levare. Resta il fatto, che, comunque il primo colpo in battere (la “botta”) nel primo movimento della battuta, risulta essere quello più presente, anche, perché effettuato al centro della membrana con tutta la forza percussiva del colpo del pollice.

Questo tipo di cellula ritmica era peculiare nello stile di pizzica di Pino Zimba, che, ne faceva uso insieme alla tradizionale scansione delle terzine, come abbiamo analizzato nella prima tecnica.

La trascrizione, secondo il metodo di Guizzi e Staiti, è la seguente:

sonagli
Colpo chiaro
Colpo scuro

3 3

Come potete notare, ho indicato il quarto colpo, ovvero la quarta croma in terzina, tra parentesi, ciò per sottolineare come questo colpo che avviene spesso sulla stessa rotazione del pollice sia poco distinguibile sulla membrana e risulta essere accennato. Infatti, risulta molto più distinguibile il suono dei sonagli, in quanto l’azione percussiva avviene proprio nella parte superiore del tamburello dove risuonano essi stessi.

Preciso, che, comunque nell’esecuzione di Pino Zimba e anche nel mio stesso modo di suonare e reinterpretare il suo ritmo di pizzica, vi è anche l’inserimento di sezioni più terzinate, che, fanno parte della prima tecnica più comune già descritta¹¹⁴. Queste possono essere accentuate in maniera alterna o continua¹¹⁵ in battere, al fine di sostenere la melodia del violino nella pizzica tarantata. Inoltre specifico, che, anche in Pino Zimba, come in tutti i suonatori tradizionali di pizzica sul tamburello vi è la comunanza di dar comunque sempre un maggior risalto all’accento in battere, sul primo movimento della battuta, caratteristica che è cardine della ritmica salentina.

¹¹⁴ Cfr. par. 3.3.2 pag. 37.

¹¹⁵ Cfr. par. 3.3.1 pag. 34.



Il secondo colpo ascoltato alla normale velocità o a velocità dimezzata del video risulta poco distinguibile.



4

Time	Hz	Level
00:00:00	00000	00000
00:00:01	00000	00000

2:11.000

5

Time	Hz	Level
00:00:00	00000	00000
00:00:01	00000	00000

2:11.204

6

Time	Hz	Level
00:00:00	00000	00000
00:00:01	00000	00000

2:11.403

CAPITOLO 4
LA TAMMORRA CAMPANA
E IL TAMBURELLO A MONTEMARANO

4.1 Caratteristiche generali della tammorra

La tammorra o tammurro risulta essere come in Sicilia, uno dei tamburi a cornice di ampio diametro. Esso varia dai trentacinque ai sessanta centimetri di diametro. I sonagli, presenti nelle fessure rettangolari presenti lungo la fascia di legno circolare, vengono detti ‘e cicere oppure ‘e cimbale (i cimbali) o i cincioli. La tammorra risulta essere decorata lungo la cornice. Esiste anche una tammorra muta, cioè senza cincioli, usata in particolare nei paesi montagnosi della Campania. La tammorra viene impugnata in basso dalla mano sinistra e viene percossa la pelle con la destra.¹¹⁶ Tale modo di suonare la tammorra viene detto maschile, mentre l’impugnatura con la destra viene detto femminile.¹¹⁷ Nel Settecento il suo uso era esclusivamente affidato alle donne e solo successivamente questo strumento passò anche nelle mani degli uomini con il cambiamento di impugnatura¹¹⁸.

Bisogna poi equilibrare bene il peso dello strumento tra le due mani. La mano che regge lo strumento ha un costante movimento del polso¹¹⁹, mentre l’altra mano alterna colpi dati con il palmo a colpi dati solo con la punta delle dita e altri ancora dati con la parte carnosa sotto il pollice. Ogni ottimo suonatore presenta comunque un suo stile e una sua tecnica alla quale partecipa con tutto il fisico. Vi è da dire, che la Campania, presenta un repertorio tradizionale musicale vasto (nel quale è presente la stessa tammurriata) che è accompagnato dalla tammorra. Le tecniche musicali della tammorra se pur riconducibili, ad una ritmica e contrapposizione di colpi più comuni, risultano possedere molte varianti o micro variazioni.

¹¹⁶ PATRIZIA GORGONI, *Tammurriata: Canto di popolo*, Op. Cit., pag. 35.

¹¹⁷ PATRIZIA GORGONI, *Tammurriata: Canto di popolo*, Op. Cit., pag. 35.

¹¹⁸ Tale differenza è ancora riscontrabile e i suonatori più bravi ne sono testimonianza diretta. Ciò dimostra una resistenza di vecchie concezioni, che, affidano al lato destro dell’individuo un’identità maschile, ed al lato sinistro un’identità femminile. In tal senso, l’individuo, il suonatore nel momento del rituale, si mostra naturalmente doppio.

¹¹⁹ Questo costante movimento fa sì che ci sia il suono dei sonagli.

Il suono della tammorra è grave e avvolgente e varia in base alla tecnica utilizzata. Tra i suonatori più riconosciuti di tammorra in Campania, abbiamo Marcello Colasurdo e Antonio Matrone¹²⁰.

4.2 Repertorio e occasione della tammorra

4.2.1 La tammurriata

Occasione in cui poter sentire la tammorra suonare è l'ascolto della tammurriata¹²¹.

La tammurriata è un ballo, un canto, un suono, una delle maggiori espressioni musicali e sociali della tradizione folcloristica della Campania. Essa si è sempre realizzata, sin da tempi remoti, e continua a realizzarsi in tutta la sua solare estemporaneità, ad opera del popolo *cafone*, nelle campagne della provincia.¹²² Esso necessita di tre attributi: il vino¹²³, lo spazio devozionale¹²⁴, una madonna o una santa. Il fenomeno della tammurriata è legato soprattutto a momenti ritualizzati della collettività e con più precisione alla sacralità devozionale verso le tante Madonne campane¹²⁵ e a Sant'Anna. Essa prende vita spontaneamente con l'interdipendenza del ballo, del suono e del canto, mediata e catalizzata dal vino e dallo spazio sacro. Gli esecutori sprigionano la loro energia interiore per dar vita ad un circolo che non presenta legami con il vissuto quotidiano.

La produzione di tammurriate nei vari paesi campani, si accende nel periodo che parte dall'inizio della primavera, momento della sbocciatura,

¹²⁰ Quest'ultimo è soprannominato 'o liono, è di Scafati, suona e costruisce tammorre e lo si trova ovunque ci sia occasione per suonare il suo strumento preferito.

¹²¹ Dallo strumento deriva il nome di "tammurriata" o anche di "canzone ncopp o' tamburo"

¹²² PATRIZIA GORGONI, *Tammurriata: Canto di popolo*, Op. Cit., pag. 14.

¹²³ Il vino provoca lo stato di ebbrezza, che solleva l'uomo dal suo essere terreno a quasi divino e nello stesso tempo fa sì che l'allontanamento dalla realtà e lo sfogo psicologico siano completi. Tutto questo ha molto a che fare con il culto dionisiaco dell'Antica Grecia e del dio del vino, Bacco, figura mitologica romana corrispettiva a quella greca di Dionisio.

¹²⁴ Lo spazio devozionale è legato al concetto di festa. La festa, come anima del popolo, espressione più genuina della sua indole, costumi e potenza creativa. In essa, il popolo libero ed incondizionato ritrova sé stesso. In esso, la celebrazione di riti religiosi con compimento di azioni rituali quali danze, processioni, banchetti, sacrifici, giochi e gare. La festa come momento di gioia ed esultanza, che costituisce il momento di superamento dell'abituale adempimento al dovere nel contesto sociale in cui vive ed opera.

¹²⁵ Le sette Madonne più importanti della Campania: la Madonna di Montevergine (AV), la Madonna dell'Arco (NA), la Madonna delle galline (SA), la Madonna di Briano (CE), la Madonna a castello (NA), la Madonna di Bagni (SA) e la Madonna dell'Avvocata (SA).

per spegnersi nella seconda metà di agosto, in concomitanza con la fine del raccolto e della potatura. Le ultime occasioni per vedere ballare e suonare le tammurriate sono la festa di Sant'Anna a Lettere, il 26 luglio, e a Materdomini, il giorno del 14 agosto. Si ricomincerà con l'arrivo del Carnevale dell'anno successivo. Si attende fiduciosi che il buio invernale finisca nel rispetto del ritmo di Madre Natura, affinché questa possa dare, ancora e sempre, i suoi fiori, i suoi germogli e quindi i suoi migliori frutti tanto sperati.

La festa viene preparata con estrema cura dalla popolazione del paese devoto, con fronde di palma, fiori, frutti di stagione e con l'aggiunta di salami, caciocavalli e altri prodotti contadini. Non può mancare il vino per abbeverare i vari cantatori, gli sfrenati ballatori e suonatori.

4.2.2 Il ballo

Quando si parla di musica e ballo tradizionale campano, affiora subito in mente la *tarantella napoletana*¹²⁶. Questa terminologia sovente indica le movenze barcollanti del pazzariello o del Pulcinella napoletano. La tammurriata è ballata in gruppo o a coppia. Per quanto l'origine di questi balli sia comune la tarantella napoletana è più espressione del contesto urbano. La tammurriata, invece, grazie all'humus in cui vive e ha sempre vissuto, mantiene integri nei secoli tutti i suoi elementi, nati da gesti spontanei, e continua a mostrarsi esclusivamente in rapporto a un momento collettivo ritualizzato.

Esistono delle differenze tra la tarantella e il ballo sul tamburo. La prima differenza è ritmica; la tarantella presenta scansioni prevalentemente ternarie animate e veloci¹²⁷. La tammurriata presenta invece figure ritmiche binarie sottolineate dalla tammorra, con l'accompagnamento delle castagnette dei danzatori. La tarantella può riferirsi sia alla danza mitica eseguita da una sola persona, famose le movenze di Pulcinella, sia alle altre danze processionali come quelle di Montemarano, eseguite durante il carnevale. In quanto danza tra uomo e donna, la tarantella

¹²⁶ Il termine tarantella ha assunto con i secoli un'estesa generalità, designando varie espressioni sociologiche coreutico-musicali di Napoli e dintorni.

