

UN AUTORE, UN'OPERA.
LEON LACAITA E MANDURIA NEI PRIMI DEL SECOLO.
LETTURA DE « LA TARANTATA »

Leon Lacaïta, all'anagrafe Leonardo Lacaïta, nato in Manduria il 17 giugno 1894 e morto in Lecce il 10 febbraio 1960, è autore di vari scritti. La disponibilità che ebbe di una tipografia familiare, fondata in Manduria dal fratello don Pietro, che fu sacerdote, animatore culturale e propagatore di idee sociali¹, gli offrì la possibilità di stampare quanto bastò perché meritasse un certo successo di pubblico.

Nel 1935 esordì con *Pagine d'album*, volume in sedicesimo, di centosedici pagine, con fotografia propria e del fratello don Pietro.

Nel 1936 pubblicò *La tarantata, Commedia in 3 atti in dialetto manduriano*, in sedicesimo, di pagine trentasette, con propria fotografia sul verso del foglio di guardia. Quest'opera nel 1944 fu ristampata nello stesso formato e impaginazione correggendo alcuni errori tipografici ed aggiungendo qualche accento anche su parole piane².

Nel 1940 stampò il frontespizio de *I miei giorni da richiamato*, volume

¹ Don Pietro Lacaïta, nato nel 1877 e morto nel 1921 a soli quarantaquattro anni, ha lasciato memorie di sé sia per l'impegno nell'apostolato caritativo sia per l'attività di pubblicista. Egli fondò e diresse i periodici « La torretta », « La giovane Puglia », « Il pensiero cattolico », la « Messapia cattolica », « L'orfanello ». Manca di lui una biografia e poco si sa della sua vita e delle sue opere perché ancora non è stata effettuata una ricerca sui suoi scritti sparsi, in gran parte, nei sopra indicati « giornali ». Da « La torretta » del 19 ottobre 1913 (IX, n. 37, p. 3) sono riprese queste significative frasi autobiografiche: « Tredici anni di giornalismo stanno a provare che io ho preso sempre le difese del popolo lavoratore... ». « Non bisogna dimenticare che per lavorare nel campo politico ci vuole una preparazione e un coraggio non comuni »; da « La torretta », VIII (7 luglio 1912), n. 23: « Io sarò sempre col partito che rispetti la libertà... ».

² L'edizione del 1936 è nella biblioteca « Marco Gatti » di Manduria, quella del 1944 mi è stata gentilmente fornita, per la collazione, dall'amico Pasquale Spina.

in ottavo, centoventi pagine, datato sull'ultima carta, « A dí 21 aprile 1941 ».

Nel 1942 diede inizio alla stampa de *La storia delle storie di Manduria*, che datò, la prima parte, composta di trentasei pagine, al 10 aprile 1943, mentre le altre due parti, di complessive centosessantaquattro pagine numerate, più due carte non numerate, datò al 30 settembre 1947. Una ristampa di quest'opera porta, per la seconda e terza parte, la data del 1948³.

Non è stato possibile riscontrare una copia di *Amore e patria*, bozzetto patriottico in tre atti, che figura come opera « Dello stesso autore » sul *recto* dell'ultima carta dell'edizione del 1944 de *La tarantata*; né è stato possibile sapere se furono mai pubblicati o se si conservano i testi manoscritti delle altre opere che sulla stessa carta risultano in preparazione.

Leon Lacaíta, tipografo-editore-libraio, come amò qualificarsi, associandosi ai figli, nei frontespizi delle sue stesse opere stampate nel periodo postbellico, si era formato in un momento felice per la cultura locale in Manduria, ove operava, come si è detto, il fratello Pietro, sacerdote pubblicista e fondatore, de « La torretta », e di altri periodici, tra i quali « Il pensiero cattolico », che fu rivista impegnata nel dibattito della socialità cristiana ispirata alla *Rerum novarum* per cui operò, anche con gli scritti e con le opere, Giuseppe Toniolo, e non soltanto questo futuro santo, ma anche altri che furono amici di don Lacaíta come Luigi Sturzo e Romolo Murri.