¹²⁷ PATRIZIA GORGONI, *Tammurriata: Canto di popolo*, Op. Cit., pag. 16.

napoletana era legata soprattutto ai divertimenti della corte napoletana. La tammurriata, invece, è eseguita sempre da una coppia di persone, sia di sesso uguale che differente. Nelle ronde ballano più coppie assieme a differenza della situazione di ballo in Salento o in Calabria.

La tammurriata ha delle diversità nate probabilmente, a causa della varietà climatica e geografica dei posti in cui la si esegue e la si balla. Infatti, in pianura e nei luoghi vicino al mare la danza è considerata un avvicinamento sensuale e amoroso, mentre nei luoghi alti e montagnosi la presenza maggiore del pericolo e la necessità di conquistare le vallate, hanno introdotto nella tammurriata atteggiamenti più duri, scattanti, saltellanti, aggressivi, quasi guerreschi. La *tammurriata scafatese* è la più ballata ovunque, grazie ai suoi atteggiamenti di sensualità. Il suo fine è il corteggiamento. La *paganese* è una danza più saltellante rispetto a quella precedentemente osservata; i ballerini presentano minori momenti di attaccamento e la stessa “vutata”¹²⁸ mantiene i suoi protagonisti distaccati. In questo tipo di tammurriata, il corteggiamento lascia posto a una sorta di sfida tra i ballatori. Un terzo tipo di tammurriata è la *giulianese*. La sua caratteristica è costituita dalla presenza nel gruppo strumentale, del doppio flauto, della tammorra e dello scacciapensieri. Inoltre il ritmo è più veloce, quasi ossessivo. Il ballo è soprattutto saltellante, le braccia dei danzatori stese e senso di sfida accentuato. Nella “vutata”, uno dei ballatori stende la gamba tra

¹²⁸ La vutata corrisponde ad un punto ben preciso sia a livello della danza che a livello musicale nel canto e nel tamburo. Infatti, la frase musicale, che segue la scansione ritmica dei versi del cantatore, tende a stringere gli accenti; in questo momento, uno dei due danzatori comincia ad assumere un ruolo aggressivo, di evidente avvicinamento amoroso o di sfida, assecondato o scacciato dall'altro. Quest'ultimo può allora indietreggiare, perché incalzato dal compagno e compagna, oppure decidere di accettare il corteggiamento o il duello. Questo gesto può assumere una valenza di debolezza, di paura, di invito e soltanto attraverso la mimica facciale, in particolare attraverso lo sguardo sempre fisso e i comportamenti dei due danzatori, questi atteggiamenti possono essere chiariti e compresi. Questa fase del ballo è la più coinvolgente e frenetica ed è chiamata rotella o vutata. La vutata è dunque simbolo della sfida o dell'accoppiamento, ma può risultare, da parte della donna, un rifiuto dell'uomo che la sta corteggiando; la coppia allora si può spezzare e in questo momento può entrare, per formare una nuova coppia, un altro personaggio come potenziale nuovo corteggiatore. In questa fase si modificano anche la ritmica e la parte cantata; infatti la tammorra batte in uno, il cantante canta su una sola nota molto prolungata, modo tecnicamente chiamato melismatico, o aggiunge dei versi più brevi per seguire i due danzatori che girano su loro stessi, quasi incatenati. Sulla tammorra non vi è un preciso numero di vutate, anche perché ciò dipende dalle strofe cantate. I più bravi suonatori riescono a ricavare colpi in uno sulla membrana con la compresenza dei sonagli terzinati. In questo momento della vutata, nei danzatori soprattutto, si assiste alla totale liberazione e allo sblocco di tutte le tensioni muscolari. Quando i danzatori divengono “uno”, si congiungo gli opposti.

quelle del partner il quale la raccoglie tra le sue formando un quattro¹²⁹. L'ultimo modo di ballare la tammurriata che prendiamo in considerazione, è quello *dell'avvocata*, in onore della Madonna dell'Avvocata. La sua caratteristica fondamentale è la presenza di un numero elevato di tammorre, suonate contemporaneamente, che può arrivare sino a dieci. C'è una tammorra principale che guida il tempo e insieme alla voce dà il numero dei colpi della vutata secondo il testo delle barzellette intonate. La musica e i movimenti sono dei richiami guerreschi, incitamento agli uomini nei momenti di combattimento.

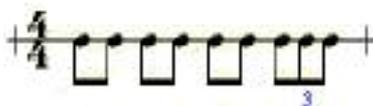
4.2.3 La ritmica

La ritmicità della tammurriata è essenzialmente binaria, legata alla tradizionale scansione metrica dei versi endecasillabi dei testi cantati. Questa binarietà è un elemento di distinzione della tammurriata rispetto alla tarantella, costituita da scansioni ternarie. Il tempo della tammurriata non ha un andamento molto veloce¹³⁰. Esso prende un andatura più incalzante soltanto in alcuni momenti, sia per seguire il canto quando la tammorra batte in uno, cosa che avviene specialmente nelle conclusioni, sia al momento della vutata, passo estremamente veloce e convolgente della danza. La binarietà rende la tammurriata più cadenzata e meno veloce e saltellante della tarantella napoletana. Essendo la tammurriata un genere di per sé definito, anche, come “canto sul tamburo”, la ritmicità è molto legata al momento in cui il cantante, con la sua tammorra, decide di spostare e ribadire degli accenti all'interno della strofa. Accenti che saranno evidenziati anche dalla stessa tammorra. Alle volte è talmente personalizzata l'espressione ritmica della tammorra con il canto, da avere effetti di ritardo, che, non rendono chiara la cadenza ritmica del tamburo. Ecco perché difatti, spesso, accade che il canto sul tamburo avviene solo con un esecutore che contemporaneamente canta e suona la tammorra, potendo così variare liberamente la ritmicità della tammorra anche in base al testo cantato.

¹²⁹ PATRIZIA GORGONI, *Tammurriata: Canto di popolo*, Op. Cit., pag. 32.

¹³⁰ Vi sono comunque esecuzioni anche veloci, quali quelle legate alla tammurriata giulianese.

Ritmicamente la tammuriata, secondo anche le indagini di Febo Guizzi e Nico Staiti¹³¹ si presenta in quattro duine ed una terzina in una battuta di quattro movimenti:



La descrizione della tecnica esecutiva legata alla tammurriata ed alla ritmica della Madonna dell'Avvocata, si avvale della videoregistrazione della mia esecuzione ed interpretazione sul tamburello, effettuata dal Professore Giorgio Adamo. Il video per l'analisi è stato dimezzato di velocità.

Tramite il video ho effettuato una selezione dei frames più significativi in cui constatare il movimento della mano sulla membrana del tamburello. Ho selezionato i frames anche in base alla corrispondenza della forma d'onda datami dall'analisi acustica tramite il programma Adobe Audition 1.5.

Questa mia esecuzione ha preso anche in considerazione il video "Tamburo del Vesuvio"¹³² inerente la festività "Tre della Croce"¹³³ del 3 maggio a Somma Vesuviana, e all'interno del quale è possibile osservare esecuzioni sulla tammorra.

4.3 Tecnica tammurriata

4.3.1 Caratteristiche generali

Le tecniche sulla tammorra rispetto a quelle salentine presentano molte variazioni dovute alle diverse tammurriate presenti in territorio campano, ed anche alla diversa gestione della tammorra, che, nel panorama dei tamburi a cornice risulta essere uno dei più grandi in termini di dimensione. Avendo quindi anche una superficie più ampia della membrana, vi sono più zone in cui poter percuotere.

Di fondamentale importanza è il costante movimento della mano sinistra che sorregge la tammorra, che, permette lo scuotimento dei sonagli.

Vi è la "vutata" dove la tammorra batte in uno. Questo tipo di esecuzione segue determinati momenti del canto e della danza; non vi sono precisi

¹³¹ FEBO GUIZZI E NICO STAITI, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Op. Cit., pag. 30.

¹³² Film di Francesco Melis, ideato e realizzato in collaborazione con il Professore Giorgio Adamo e la Discoteca di Stato, nel 1996.

¹³³ Il 3 maggio, giorno detto "tre della Croce" perchè quella sera la vetta del Monte Somma viene illuminata da centinaia di falò disposti in modo da formare una grande croce luminosa.

numeri di “vutate” in quanto seguono la struttura delle strofe cantate. Ritmicamente sul tamburo la “vutata” è battuta in uno ed è composta in ogni colpo da tempi forti e accentuati; la si realizza con uno “schiaffo” al centro della membrana, e la mano che sorregge il tamburo fa sì che vengano scossi i sonagli.

I movimenti della mano destra sulla membrana possono avvenire sia lungo l’asse orizzontale del tamburo o lungo l’asse verticale.

Lungo l’asse verticale, si attesta un tipo di tecnica, che, in alcune zone della Campania è simile a quella salentina¹³⁴ nella contrapposizione pollice-dita per le duine, e dita-pollice per le terzine. La particolarità sta nel fatto che sul primo tempo forte, al posto del colpo con il pollice, vi può essere uno schiaffo dato con la mano, in particolare modo con il palmo. Per quanto riguarda la successione dei colpi nella terzina, questa si realizza nella parte della membrana più vicina alla cornice, e con la seguente successione di colpi: dita-pollice-dita. Vi è anche il caso in cui la terzina risulta essere una successione di due colpi dati con le dita (di cui il primo in battere) e il colpo del pollice in levare¹³⁵.

Lungo l’asse orizzontale - che risulta il più comune nel caso campano - invece, si può attestare una contrapposizione che, difatti proprio per esaltare il primo tempo forte, diviene schiaffo-dita. Questo crea la successione delle duine, con la mano intera che percuote il centro della membrana e le dita che interamente percuotono la parte della membrana vicina la cornice ed i sonagli¹³⁶. Per quanto riguarda le terzine vi è una contrapposizione dei colpi dita-pollice. Come nel movimento lungo l’asse verticale, la terzina si realizza nella parte della membrana più vicina alla cornice, e con la seguente successione di colpi:dita-pollice-dita. Vi è, anche qui, la possibilità di realizzare la terzina tramite la successione di due colpi dati con le dita e il colpo del pollice. Ma, vi è anche il caso - che illustrerò di seguito con i frames - in cui la terzina è

¹³⁴ FEBO GUIZZI E NICO STAITI, *Le forme dei suoni: l’iconografia del tamburello in Italia*, Op. Cit., pag. 28.

¹³⁵ Per questa successione si osservino le illustrazioni delle figure 11 a) e 11 b) a pag. 21.

¹³⁶ Ricollegandomi alla presenza delle varianti esecutive sulla tammorra, come indicato ad inizio paragrafo, vorrei, comunque segnalare la possibilità di avere le duine tramite la successione di dita-pollice. In questo caso, vi è la contrapposizione di colpi dati tramite tutte le dita con uno schiaffo in battere sulla membrana ed il ritorno a “bilanciere” del pollice in levare.

realizzata tramite l'impiego del pollice e della parte più carnosa della mano posta proprio a ridosso di esso, contrapposto alle dita. In questo caso i primi due colpi si realizzano tramite il pollice che si sposta, lungo un'asse verticale, verso i bordi della cornice, parte in cui avviene il terzo colpo delle dita.

4.3.2 Analisi video ritmica di base

La tecnica di cui mi avvalgo nell'esecuzione videoregistrata dal Professore Giorgio Adamo, utilizza il movimento lungo l'asse orizzontale del tamburo a sonagli. Vi è una successione di quattro duine seguite da una terzina. Ogni duina, sul primo tempo forte in battere, viene percossa sulla membrana tramite uno schiaffo, come già su descritto. La terzina risulta essere, invece, una successione di colpi realizzati più vicino ai bordi della cornice del tamburo, tramite la seguente successione di colpi: dita-pollice-dita.

La successione che si delinea è quella base della tammurriata con tre duine ed una terzina.

A 4.44.564 min. il primo colpo in battere, all'interno della duina, è ottenuto tramite uno "schiaffo" dato con l'intera mano al centro della membrana.

Il secondo colpo in levare, a 4.56.016 min., è realizzato con le dita che interamente percuotono la parte della membrana vicina la cornice ed i sonagli. In questo primo movimento si conclude la proposizione ritmica della duina, che, si ripete in ugual modo, anche, nelle successive due duine. Si ha quindi, il terzo colpo ("schiaffo") in battere al centro della membrana a 4.45.510 min. e il quarto colpo in levare delle dita a 4.45.937 min.; e l'ultima duina, con il quinto colpo ("schiaffo") in battere al centro della membrana a 4.46.403 min. e il sesto colpo in levare delle dita a 4.46.845 min.

La terzina invece è percossa vicino ai bordi della cornice del tamburo dove sono allocati i sonagli. La successione dei colpi è: dita-pollice-dita a ed avviene con un movimento a "bilanciere". A 4.47.249 min. il settimo colpo sulla membrana è delle dita e risulta essere il primo suono in battere della terzina. Con la mano, che effettua un leggero movimento

in senso antiorario, a 4.47.488 min. il pollice si dirige vicino il bordo della cornice e percuote sulla membrana l'ottavo colpo. L'ultimo colpo della terzina - il nono - ed anche di un tipico ciclo di ritmica di tammurriata, lo si ha tramite le dita in levare a 4.47.715 min. con la mano che effettua, in base al precedente colpo, un movimento in senso orario.

Come ho già scritto, la terzina la si può suonare anche tramite l'impiego del pollice e della parte più carnosa della mano posta proprio a ridosso di esso, contrapposto alle dita. In questo caso i primi due colpi si realizzano tramite il pollice che si sposta, lungo un'asse verticale, verso i bordi della cornice. Nel frame a 5.51.393 min.¹³⁷ il pollice con la parte sottostante della mano percuote il primo suono in batter nella terzina. La mano nel spostarsi verso la cornice tende ad aprirsi in senso antiorario e sempre con il pollice e la parte sottostante della mano percuote il secondo suono nella terzina a 5.51.595 min. La mano spostandosi in senso orario percuote con tutte le dita il terzo suono in levare all'interno della terzina a 5.51.806 min.

¹³⁷ I seguenti frames sono a pag.70 della tesi.





4:45.937



4:46.403



4:46.845



4:47.249



4:47.488



4:47.715



5:51.393



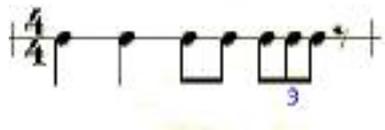
5:51.595



5:51.806

4.3.3 Analisi video ritmica Madonna dell'Avvocata

Il lunedì dopo la pentecoste, in Maiori si celebra la Madonna dell'Avvocata. In quest'occasione la ritmica sulla tammorra ha una velocità media e si presenta nel seguente modo:



Nell'esecuzione di questa ritmica, come in tutte le tammurriate in genere, vi sono le "vutate" battute in uno.

In questa ritmica, si può inserire in levare lo scuotimento dei sonagli dopo i primi due colpi in battere. Questo modo di suonare è volto a creare - se pur in maniera impercettibile - una sorta di ritardo nel colpire il successivo colpo in battere. L'esecuzione della duina e della terzina sono uguali a quella su descritta con i fotogrammi nell'analisi video della ritmica base di una tammurriata.

A 6.36.101 min. vi è il primo colpo battuto in uno eseguito dal successivo a 6.37.000 min.¹³⁸ A 6.36.643 min. vi è la mano che sorregge il tamburo che effettua uno spostamento verso il mio stesso corpo, con la mano che percuote che si distacca dalla membrana. Questo momento è seguito dal ridirigere il tamburo nuovamente verso la mano che percuoterà la membrana, come descritto a 6.37.000 min.

Dopo i primi due colpi battuti in uno, a 6.37.522 min. il tamburo spostato dalla mano, che, lo impugna permette lo scuotimento dei sonagli in levare, che, risultano distinti dai sonagli percepibili nei colpi battuti in uno.

¹³⁸ Questi due colpi corrispondono alle prime due semiminime nei primi due movimenti di una battuta in 4/4.



6:36.101



6:36.643



6:37.000



4.4 Il tamburello a Montemarano (Avellino)

4.4.1 Montemarano e il carnevale¹³⁹

È senza dubbio “il Carnevale” la più importante manifestazione folcloristica di Montemarano. Ha una tradizione secolare e lo si vive i nei tre giorni prima delle Ceneri con tradizionali esplosioni di gioia e di divertimento. Il carnevale di Montemarano si distingue da tutte le altre manifestazioni simili che si tengono nella zona e in tante altre parti dell’Italia e che pur hanno tanta rinomanza, per la spontaneità della partecipazione della popolazione. In effetti sono tutti i cittadini, dai più piccoli ai più anziani, che nei tre giorni del Carnevale si travestono e si lanciano in una irrefrenabile danza al ritmo frenetico della “Tarantella Montemaranese”. Carnevale ha inizio il 17 gennaio già con la ricorrenza di Sant’Antonio Abate. Particolare caratteristica di questo Carnevale, è quella del girare e danzare in maniera processionale, per le strade principali del centro. I ballerini della tarantella, tutt’oggi, infatti,

¹³⁹ Informazioni e note a piè di pagina inerenti il carnevale montemaranese sono ricavate da il videodocumentario “Carnevale a Montemarano” registrato da Raitre Regione Campania, con le riprese di Pino Calò. Inoltre ho consultato “Montemarano Itinerario storico – turistico” De Angelis Editore, 1994 e “LA CITTA’ LONGOBARDA Itinerari di tradizione” Maria Gabriella Della Sala, Istituto di Idronomia e di Costruzioni rurali e forestali Facoltà di Agraria Università degli studi di Firenze.

accompagnano il corteo di Carnevale che in processione attraversa tutte le strade del paese seguendo il ritmo della musica.

Il Carnevale di Montemarano è quanto rimane di antichi cortei in preda all'euforia e alla smania collettiva. Infatti nei festeggiamenti del Carnevale confluiscono aspetti di diversi riti e ritualità pagane¹⁴⁰. Innegabile è il carattere propiziatorio del Carnevale che richiama riti agricoli di propiziazione della divinità e quindi del raccolto; evidente è il carattere liberatorio satirico che determina l'impostazione antisociale. Invano la Chiesa ha cercato di disciplinare il Carnevale¹⁴¹.

Nella danza del Carnevale montemaranese spicca l'aspetto processionale con danzatori disposti su due file secondo una determinata disposizione. In avanti, procedono i bambini seguiti dagli adulti, mentre i suonatori sono disposti in coda nella processione. L'ordine delle file è coordinato dalla figura più importante: il Pulcinella capoballo¹⁴², che armato di

¹⁴⁰ Ci si riferisce alla comunanza con antichi simboli di fecondità e della sessualità. Il Carnevale, rispettando la sua natura di rito agricolo, non ha perso i simboli antichi della fecondità. L'ermafroditismo è manifesto negli arredi delle maschere del corteo di Carnevale, nonché nelle maschere stesse. La vecchia di Pulcinella, è una strana combinazione di due maschere: quella della vecchia e quella di Pulcinella, è un elemento ermafrodita. E' quanto rimane delle antiche divinità bifronti. I bifronti infatti erano ermafroditi. La maschera è realizzata da un uomo travestito nella parte superiore del corpo, fino alla cintura, da Pulcinella e dalla vita in giù da donna. Il personaggio femminile è costituito da un busto di pupattola con braccio di stoffa, il quale, montato su di un bastone, viene fissato al corpo dell'uomo. Soggetto particolare è anche la vecchia del Carnevale, maschio travestito da donna, che ostenta la propria femminilità nel rigonfiamento del ventre, ed è simbolo vivente di ermafroditismo nell'unione del sesso maschile (l'uomo che fa da maschera) e del sesso femminile (la maschera stessa). L'ambiguità maschio – femmina, su cui gioca il travestimento della Vecchia di Pulcinella, ispira tutte le maschere che partecipano al corteo di Carnevale. Infatti un tempo tutti i componenti del corteo erano maschi, anche quelli che impersonavano personaggi femminili. Le motivazioni di questa tradizione, alcuni le hanno cercate nel moralismo della Chiesa che avrebbe impedito alle donne di prendere parte come attori; altri nel maschilismo imperante della società. In sostanza, comunque, il carattere rituale del Carnevale è da ricondurre anche a culti antichi aventi per oggetto divinità femminili. Il Pulcinella, maschera che assomma tutti i simboli dell'ermafroditismo, la cui figura, completata e prolungata dal grande cappellone, contribuisce a rievocare uno di quegli antichi falli che con fine propiziatorio, veniva portato in processione nei campi da cui la gente montemaranese trae lavoro, sussistenza e modo per vivere.