La tipografia Lacaíta, che per la storia è il punto di partenza dell'attività editoriale del nipote ed omonimo Piero Lacaíta, rendendo, agli inizi del secolo, possibile la stampa di tanti periodici locali, fu strumento di crescita culturale per Manduria e per i paesi del circondario, così come lo fu per Leon che operava all'interno della stessa tipografia centro di un movimento culturale e democratico che sviluppò, tra l'altro, il progetto di istituire nel paese una biblioteca cattolica⁴.

Da un dibattito, pubblicato su « La torretta » negli anni 1906-1907, al quale presero parte filologi locali e leccesi come Francesco D'Elia⁵, nacque in Leon Lacaíta l'impegno di volersi cimentare nell'opera vernacola⁶.

³ Tutte le opere di Leon Lacaíta sono, ad eccezione, come si è detto, della seconda edizione de *La tarantata*, presso la biblioteca « Gattiana », ove sono state consultate con la qualificata collaborazione dell'amico Gregorio Contessa.

⁴ « Messapia Cattolica », II (15 marzo 1902) n. 3, p. 1: « libri ricevuti in dono ».

⁵ F. D'ELIA, *Grafia vernacola*, [lettera di F. D'Elia da Lecce, 2 dicembre 1906], in « La torretta », III (1907), n. 1, pp. 2-3.

⁶ L. LACAÍTA, *La tarantata*, Manduria 1936, p. III.

Per piú di vent'anni egli ricorderà le proposte che negli scritti di quel dibattito erano state avanzate per giungere ad una piú corretta grafia dei dialetti salentini. Per piú di venti anni egli annoterà espressioni vernacole e modi di dire locali perché poi, secondo il ricordo di Giuseppe Moscoiuri, sul finire degli anni Venti, scriverà *La tarantata*, chiedendo al giovane amico Moscoiuri, che nel 1927 era appena tornato da Firenze, di porre in versi i concetti dei brindisi augurali che gli invitati ed il compare d'anello alle nozze della tarantolata declamano nell'ultima scena del terzo atto.

Michele Greco, medico e bibliotecario della « Gattiana » di Manduria, nel 1931 traduce in dialetto la commedia di Goldoni *Sior Toderò Brontolon* con il titolo *Lu massaru Gricoriu Ruscirusci*, ambientandola nella Manduria del 1911; nel 1932 traduce l'*Aulularia* di Plauto con il titolo *La capasa* ambientandola nella stessa Manduria, ma del 1902.

Queste due opere furono, come si ricava dagli appunti autografi dello stesso Greco⁷, per la prima volta rappresentate, l'una, nel teatro locale Paisiello, il 25 gennaio 1932, l'altra, all'Orfeo, sempre in Manduria, il 26 febbraio 1935.

Nell'ambiente mandurino sembrava allora favorevole il tempo per un discorso sul vernacolo nonostante in quegli anni tutta l'Italia era impegnata nella battaglia per il purismo della lingua. La stampa de *La tarantata* è quindi tra le audaci o incoscienti imprese di quelli che, ribelli o disattenti, riproponevano ancora il discorso sulle radici delle culture locali, riproponendo la validità delle tradizioni e della lingua degli « staterelli » preunitari.

L'invito espresso nel preambolo a *La tarantata* da Lacaita, a Michele Greco e ad altri di pubblicare le loro opere dialettali e di curare la compilazione di un vocabolario vernacolo mandurino, cadde senza che nessuno l'accettasse. Il programma era ambizioso, ma oltre tutto rischioso, perché il ministero della cultura nazionale allora cominciava a dare segni di insofferenza verso chi derogava ai principi di italianità e sviliva la nazionalità della lingua.

Apparentemente, contro i dialetti non vi era alcuna presa di posizione, ma dai programmi scolastici essi erano condannati a sparire come residui di indegnità volgari se agli insegnanti ed ai docenti si impediva di rivolgersi, anche eccezionalmente, agli scolari ed agli alunni in dialetto⁸.

⁷ M. GRECO, *Lu massaru Gricoriu Ruscirusci*, ms. in biblioteca « Marco Gatti », Manduria, ff. [90]; M. GRECO, *La capasa*, ms. in biblioteca « Marco Gatti », Manduria, ff. 25.

⁸ W. GANZAROLI, *Programmi didattici commentati*, Rovigo 1961, p. 27; D. ANTISERI, *Il dialetto nella scuola italiana di ieri e di oggi*, in « Pedagogia e vita », XXXVII (dicembre 1974-gennaio 1975), p. 141.