¹⁴¹ Infatti, il Cristianesimo dovette accettare le forme professionali di culto, ma ne controllò gli aspetti pagani fino ad abolire la danza. Ma se pure oggi il gesto delle processioni popolari è quello di un semplice camminare, molti elementi denunciano una loro antica funzione ritmica e coreutica: ad esempio la presenza di bande musicali o canti religiosi fortemente ritmati. In Montemarano, comunque, l'aspetto del Carnevale non è mai stato assorbito dalla Chiesa, mantenendo così l'aspetto coreutico della processione.

¹⁴² I Montemaranesi riferiscono di Pulcinella – Capoballo, con una maschera, larghi pantaloni, grosso camicione sblusato da una cintura e con il caratteristico cappello a cono terminante con una pallina di lana rossa. Il camicione è guarnito da una mantellina bianca ricavata dalla piega ricamata di un lenzuolo con bordi in rosso. Essere Capoballo o far parte del corteo del Capoballo è un onore che spetta ad una persona per tradizione, come incarico ereditario; si tratta sempre di persone con un certo prestigio, oggi forse solo legato all'organizzazione per i festeggiamenti del Carnevale, ma un tempo, quando l'uniformità della cultura era una caratteristica di queste comunità, dovette sicuramente corrispondere anche ad uno "status

bastone, guida il percorso della danza ed interviene per dare ordine alle file dei danzatori.

L'azione coreografica della tarantella montemaraneese consiste di due file di danzatori disposte in stile processionale, che, durante la danza, si avvicinano e si allontanano. Tale andamento correlato dal caratteristico voltarsi all'indietro e all'esterno dello spazio contenuto fra due file di danzatori é un chiaro gesto esorcistico. Esorcismo del male, delle forze malefiche responsabili di un cattivo raccolto, delle epidemie che uccidono persone ed animali. Le due file, che, costituiscono il ballo processionale di Montemarano hanno la funzione di arginare il male, di isolarlo tra le due rette parallele che non sono valicabili né dall'interno, né dall'esterno e i gesti spasmodici dei danzatori ne sottolineano la difficoltà. Molti elementi, inoltre, fanno riferimento al mondo dei morti¹⁴³.

Terminati i tre giorni del carnevale, la domenica successiva al martedì grasso il carnevale muore e gli vengono fatti solenni funerali.¹⁴⁴

4.4.2 La tarantella Montemaraneese¹⁴⁵

Il complesso originario che eseguiva la tarantella montemaraneese prevedeva, quasi sicuramente, una ciaramella, un tamburello, le castagnette ed una voce maschile¹⁴⁶. Tutt'oggi la ciaramella e la zampogna, nonché il doppio aulos, sono considerati ancora e, purtroppo, unico appannaggio dei pochi pastori sopravvissuti nelle zone dell'interno. La funzione della zampogna sarebbe stata quella delle

politicus", come é evidente presso popolazioni ancora oggi a cultura tribale, presso le quali ogni forma di manifestazione comunitaria viene gestita dalle "autorità".

¹⁴³ I danzatori accennano passi che alludono al procedere caratteristico dei gallinacci. La gallina, infatti, si sa, è un segno del regno dei morti, perché le galline, per il loro continuo razzolare, sono considerate molto vicine alla terra e quindi al regno degli Inferi, inoltre si nutrono di vermi che, nell'antichità erano simbolo di morte. Tra gli altri elementi anche al maschera di colore nero di Pulcinella.

¹⁴⁴ Ed in ciò si ritrova l'origine della parola carnevale: carro navale come veicolo di allontanamento del male.

¹⁴⁵ Informazioni e note a piè di pagina inerenti la tarantella montemaraneese sono ricavate da il videodocumentario "Carnevale a Montemarano" registrato da Raitre Regione Campania, con le riprese di Pino Calò. Inoltre ho consultato: "Montemarano Itinerario storico – turistico" De Angelis Editore, 1994 e "LA CITTA' LONGOBARDA Itinerari di tradizione" Maria Gabriella Della Sala, Istituto di Idronomia e di Costruzioni rurali e forestali Facoltà di Agraria Università degli studi di Firenze.

¹⁴⁶ Dato che il significato del testo non fa supporre un protagonista femminile.

attuali fisarmoniche¹⁴⁷ dove i bassi fanno da sostegno armonico, ma a scapito dell'originarietà dell'effetto. Indubbiamente un'esecuzione della tarantella montemaranese con la zampogna e anche con la cornamusa pone immediatamente il problema della velocità di esecuzione e del testo musicale. Infatti, pur presupponendo una notevole abilità tecnica dell'esecutore, è difficile concepire una velocità metronomica molto alta. Faticoso è infatti riempire il sacco d'aria, necessita fiato e naturalmente tempo, e tutto ciò a danno della velocità di esecuzione. Lo stesso tipo di difficoltà legate alla velocità di esecuzione si riscontrano nella ciaramella. Alla ciaramella, oggi si è sostituito il clarinetto il cui primo uso, secondo i Montemaranesi, risalirebbe a circa quaranta anni fa, quando un emigrato in Sud America, ritornò al suo paese, introducendo l'uso di questo strumento. La fortuna del clarinetto, rispetto alla ciaramella, è dovuta alle più evolute possibilità tecniche, che, rendono possibile l'esecuzione dell'attuale tarantella in maniera più virtuosistica.

Il carattere processionale¹⁴⁸ di questa musica e danza non può concepire virtuosismi ritmici e melodici. Inoltre il significato magico – propiziatorio che avevamo colto ed espresso in precedenza, esclude in partenza una velocità metronomica valida dall'inizio alla fine. Del resto ancora i suonatori attuali usano continuamente l'espressione “s'adda 'nfocà a musica” per dire che a mano a mano che ci si addentra nell'esecuzione i suonatori aumentano la velocità perché si appropriano a tal punto del ritmo che diventa parte di se stessi. Il progressivo aumento della velocità ha significato simbolico. Il ritmo che si impossessa delle mani del suonatore sta ad evidenziare la graduale immedesimazione che non è solo ritmica ma spirituale.

Attualmente i tamburelli in uso a Montemarano sono moderni e dispongono di pelle sintetica, con tiranti meccanici e sonagli non artigianali ma simili a quelli in uso nella moderna “mezzaluna”.

¹⁴⁷ Infatti con la fisarmonica è facile realizzare la melodia e ricchi accompagnamenti armonici. La fisarmonica, una sorta di orchestra nobile, introdotta in Italia dai Francesi, rispondeva così alle esigenze della società contadina e la sua larga diffusione nelle nostre campagne ne è una conferma.

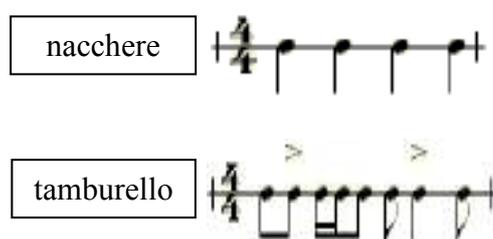
¹⁴⁸ Il carattere di marcia, il tempo binario con funzione di sostegno all'incedere dei componenti del corteo devono far riflettere sulla velocità di esecuzione.

4.5 Tecnica tamburello in Montemarano

4.5.1 La ritmica

La base ritmica della tarantella montemaranese è scandita dalle nacchere impugunate dai danzatori i quali battono l'unità di tempo come nelle tammurriate.

In base alle analisi effettuate in passato da Rossi e De Simone nell'opera "Carnevale si chiamava Vincenzo"¹⁴⁹, il ritmo di base procede in battute di quattro movimenti:



Si può notare come le nacchere scandiscano il battere ritmico e come invece il tamburello sembri contrastare tale ritmo con l'ambiguità sia di figure binarie e ternarie, sia delle sincopi continue.

Il tempo, indicato da Rossi e De Simone, è di 168 battiti di metronomo al minuto.

È come se ci fosse una coercizione di ritmo da un lato, e un continuo tentativo di evadere dal rigoroso martellamento delle nacchere. Viene stabilito, così, nella danza montemaranese il ritmo ossessivo del battere ed il tentativo tramite il tamburello di uscire dai binari, di evadere, o fuggire, nei colpi accentuati in levare.

La particolarità della ritmica montemaranese pone tre considerazioni:

1. la presenza di raggruppamenti binari e ternari nella stessa battuta;
2. le forti accentuazioni in levare e l'impiego del ritmo sincopato.
3. la mano sinistra fondamentale nell'effetto basculante del tamburello per la scansione ritmica dei sonagli.

Il tipo di ritmica da me eseguito nell'esecuzione videoregistrata dal Professore Giorgio Adamo, è stato acquisito stando a contatto con attuali suonatori dell'area avellinese e montemaranese, che, partecipano alle

¹⁴⁹ ROSSI A., DE SIMONE R., *Carnevale si chiamava Vincenzo*, De Luca, 1977 Roma, pag. 81-84.

attuali manifestazioni carnevalesche in Montemarano. La ritmica, che ne consegue dall'analisi della mia esecuzione, oltre al su citato andamento di Rossi e De Simone, presenta attualmente una scansione anche del seguente tipo¹⁵⁰:



Analizzando la ritmica descritta da Roberto De Simone e anche quella da me eseguita, si nota l'impiego di figure binarie e ternarie. Ciò non è solo in uso nella tarantella di Montemarano, ma anche nella stessa tammurriata. Vi è un andamento sincopato. La duina, secondo le indagini di Rossi e De Simone, deriva dalla trasformazione della terzina, per una tendenza dei suonatori allo swing. Inoltre è proprio l'accentuazione in levare a determinare la duina o la proposizione binaria semiminima/croma. Essendo la mano a colpire il tamburello in levare, c'è il bisogno di un gesto più largo. Ne consegue, che, vi sarebbe un effetto di sfasatura e ritardo nel colpo in levare.

Ascoltando delle esecuzioni di ritmica montemaranese, si riscontrano dei leggeri effetti di sfasatura e ritardi sul tempo.¹⁵¹ Ciò è anche una caratteristica dei ritmi di tammurriata nella musica popolare in Campania.

Eseguita la terzina, nell'ultimo movimento della battuta, la mano che sorregge il tamburello si discosta dall'altra, che, lo percuoterà nel colpo in battere all'interno del ciclo successivo del ritmo montemaranese. In questo lasso di tempo i sonagli continuano a risuonare anche senza la percussione diretta della membrana, proprio per l'effetto basculante del tamburello provocato dalla mano sinistra.

¹⁵⁰ La notazione in 12/8 è scelta seguendo l'uso ormai prevalente nell'etnomusicologia italiana relativamente alle tarantelle ed è in questo caso suffragata dalla distanza tra i colpi visibili sulla forma d'onda che ribadisce una suddivisione ternaria.

¹⁵¹ Questo rientrerebbe anche nell'ottica dell'affermazione di Diego Carpitella circa il beat e l'off-beat: "I termini *beat* e *off-beat* vanno intesi nel loro significato letterale di *pulsazione*, *battito* e di *fuori-pulsazione*, *fuori-battito* (o *battuta*), così come normalmente vengono impiegati nella terminologia jazz. Il *beat* è un ritmo isometrico puro accentuativo; l'*off-beat* è una sovrastruttura ritmica tra il *beat*, con effetti di ritardo, di sincope, di sfasatura, al cui fondo è un senso di poliritmia." – Diego Carpitella, L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo, pag. 371 in De Martino, *La terra del rimorso*.

I movimenti della mano destra sulla membrana avvengono sia lungo l'asse orizzontale del tamburo che lungo l'asse verticale. Nei primi tre movimenti della battuta (binari, con semiminima/croma), inerenti la mia esecuzione, i movimenti sulla membrana avvengono lungo l'asse orizzontale del tamburello; l'ultimo movimento (ternario con terzina) avviene invece lungo l'asse verticale.

La descrizione della tecnica esecutiva legata alla ritmica montemaranese, si avvale della videoregistrazione della mia esecuzione ed interpretazione sul tamburello, effettuata dal Professore Giorgio Adamo.

Tramite il video ho effettuato una selezione dei frames più significativi in cui constatare il movimento della mano sulla membrana del tamburello. Ho selezionato i frames anche in base alla corrispondenza della forma d'onda datami dall'analisi acustica tramite il programma Adobe Audition 1.5.

4.5.2 Analisi video

Le prime tre successioni ritmiche, all'interno dei primi tre movimenti della battuta in 12/8, risultano essere una successione di misure binarie in semiminima seguita da un ottavo. Questa successione avviene lungo l'asse verticale del tamburello.

A 7.16.646 abbiamo il primo colpo in battere, con l'intera mano al centro della membrana.

A 7.16.885 min., è possibile constatare come la mano destra si discosti dal tamburo tramite l'effetto basculante della mano sinistra. Questo movimento avviene proprio per preparare il secondo colpo accentuato in levare - all'interno della misura binaria - a 7.17.091 min. nel centro della membrana. Ciò avviene anche nei due successivi movimenti e crea l'andamento "swingato" della tarantella montemaranese. Questi primi due colpi, sfruttano il centro della membrana, per usufruire di una timbrica più scura di essa stessa.

A 7.17.361 min. la mano, spostandosi lungo l'asse orizzontale del tamburello, percuote in battere con le dita, la parte della membrana più vicina alla cornice e i sonagli, ricavandone una timbrica più chiara. A 7.17.809 la mano percuote in levare il centro della membrana spostandosi lungo l'asse verticale del tamburello. Questa successione

sfrutta, un'alternanza timbrica della membrana, che risulta essere chiara verso i bordi della cornice e scura verso il centro della pelle del tamburello.

A 7.18.086 min., la mano, spostandosi lungo l'asse orizzontale del tamburello, percuote in battere con le dita, la parte della membrana più vicina alla cornice e i sonagli, ricavandone una timbrica più chiara. A 7.18.334 min., la mano destra si discosta nuovamente dal tamburello, tramite l'effetto basculante della mano sinistra, per preparare il successivo colpo accentuato in levare a 7.18.488 min. con le dita al centro della membrana, ricavandone una timbrica più scura.

L'ultimo movimento nella battuta, ovvero il quarto, risulta essere una veloce figura ternaria costituita da tre ottavi. Eseguita la terzina, nell'ultimo movimento della battuta, la mano che sorregge il tamburello si discosta dall'altra, che, lo percuoterà nel colpo in battere all'interno del ciclo successivo del ritmo montemaranese. I sonagli continuano a risuonare anche senza la percussione diretta della membrana, proprio per l'effetto basculante del tamburello provocato dalla mano sinistra. A livello di timbrica questo ultimo movimento all'interno della battuta, presenta colpi chiari in quanto effettuati nella parte superiore della membrana, vicino la cornice e i sonagli del tamburello. Osserviamo quanto descritto, tramite i frames estrapolati dall'esecuzione in video.

Tenendo presente il colpo in levare precedentemente indicato a 7.18.488 min., la mano si sposta - come nella tecnica salentina - lungo l'asse verticale in senso antiorario, per colpire con il pollice a 7.18.761 min. il primo ottavo all'interno della misura ternaria.

A 7.18.952 min. abbiamo il secondo sedicesimo sul ritorno pollice-indice. Qui notiamo l'intero movimento in senso antiorario della mano. Questo modo di muovere l'arto è strettamente imparentato con la tecnica salentina della pizzica.

La mano spostandosi in senso orario percuote a 7.19.158 min. l'ultimo colpo con le dita al centro della membrana, e si conclude così il movimento ternario che in battuta è indicato con il sedicesimo puntato. Da questo momento in poi il tamburello tramite la mano sinistra si discosta dalla mano destra, che, percuoterà il primo colpo del successivo

ciclo ritmico montemarenese a 7.19.470 min. In questo breve lasso di tempo indicato l'effetto basculante del tamburello, con la mano sinistra permette ancora ai sonagli di poter risuonare, anche senza la percussione diretta della membrana del tamburello, proprio l'effetto dello spostamento dato allo strumento stesso.

1

7:16.646

2

7:16.885

3

7:17.091

4

7:17.361

1080i 4:3

5

7:17.809

1080i 4:3

6

7:18.086

1080i 4:3

7

7:18.334

8

7:18.488

9

7:18.761

The image displays three sequential frames from a video analysis software, each showing a waveform on the left and a video frame on the right. The frames are labeled 10, 11, and 12, with corresponding timestamps: 7:18.952, 7:19.158, and 7:19.373. The video frames show a person playing a drum, with the drum head visible in the foreground. The waveform on the left of each frame shows a series of vertical lines, indicating the amplitude of the sound over time.



Frequente è anche l'utilizzo del pugno per percuotere la scansione semiminima/croma.



CAPITOLO V
IL TAMBURELLO IN CALABRIA

Il seguente capitolo si avvale delle video documentazioni del Professore Giorgio Adamo e anche del lavoro svolto nella tesi di laurea di Giulio Maschio, “Il tamburello in Calabria: formule ritmiche e tecniche esecutive” , dell’anno accademico 2003/2004. Le immagini sono estrapolate dalla tesi citata.

5.1 Contesto di utilizzo del tamburello in Calabria

In Calabria il tamburello è utilizzato in varie occasioni ed è affiancato ai più importanti strumenti della musica tradizionale popolare, quali chitarra battente, zampogna, organetto, ciaramella, piffero e dirige la sezione ritmica con triangolo, cupa-cupa (tamburo a frizione), nacchere, bottiglie percosse e battiti di mani. Il tamburello si esprime consuetamente accanto a strumenti solistici, quali, zampogna, chitarra e organetto, ed anche nei contesti di grandi formazioni da ballo dove vengono suonati più tamburelli. Il tamburello è anche utilizzato nei canti di questua¹⁵² legati alle feste del ciclo primaverile e invernale (Pasqua, Natale, Capodanno, Epifania, Carnevale). Qui il rimto del tamburello è ben scandito e lento. L’uso del tamburello è esteso anche a generi non proprio regionali, quali valzer, mazurke, polke e quadriglie.

Come per tutto il centro-sud, la tipica espressione musicale del tamburello, anche in Calabria è la tarantella.

In Calabria la tarantella ha perso l’aspetto “medico”, ovvero simile al caso del tarantismo descritto in Salento. Ha conservato, però, l’aspetto della catarsi del ballo. Durante le feste dei santi patroni e nei pellegrinaggi religiosi ai santuari, i suonatori di tamburello suonano ininterrottamente fino allo stremo, o comunque se giunti al limite delle proprie possibilità, vengono sostituiti da altri. I balli si sviluppano tutti intorno ai luoghi sacri ed in quella che viene definita “’a rota”, ovvero la ruota, un cerchio delimitato dagli astanti, dove i danzatori vengono stimolati a ballare dalla musica e dai partecipanti tramite incitamenti e invocazioni alla Madonna. Infatti, la tarantella espressa al di fuori della

¹⁵² Il canto di questua è un canto di natura itinerante volto ad amici e parenti di argomento augurale e di saluto.