Leon Lacaïta stamperà *La tarantata* nel 1936 allo scopo di offrire un saggio scritto del dialetto mandurino, saggio che sarà poi bene apprezzato da Gerhard Rohlfs quando utilizzerà le voci della commedia per il suo *Vocabolario dei dialetti salentini*⁹.

Ne *La tarantata* vi è però, oltre all'interesse per la linguistica, quello, forse più importante, di offrire un ritratto dell'ambiente mandurino attraverso lo spaccato del centro antico, via Corcioli, per la toponomastica, vico, ove abitavano i personaggi della commedia, e della campagna al tempo delle messi, sopra l'aia, ove gli stessi personaggi operavano per raccogliere di che nutrirsi tutto l'anno: il grano avanzando previsioni sul raccolto dell'uva e delle ulive. Emblematica è la progrediente riduzione dello spazio-scenico così come si ricava dai tre atti: per il primo vi è l'immensità della campagna, la copertura del cielo ed il selciato dell'aia, per il secondo lo spazio di una via popolare, per il terzo il chiuso di una casa, o meglio del vano ingresso di una casa di contadini.

A queste scene che vanno riducendosi come le inquadrature in una ripresa filmata rispondono situazioni umane, sociali ed esistenziali che dal lavoro-sacrificio, passando alla recita-dramma, si concludono con la festa.

Il tarantolismo s'innesta su questa realtà locale ed esistenziale vivificandola con la sua magica pregnanza ed il suo fascino tradizionale. Esso è il dato comportamentale, tra quelli della tradizione locale, che culturalmente dovrebbe distinguere la Puglia da ogni altra regione d'Italia, d'Europa e del mondo, legandola però, al contempo, e per ancestrali memorie, ad ognuna di quelle, anzi ponendola in intimo rapporto storico-culturale con tutte quelle terre che hanno tradizioni diverse, remotissime, ma inspiegabili senza le ricerche da effettuare nel tempo e nello spazio o meglio nella convergenza storico-geografica quando esse affiorano squarciando i veli spessi di millenni o gravati di impotente razionalismo. Il tarantolismo come tradizione dell'arsa Puglia si riscontra in Leon Lacaïta e nella sua opera *La tarantata* come in quegli stessi anni si riscontrò nell'opera più nota di Luigi Corvaglia¹⁰ e, dopo, nella poesia di Vittorio Bodini¹¹.

Il mistero di una sofferenza che in tante persone si ripeteva annualmente e che rimordeva nel fisico e nelle coscienze chi era punto nel corpo e nella psiche da un verme indefinibile e per allucinazione mutato ed ingigantito da piccolo ragno a grosso granchio o cancro, proprio quando il sole era

⁹ G. ROHLFS, *Vocabolario dei dialetti salentini (Terra d'Otranto)*, I, Monaco 1956, p. 19.

¹⁰ L. CORVAGLIA, *Finibus Terrae*, Casarano 1936.

¹¹ V. BODINI, *La luna de Borboni e altre poesie*, Milano 1962, p. 83.



San Paolo delle Tarantole - Affresco sec. XVIII. Grotta di S. Paolo, Contrada « vicinanze » - Giurdignano (LE).

in questo segno dello zodiaco e pizzicava con i raggi cocenti che maturavano i frutti e ponevano i termini indifferibili per il raccolto in quell'arsura che faceva invocare l'ombra e per le piante stesse la pioggia, così come si era imposto ed aveva affascinato i più curiosi cultori di magia naturale, di arte medica, di antropologia, s'impose ed affascinò Leon Lacaita.

Cuncipita, « la tarantata », è personaggio emblematico nel contesto della commedia perché lo era nella comunità di via Corcioli, ove ogni comportamento era sostanziato dall'antica cultura mediterranea che il vissuto sublimò in miti, gli uomini-eroi simboleggiò con le bestie: forti come leoni, insidiosi come serpi, fedeli come colombi quasi per riacquistare le antiche capacità perdute con l'acquisto della ragione.

La trama della commedia è semplice quanto semplice può essere, in un contesto agricolo-popolare, la trasmissione della vita da una coppia di anziani ad una di giovani.