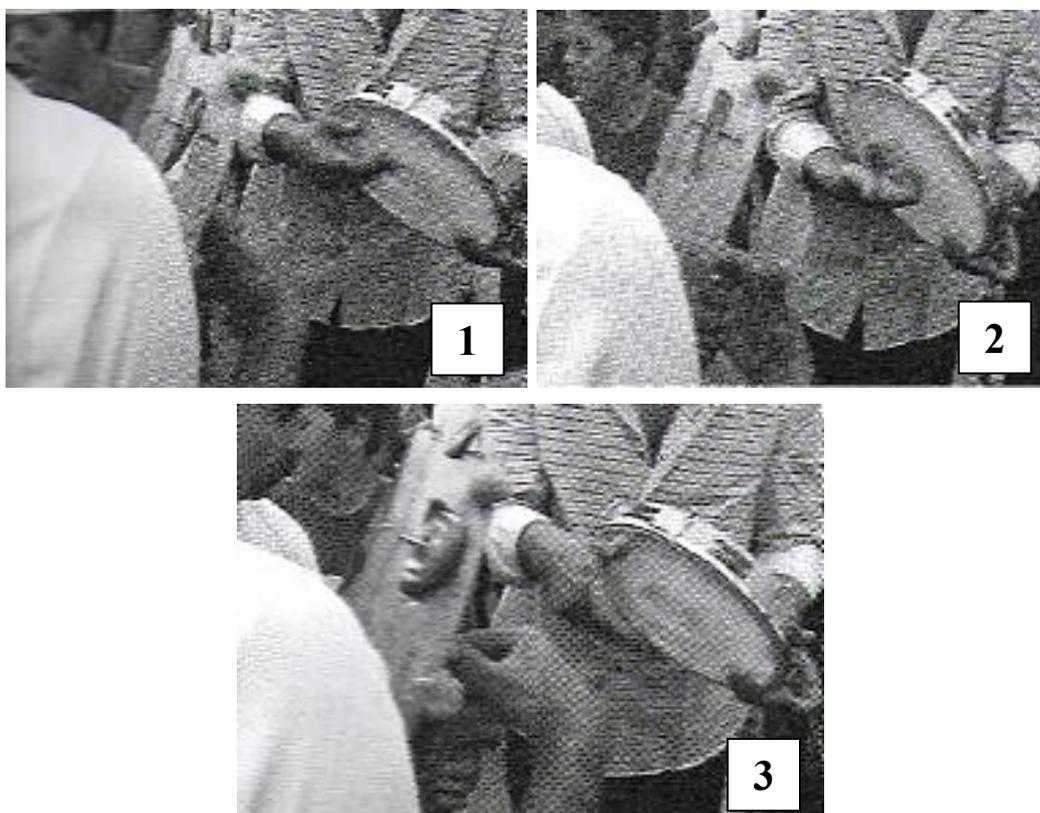
chiesa conduce alla parte più “pagana” della festa caratterizzata dal divertimento, dalla danza, dal vino e dal mangiare.

5.2 Ritmica e tecniche

Il tempo nella tarantella calabrese è veloce e può oscillare intorno ai 170-190 battiti di metronomo al minuto.

La tecnica Calabrese più singolare, è simile a quella del centro Italia. Lo spostamento della mano avviene lungo l’asse verticale della membrana. La mano è tenuta con il pollice aperto e contrapposto alle dita raggruppate. La terzina viene eseguita nel seguente modo: il primo colpo è dato con la punta delle dita, il secondo con le nocche delle dita, il terzo con il pollice. I primi due colpi si ottengono ruotando il polso in senso orario, facendo percuotere la membrana dalla punta delle dita per poi far scivolare le nocche sulla stessa pelle. Nel colpo del pollice il polso ruota in senso antiorario.

I seguenti fotogrammi sono estrapolati dalla video documentazione relativa alla festa dei SS. Cosma e Damiano a Riace del 2003.

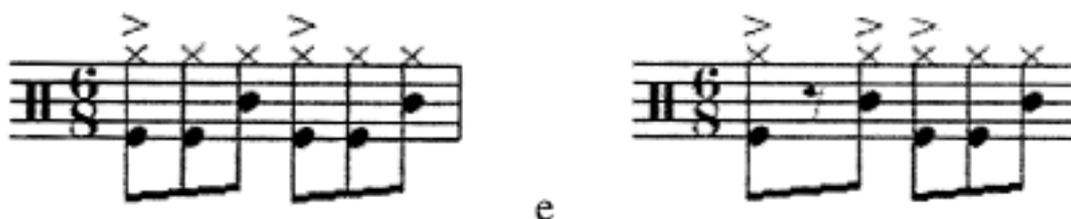


Anche nell'esecuzioni del tamburello calabrese, vengono inseriti gruppi di semiminima-croma, avendo principalmente solo due colpi sulla membrana. La mano effettua un movimento in senso orario e porta le dita al centro della membrana; dopodiché con la rotazione della mano in senso antiorario, la base del pollice percuote il secondo colpo inerente la successione semiminima-croma.



In base alla video documentazione e gli studi effettuati nella tesi di Giulio Maschio, si è potuto constatare che il tamburello in Calabria ha importanti accenti sui colpi in battere ma soprattutto nel terzo colpo, ovvero il terzo ottavo in levare. Questo è dovuto al fatto che, il secondo colpo nella terzina, viene spesso accennato, ritardato o non suonato, al fine di valorizzare il terzo colpo accentato in levare.

Le trascrizioni ritmiche del tamburello hanno le seguenti figurazioni tipiche che durano una battuta. Il metro è il 6/8.



Nell'analisi - presente nella tesi di Giulio Maschio - del video registrato da Bruno Giofrè in occasione del pellegrinaggio al Santuario della Madonna di Polsi (Comune di S. Luca, RC) del 1/09/2004¹⁵³, si constata come il tamburello sia suonato con una variante della tecnica salentina precedentemente illustrata¹⁵⁴. Infatti la mano compie gli stessi movimenti, ma cambia l'ordine dei colpi. Mentre per la tecnica salentina il primo colpo si effettua con il pollice, il secondo con il ritorno pollice-indice facendo ruotare la mano in senso antiorario e il terzo con la punta delle dita ruotando in senso orario, l'esecutore in questione fa il primo colpo con la punta delle dita, mentre gli altri due con pollice e base del pollice rispettivamente. Un'altra differenza sta nel fatto che i colpi, a differenza della tecnica pugliese, vengono portati in regioni diverse della pelle. Il primo e il secondo sono effettuati al centro della membrana, mentre il terzo sul bordo. La mano è aperta con le dita strette e il pollice discostato (mentre in Salento è unito alle altre dita) e si muove a "bilanciere" nei primi due colpi. Ne consegue la terzina nella seguente successione.



Nel movimento costituito dal gruppo semiminima-croma il primo colpo è effettuato sempre con la punta delle dita ruotando la mano in senso orario. Nel colpo del pollice il polso ruota in senso antiorario.

¹⁵³ All'interno della video documentazione del Professore Giorgio Adamo, nell'ambito di un progetto di ricerca avviato nel 2000 presso il Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti dell'Università della Calabria.

¹⁵⁴ Cfr. par. 3.3.2, pag. 37.



Questa interiorizzazione della tecnica salentina è volta a far sì che sia valorizzato il terzo colpo in levare con la base a del pollice sul bordo. La differenza sonora dei colpi tra centro e bordo rispondono alle caratteristiche del linguaggio del tamborello calabrese che si basa sull'alternanza di colpo scuri sul battere (centro), colpo chiaro sul levare (bordo).

Nella video documentazione del 2004 a Polsi, del Professore Giorgio Adamo, è riscontrabile in Calabria, anche l'uso della tecnica salentina, per accentuare tramite il pollice i colpi in battere al centro della membrana. Le figurazioni ritmiche sono riconducibili a quelle della terzina ed anche della semiminima e croma in terzina riscontrate in Salento.

Ritmicamente vengono proposte le seguenti figurazioni:

1





Vi è la proposizione nel primo movimento del gruppo semiminimacroma, con il primo colpo scuro eseguito al centro della membrana ed il secondo in levare chiaro in quanto ottenuto verso i bordi della cornice, nella parte superiore del tamburello. Di seguito vi è la terzina eseguita in base alla tecnica salentina già descritta¹⁵⁵, in cui il suonatore esegue il primo colpo con il pollice, il secondo con il ritorno pollice-indice facendo ruotare la mano in senso antiorario e il terzo con la punta delle dita ruotando in senso orario.

¹⁵⁵ Cfr. par. 3.3.2, pag. 33.

2



Due terzine eseguite colpendo con il pollice il centro della membrana (colpo scuro), come nella tecnica salentina. Come in Salento, il ritorno pollice-indice ed il colpo in levare delle dita, vengono suonati verso la parte superiore del tamburello andando a creare una timbrica più chiara. Riporto qui di seguito dei fotogrammi che mostrano i movimenti della mano destra sulla membrana per la realizzazione della terzina da parte dell'esecutore videoregistrato in Polsi.



È necessario far rivivere
nella loro interezza
rituali ed arte collettivi
nei quali l'uomo ritrova sé stesso
liberato dal delitto,
dalla nevrosi e dallo squilibrio.
Indubbiamente un villaggio
relativamente primitivo
nel quale vi siano
ancora delle vere feste,
manifestazioni artistiche
comuni e condivise
e che abbia un analfabetismo totale,
è culturalmente progredito
e mentalmente più sano
della nostra cultura
di istruiti lettori di giornali
e radioascoltatori.
Nessuna società sana può essere costruita
sulla conoscenza puramente intellettuale
e sull'assenza quasi completa
di esperienza artistica condivisa.
ERICH FROMM

CAPITOLO 6
Conclusioni

Tramite i dati raccolti dal Professore Giorgio Adamo e tramite la mia esecuzione ed interpretazione delle ritmiche della musica popolare, legate alla Campania e al Salento, ho potuto notare il differente impiego della membrana nell'atto percussivo da parte della mano destra. Il caso campano, a differenza del Salento, dove vi è un utilizzo minore dello spazio della membrana, mostra come vi sia un utilizzo maggiore dello spazio percussivo della pelle del tamburello. Questo movimento più ampio è anche accentuato per il fatto che in Campania vengono utilizzati tamburi di maggiori dimensioni (*tammorra*). Anche la Calabria dimostra come vi sia un utilizzo diverso della membrana nell'atto percussivo, volto maggiormente a distinguere la timbrica del colpo chiaro dato verso i bordi della cornice, dal colpo scuro percosso al centro della membrana.¹⁵⁶

Prendendo in considerazione la ritmica montemaranese, si è visto come la mano si muova sia lungo l'asse orizzontale, che lungo l'asse verticale del tamburello.

Dall'analisi ritmica ho notato delle analogie di tipo tecnico-esecutivo. Infatti, è possibile notare una somiglianza ponendo a paragone i movimenti della mano nella terzina della pizzica con la successione dei movimenti della mano nella terzina stessa nella ritmica montemaranese, presente nell'ultimo movimento della battuta in 12/8.¹⁵⁷

Ho potuto constatare quanto sia importante il ruolo svolto dal contrasto o dalla compresenza del binario e ternario all'interno delle varie ritmiche.

Ho preso in considerazione gli studi di Marius Schneider, Pier Paolo De Giorgi e Nico Staiti. De Giorgi afferma una biritmia della pizzica, che palesa in maniera compresente quella trocaica, rapida e ternaria, e quella spondaica più lenta e binaria¹⁵⁸. In sostanza, la figurazione trocaica, viene ricollegata all'antica forma del tribraco, processionale ed

¹⁵⁶ Comunque, bisogna constatare, che, questa caratteristica è riscontrabile nelle ritmiche presenti in ogni regione presa in analisi. Se, ad esempio, consideriamo il caso del tamburello in Salento, si nota la presenza del colpo scuro dato in battere al centro della membrana con la "botta". Invece, per quanto riguarda i colpi chiari, nella ritmica salentina, questi sono presenti nella seconda terzina eseguita all'interno di un ciclo ritmico di pizzica, percosso nella parte superiore della membrana. (Cfr. par. 3.3.2, pag. 38).

¹⁵⁷ Cfr. par. 3.3.2, pag. 40, fotogrammi numero 4-5-6; Cfr. par. 4.5.2, pag. 84-85, fotogrammi numero 9-10-11.

¹⁵⁸ Cfr. par. 3.3.1, pag. 35.

orgiastico, fluente, dionisiaco e in buona parte affidata all'effetto fruscante dei sonagli; questa viene suonata simultaneamente, ad una figurazione spondaica, cardiaca e ordinatrice, apollinea, pulsante e affidata ai colpi più marcati.¹⁵⁹ Marius Schneider cita per la pizzica il ritmo-simbolo a figurazione binaria e ritmo-simbolo a figurazione ternaria. De Giorgi, in buona sostanza, nell'analisi della pizzica parla di biritmia simbolica, dovuta al suono ritmico dei bassi della pelle e dagli acuti dei sonagli.¹⁶⁰ Ed in questo, mi sono ricollegato alla considerazione di Nico Staiti circa i bravi suonatori di tamburello in Salento, capaci di giocare sull'alternanza di figure binarie e ternarie, prodotte simultaneamente e rispettivamente dalla percussione diretta della membrana e dalla percussione reciproca dei sonagli. Ne consegue, così, un contrasto ritmico tra la figurazione "binaria" della membrana (semimina e croma) con la figurazione ternaria dei sonagli (terzina in tre crome).¹⁶¹ Ne risulterebbe un effetto di poliritmia tra i colpi sulla membrana e il suono dei sonagli. E ciò è anche dovuto al fatto che nel tamburello il suono dei sonagli, con i loro effetti di ritardo, accresce la sensazione poliritmica. All'interno del ritmo di pizzica, vi è una contrapposizione nota lunga/nota breve nella cellula ritmica semiminima/croma in terzina¹⁶²; ma vi è anche una differenziazione ritmica, nel ciclo, tra successione semimina/croma in terzina e terzina di crome, per l'ambigua concezione della terzina stessa, eseguita dapprima in figurazione (quasi?) "binaria" e poi ternaria.

Dalla pratica dello stesso Pino Zimba, e anche dalla mia interpretazione, si può riscontrare non solo nel primo movimento della battuta, ma anche nel secondo, come il secondo ottavo della terzina possa esser inaudibile e più che altro accennato nel ritorno sulla stessa rotazione del pollice sulla membrana¹⁶³. Ciò è dovuto anche al fatto che il secondo colpo, sia nel primo movimento che nel secondo della battuta, è percosso nella

¹⁵⁹ PIERPAOLO DE GIORGI, *L'estetica della tarantella. Pizzica, mito e ritmo*, Op. cit., pag. 192.

¹⁶⁰ Cfr. par. 3.3.1, pag. 35.

¹⁶¹ Cfr. par. 3.6, pag. 51.

¹⁶² Cfr. par. 3.3.1, pag. 36.

¹⁶³ Cfr. par. 3.5, pag. 48; par. 3.6, pag. 49-56.

parte della membrana più vicina alla cornice ed ai sonagli. Ne consegue un maggior suono sui sonagli rispetto a quello sulla membrana.

Il peculiare modo di suonare di Pino Zimba, che esaltava anche gli accenti in levare, risulta essere un'evoluzione tecnica e ritmica più moderna nel tamburello salentino. Quando ritroviamo l'accento nel terzo ottavo, dopo quello principale della "botta" sul primo tempo della battuta, ho constatato tramite l'ascolto a velocità normale e dimezzata, che il secondo colpo è inaudibile¹⁶⁴. Prendendo visione della forma d'onda¹⁶⁵, il secondo colpo risulterebbe ritardato, se pur di poco, per accentuare tramite acciaccatura il terzo colpo (ovvero il terzo ottavo accentuato), che risulta leggermente anticipato.

In Calabria, il secondo colpo all'interno della terzina è spesso accennato, e viene suonato leggermente ritardato, per accentuare tramite acciaccatura ritmica il terzo colpo in levare e per allungare la durata del primo colpo, sottolineandone la sua funzione di riposo¹⁶⁶.

Dall'analisi delle durate riscontrate nel lavoro di Giulio Maschio¹⁶⁷ secondo il modello Bengtsson/Gabrielsson¹⁶⁸, ho constatato come il secondo colpo sia leggermente ritardato e come vi sia l'effettiva tendenza ad anticipare il terzo colpo accentuato nella cellula ritmica semiminima-croma, nel caso del suonatore videoregistrato durante il pellegrinaggio al Santuario della Madonna di Polsi¹⁶⁹.

Ho trovato, quindi, nel caso della tecnica legata all'esecuzione di Pino Zimba e nel caso del suonatore in Calabria a Polsi una somiglianza nella tendenza ad anticipare il terzo colpo accentuato in levare, nella cellula

¹⁶⁴ Cfr. par. 3.6, pag. 49-55.

¹⁶⁵ Cfr. par. 3.6, pag. 55, fotogramma numero 2.

¹⁶⁶ Infatti, la musica in genere è fatta di momenti di tensione, che vanno a confluire nella stabilità del ritmo in battere.

¹⁶⁷ GIULIO MASCHIO, *"Il tamburello in Calabria: formule ritmiche e tecniche esecutive"*, Tesi di laurea in Etnomusicologia. Candidato: Giulio Maschio; Relatore: Giorgio Adamo. Anno accademico 2003/2004, pag. 63.

¹⁶⁸ GIULIO MASCHIO, *"Il tamburello in Calabria: formule ritmiche e tecniche esecutive"*, pag. 5-7. Il metodo dei due studiosi scandinavi Bengtsson/Gabrielsson, si basa sull'analisi di determinati stili di micro variazione delle durate delle singole note nelle esecuzioni da parte di diversi esecutori. Gli studiosi hanno studiato le durate sotto tre diversi aspetti: il tempo tra l'attacco di una nota e la sua estinzione (duration-in-out); il tempo tra la fine di una nota e l'attacco di quella successiva (duration-out-in); il tempo tra l'attacco di una nota e quello della successiva (duration-in-in). Nello studio effettuato, secondo questo metodo, da parte di Giulio Maschio, ci si è basati sulla duration-in-in, misurando nei grafici delle forme d'onda le distanze tra i picchi prodotti dal tamburello.

¹⁶⁹ Cfr. par. 5.2, pag. 91.

ritmica semiminima-croma. Vi è, così, la tendenza ad avere una durata più breve della cellula ritmica semiminima-croma rispetto alla successiva terzina.

Nell'analisi effettuata da Giulio Maschio¹⁷⁰ - secondo il modello Bengtsson/Gabrielsson - del suonatore videoregistrato da Giorgio Adamo, durante la festa dei SS. Cosma e Damiano del 2003, si presenta la tendenza ad avere il secondo colpo più breve e accennato, ma la durata della cellula ritmica semiminima-croma è leggermente maggiore rispetto alla cellula ternaria. Tale differenziazione deriva dal come vengono utilizzate, dal suonatore, l'esecuzioni delle cellule ritmiche e figurazioni semiminima-croma e terzina, facendoci capire, anche, quanto il comportamento di un esecutore sia personale e singolare nei confronti dello strumento. Quindi, questa tendenza di approccio singolare del suonatore nell'esecuzione ritmica, spiegherebbe le micro variazioni interne alle esecuzioni, non solo nel contesto ritmico calabrese, ma anche dei ritmi della tarantella in genere.

L'organizzazione degli accenti ritmici del tamburello risulta essere interessante e caratterizza i vari generi di musica tradizionale delle regioni prese in considerazione. La pizzica necessita l'accento più forte in battere sul primo tempo della battuta. La tammurriata, in cui gli accenti ritmici importanti sono sul tempo forte in battere, ma che seguono anche il momento in cui il cantante, con la sua tammorra, decide di spostare e ribadire degli accenti all'interno della strofa cantata. La tarantella di montemarano, con il levare nella duina e nella figura semiminima/croma, in quanto i suonatori di tamburello eseguono la ritmica con una concezione sincopata. La tarantella calabrese che sfrutta il levare accentuato nel terzo ottavo¹⁷¹, e che a differenza della pizzica marca gli accenti in battere non solo nel primo tempo della battuta, ma anche nel secondo. In Salento l'esecuzione di accenti in battere su tempi

¹⁷⁰ GIULIO MASCHIO, "*Il tamburello in Calabria: formule ritmiche e tecniche esecutive*", Tesi di laurea in Etnomusicologia. Candidato: Giulio Maschio; Relatore: Giorgio Adamo. Anno accademico 2003/2004, pag. 142-144.

¹⁷¹ Come osservato nell'esecuzione videoregistrata in occasione del pellegrinaggio al Santuario della Madonna di Polsi (Comune di S. Luca, RC).

successivi anche in modo prolungato¹⁷², da parte del tamburello, la si ha solo al fine di sostenere o la melodia nelle note acute e ribattute del violino, o determinate fasi dei canti tradizionali legati alla pizzica stessa. Mai, al di fuori di questa casistica, il tamburello salentino procede con accenti ripetuti o continui in battere. Nella tarantella montemaranese è fondamentale la presenza di accenti in levare nel primo movimento e terzo movimento della battuta.¹⁷³

L'accento in levare produce una tensione che si acquieta nel riposo costituito dal battere. E come abbiamo visto, nel caso del tamburello in Calabria, il secondo colpo all'interno della terzina può risultare ritardato proprio per allungare la durata del primo colpo in battere, sottolineando la sua funzione di riposo.