Nei tempi scenici, come l'ambasciata del padre del giovane alla famiglia della sposa, il « parlamento » a tavola, fase interlocutoria per le due parti, l'accettazione, le nozze ed il distacco dei componenti la nuova famiglia dai parenti, sono quasi gli stessi segni del rito-mito del tarantolismo. Il complesso dei simboli associa così rituali antichi usati nelle feste per lo spirito del bosco per propiziare la pioggia, per le feste in onore di Adone, come vittoria della vita sopra la morte.

Leon Lacaita scrive nel *Preambolo* di avere voluto presentare « costumanze nuziali » del suo paese, quelle costumanze che sono nell'ultimo atto con il rito civile e religioso, lo sbarramento¹², la risposta con i confetti buttati contro il malocchio¹³, gli auguri espressi in versi da poeti estemporanei ed i complimenti e le danze e le sorsate di rosolio.

Non sono però soltanto in quell'atto le « costumanze » matrimoniali, perché l'ordito della commedia, che è nella storia di *Pippinu* e *Cuncipita*, promessi sposi anche loro, staccati ed uniti, non da don Rodrigo, ma dalla tarantola, nel primo atto contiene la domanda di matrimonio, il « parlamento » in famiglia e la decisione di sposarsi dopo il raccolto, secondo i locali costumi dei contadini; nel secondo atto contiene l'imponderabile o, se meglio piace, l'immancabile intoppo che in arte serve a tenere teso il filo del discorso come punto focale di tutta l'azione, quasi il vertice esaltante di una parabola che segna tutto il corso della storia dall'antefatto al matrimonio.

In *Cuncipita*, quand'è pizzicata dalla tarantola sull'aia, vi è invito e risposta, ambedue positivi, alla rigenerazione della specie e dell'ambiente, esau- sta la prima nelle coppie di *Peppu* e *Checca* e di *Icienzi* e *Pasana*, arso il secondo nelle messi e nelle ristoppie bruciate.

Nella stagione solare del raccolto ed in quella esistenziale, in cui si diventa donne e uomini, è il senso di un'arsura che brucia, che pizzica, per cui è facile l'ostensione di se stessi al compimento della propria maturità ed anche l'accettazione dell'oscura forza rigenerativa che nei miti si è sempre invocata credendo nell'animismo delle piante e nella virtù delle danze per ottenere sia la pioggia che la prole¹⁴.

¹² L. SCODITTI, *Ricordi di un paese del Salento intorno al 1906*, Brindisi 1966, p. 12.

¹³ A. BURGIO, *Dizionario delle superstizioni*, Milano 1969, p. 147, s.v. *confetti*.

Si rileva da questa lettura de *La tarantata* la capacità dell'autore nel riprodurre dal vero.

Egli fa vivere i suoi personaggi in via Corcioli, che era la piú autentica realtà topografica del centro antico di Manduria, e pone l'episodio iniziale come accaduto nell'estate dell'anno 1910 per concluderlo in quella dell'anno seguente. I personaggi, facendo riferimento a *papa Tori*, indicano don Salvatore Greco, nato in Manduria il 17 aprile 1842 ed ivi arciprete dal 1897 fino alla morte avvenuta il 10 gennaio 1922¹⁵; facendo riferimento a don Filippo, maestro nei brindisi, indicano Filippo Tripaldi, nato ad Uggiano il 22 maggio 1859 e morto a Manduria, ove espletò la funzione di vice-segretario municipale e fu poeta, il 4 novembre 1916¹⁶; facendo riferimento al medico don Agostino indicano il dottore Agostino D'Ambrosio, medico nella stessa Manduria in quegli anni in cui è ambientato l'episodio della commedia.

Per questi precisi riscontri con la realtà locale dell'epoca la commedia è da considerare una cronaca cittadina espressa in forma recitativa.

La scelta del genere letterario potrebbe rispondere, anche questo, a certi principi di didattica democratica pervenuti all'autore dal contatto determinante con il fratello don Pietro che ben doveva sapere quanto le sacre rappresentazioni avevano influenzato il popolo piú di qualsiasi predica.