Bisogna, comunque, ricondurre il tutto al fatto che nelle esecuzioni di tamburello la figura ritmica di base è sì la terzina, ma essa ha un andamento ambiguo tra il binario e ternario. Di solito vengono accentati il primo e l'ultimo colpo di questa figura, dando una ritmicità che ha spesso ricordato lo swing, poiché l'ultimo colpo, cioè il levare, è leggermente ritardato come il levare nel jazz e viene spesso accentato di più, come è constatabile nella ritmica di Montemarano¹⁷⁴. L'ambiguità tra binario e ternario è data soprattutto dal comportamento del suonatore rispetto al secondo colpo della terzina: considerando il primo colpo in battere, e il terzo in levare, il secondo colpo diventa un elemento che varia dando diverse possibilità ritmiche. Spesso il secondo colpo può non essere suonato, rendendo il ritmo più vicino allo swing, oppure viene accennato, anticipato o ritardato.

Nella tammurriata è riscontrabile un andamento ritmico in cui si contrastano duine e terzine. Il tempo della tammurriata, infatti, non è molto veloce. La binarietà rende la tammurriata più cadenzata e meno veloce e saltellante. Prende un'andatura incalzante soltanto in alcuni momenti, sia per seguire il canto quando la tammorra batte in uno, cosa che avviene specialmente nelle conclusioni, sia al momento della *vutata*,

¹⁷² Cfr. par. 3.3.1, pag. 34.

¹⁷³ Cfr. par. 4.5.1, pag. 77-78.

¹⁷⁴ Cfr. par. 4.5.1, pag. 77-78.

passo estremamente veloce e coinvolgente della danza. I suonatori più bravi riescono a ricavare dalla vutata colpi in uno sulla membrana e sonagli terzinati. Nel ciclo ritmico della tammurriata, l'andamento binario e ternario non risulta compresente, come lo può essere nella pizzica, nel contrasto ritmico tra il movimento binario della membrana (semimina e croma) con il movimento ternario dei sonagli (terzina in tre crome) visto da Nico Staiti¹⁷⁵. Nel caso campano della tammurriata la successione del "canto" dei sonagli è scandita quanto la stessa nei colpi della membrana. Ciò li pone in maniera molto più distinguibile rispetto al "canto" dei sonagli nella tecnica salentina o calabrese. Questa risulta essere, ovviamente, una conseguenza della tecnica utilizzata sulla tammorra.

Dalla pratica sul tamburello, dall'analisi visiva e sonora ho potuto constatare come per la tecnica salentina e calabrese l'effetto basculante della mano sinistra sia fondamentale per far risuonare i sonagli nella cellula ritmica semiminima e croma. Questa, infatti, essendo fondamentalmente il risultato di due colpi sulla membrana in battere e levare¹⁷⁶, non produce una sonorità dei sonagli molto terzinata. Quindi con l'effetto basculante della mano sinistra, i due suoni che ne conseguono sui sonagli sono legati tra loro in maniera continua, in quanto si cerca - come lo stesso Pino Zimba affermava - di fare "cantare" continuamente i sonagli.

Come nelle fasi più concitate delle tammurriate, in cui la tammorra accompagna i danzatori, anche i momenti in cui la pizzica tarantata cresce d'intensità erano accompagnati da un andamento ritmico del tamburello più incalzante, ossessivo. Le stesse attuali ronde di pizzica in Salento, nei loro momenti di apice dei canti e delle danze, sono caratterizzate dal ritmo incisivo e più frenetico del tamburello.

Tutto andrebbe visto, anche, nell'ottica della funzionalità di questi ritmi al ballo. Nel ballo, l'importanza del ritmo in battere e levare è

¹⁷⁵ Cfr. par. 3.6, pag. 51.

¹⁷⁶ Due colpi fondamentali, il battere ed il levare, in quanto il secondo colpo nel caso del tamburello in Calabria e nel caso dell'esecuzione secondo la tecnica di Zimba in Salento, risulta essere un acciaccatura al terzo colpo. Inoltre si è visto come questo colpo possa essere leggermente ritardato ed anche inaudibile nel caso dell'esecuzione della tecnica di Pino Zimba (Cfr. par. 3.6, pag. 49-55).

fondamentale e la sottolineo prendendo in considerazione il contesto montemaranese, dove vi è sempre il ritmo ossessivo in battere delle castagnette e d'altro lato c'è sempre contemporaneamente il tentativo di bilanciare questo stesso ritmo con i colpi in levare del tamburello. Insomma è come se ci fosse una costrizione del ritmo da un lato, e un continuo tentativo di evadere dal martellamento delle castagnette tramite il tamburello.

BIBLIOGRAFIA

CARPITELLA D.

1961, *L'esorcismo coreutico musicale del tarantismo*, in De Martino, La terra del Rimorso.

CHIRIATTI L.

2006 *Giuseppe Mighali. Zimba. Voci, suoni, ritmi di Aradeo*, Edizioni Kurumuny, Calimera.

DE GIORGI P.

2004 *L'estetica della tarantella. Pizzica, mito e ritmo*, Congedo Editore, Galatina.

DI MITRI GINO L.

1999 *Tarantismo, transe, possessione, musica*, BESA EDITRICE, Nardò.

DE MARTINO E.

1961 *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano.

DE SIMONE R.

1979 *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Lato Side, Roma.

DELLA SALA M. G.

1986 *“LA CITTA' LONGOBARDA Itinerari di tradizione”*, Istituto di Idronomia e di Costruzioni rurali e forestali Facoltà di Agraria Università degli studi di Firenze.

FACCHIN G.

1989 *Le percussioni*, EDT, Torino.

GORGONI P.

1997 *Tammurriata: Canto di popolo*, Altrastampa, Napoli.

GUIZZI F.,

2002 *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.

GUIZZI F., STAITI N.

1989 *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, introduzione di R. Leydi, Comunità Montana zona "E", Firenze.

INCHINGOLO R.

2003 *Luigi Stifani e la pizzica tarantata*, Besa Editrice, Nardò.

MANGIA M.

2001 *Metodo per tamburello: la pizzica: tecnica di base e avanzata dell'antica tarantella*, Nardò, Besa.

Comitato per le celebrazioni del 9. centenario del transito di S. Giovanni.

1994 "*Montemarano Itinerario storico – turistico*", De Angelis Editore, Regione Campania.

ROSSI A., DE SIMONE R.

1977 *Carnevale si chiamava Vincenzo*, De Luca, Roma.

ROUGET G.

1986 *Musica e trance*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

Ringrazio e dedico la tesi ai miei genitori e a mia sorella Letizia. Ringrazio i miei genitori per la possibilità datami di crescere e per i valori, ai quali sono stato educato: "Nan suim facenn ruid l crstian!"

Ringrazio la mia famiglia, nonni e miei zii, per avermi dato e donato la curiosità, la voglia di esplorare, di imparare e di esprimermi, anche, tramite la musica. In particolar modo ringrazio Zio Giampalo, Zio Tonio e Zio Walter.

In questi anni a Roma, ho incontrato e conosciuto, nell'ambito universitario e nell'ambito del Dams tanti ragazzi e ragazze. Tra questi ci sono persone, che, sono state di passaggio nella mia vita, e che hanno lasciato il segno. Poi, ci sono, coloro che sono tutt'ora presenti nella mia vita, e che, sono stati in questi anni universitari, punti cardine, della mia crescita personale ed anche esplorativa musicale. Per ognuno di loro dovrei scrivere una nota a piè di pagina! Ringrazio in particolar modo coloro, che, in questi anni ed ultimi mesi mi sono stati vicino: Emilio "bluesman" per la sua bontà d'animo e per essere un compagno - "disadattato" come a me- di viaggio musicale (Ma sul!); ringrazio Homo Andrea "Mazzamauris - quando avrai una famiglia", per le volte in cui il percorso musicale ci ha coinvolti, per le divagazioni culturali, e per tutte le volte, che, ci siamo scontrati ed incontrati nelle nostre "perdizioni di scavallamento psicoanalitico" (un giorno finiremo in analisi di gruppo...); ringrazio Giulia - e qui ci vorrebbe un trattato - perché ci vede bene, anzi benissimo, ed anche te non me lo fai pesare (GRAZIE!...non te l'aspettavi eh...scetà!e vedi de ballà!); ringrazio Emanuele e Federica, perché, voi due siete la coppia più normale in mezzo a tutti questi "strani" e perché mi siete stati vicino, e condividiamo il piacere delle cose belle, sia in musica, che, nell'arte. Spero, che, con tutti voi, il cammino possa continuare insieme in maniera più affiatata sia nella vita che nella musica.

Ringrazio Chiara, Andrea "Er Burden" e Federico "yakayò".

Ringrazio persone splendide come Valeria, Emilia, Valentina, Alo, Agnese e Katja. Katja - qui ci vuole - sei la ragazza più singolare, che, ci sia! A prescindere, in senso buono, le "stranezze" e il fatto che rispondi al cellulare dopo due mesi, affronti la vita con una forza nella quale, come tu ben sai, alle volte io mi sono voluto sentire partecipe, per tirare avanti in qualche brutto momento in Roma (Grazie!).

Un ringraziamento tutto speciale va ad Alessandra! Non ci sei, perché da vari mesi sei a Londra. Ma, devo ringraziarti per la gioia di vivere, che, trasmetti, per il tuo sorriso, per il tuo esser “senza problemi” alla “iamm scemmanènn!”. Ti ammiro...piccola come sei...hai una forza enorme (Grazie!).

Infine, ma importantissimi ...i miei amici suonatori della musica popolare in Bologna: Domenico, un andriese “attarantoit”! Chi l’avrebbe mai detto?!?! Suoni tutto...datt na calmoit! Sono orgoglioso di essere andriese, perché, ci sono “andresani” come a te! Eustachio “MAESTRO” wikipedia della musica popolare! Carmine che con il suo clarinetto parla! Cecilia...quando ti ho vista ballare, si scontravano l’acqua (il mare) ed il vento, illuminati dal sole... Hai grande passione ed ho una stima enorme di te.

RINGRAZIO - non so chi...- DI ESSER NATO A SUD.