Il popolare ed il dialettale piú facilmente potevano, d'altra parte, essere veicolati in quei tempi in cui imperava l'analfabetismo tra i meridionali, meglio che con la lettura attraverso la proposta recitativa che risultava immediata nel riproporre il pensiero sia con la parola che con i gesti, sottolineature essenziali al linguaggio parlato specialmente qui, nel meridione, *ex Regno* di Napoli.

Tutti gli altri personaggi che compaiono sulla scena sarebbe possibile identificarli, come don Gregorio, il compare d'anello degli sposi, che probabilmente fu di casa Briganti; Pasquale che si vuole sia stato un intimo servitore del poeta Filippo Tripaldi; *Tubia*, che ricorda con il suo biblico nome la presenza in Manduria di una comunità ebraica¹⁷, e che potrebbe essere iden-

¹⁴ J. B. FRAZER, *Il ramo d'oro*, I, Torino 1973, p. 525.

¹⁵ G. GRECO, *D. Salvatore Greco arciprete di Manduria. Nel '50° della morte*, Manduria 1972.

¹⁶ P. SORRENTI, *Repertorio bibliografico degli scrittori pugliesi contemporanei*, Bari 1976, p. 608.

¹⁷ C. COLAFEMMINA, *Gli ebrei a Manduria*, in « Cenacolo », VII (1977) pp. 57-67.

tificato, secondo ritengono gli « anziani » di via Ferdinando Donno, che è la strada de *La purticedda*, ricca di tradizioni libertarie e civili tra gli artigiani che vi hanno bottega, con un pover'uomo che portò quel nome e che nella vita, come sulla scena, fu balbuziente e che morì circa trent'anni addietro con il viso sfigurato da male incurabile; *Pulonia*, potrebbe anche essere stata quella *Pilonia*, all'anagrafe Apollonia, che è morta anziana, qualche anno addietro, in una casa al largo di via XX Settembre, all'ombra del palazzo Pasanisi-Dragonetti. La stessa *Cuncipita* potrebbe essere stata Immacolata Gentile, detta « Argillino » che in via Corcioli si sa che ballava ancora negli anni Trenta¹⁸, così come ricorda Lucia Scialpi, che ha anche dettato il testo del canto seguente:

*Bballa taranta mia
e ggrida forti
ca la taranta mia
ti tai la morti.
A tte la morti
e a mme la vita,
la figghia ti lu rre
si sta' mmarita.
Edda si mmarita
e iu mi nzuru
la figghia ti lu rre
porta lu fiuru*

a lei insegnato dal violinista mandurino *Peppu Cicatu*, all'anagrafe Giuseppe Esposito, che per anni diresse il trio dei musicanti per i tarantolati di Manduria.

Quella che nella commedia sembra un'irriducibile stranezza, opportunamente valutata, diviene invece la riprova per dimostrare che l'episodio fu trascritto, con precisi riferimenti ai personaggi reali, sulla scena.

I rapporti di parentela che nell'economia della commedia intercorrono tra *Cuncipita*, *Peppu* e *Checca*, che hanno segnate, come ricavate da certificati anagrafici, rispettivamente, le precise età di anni diciotto, sessantacinque, sessanta, diventano incerti quando *Peppu*, nonno di *Cuncipita*, viene burlato come appena capace di avere cresciuto una nipote. Non aveva egli in effetti avuto figli e *Cuncipita* era nipote della moglie da lui sposata già anziana e vedova.

¹⁸ L'informazione è stata fornita, assieme con il testo del canto, dell'amico Antonio Pasanisi Dragonetti.

Poco chiaro si dovrebbe per tanto considerare Leon Lacaita perché, nel descrivere, sta al vero vissuto, che conteneva nelle pieghe quei passaggi che soltanto chi conosceva la realtà del centro antico di Manduria ed i personaggi trasferiti sulla scena, avrebbe potuto intendere. Non è quindi la sola ricostruzione folcloristica che può valere per una più giusta interpretazione della commedia che nei raffronti di alcune battute può anche sembrare contraddittoria.

La ricostruzione storico-ambientale s'impone già con i riferimenti ai personaggi più noti del paese come il medico, l'arciprete, il poeta dialettale, che al tempo in cui l'opera fu scritta dovevano balzare come memorie fisiche e morali e non come semplici nomi. S'impone anche la ricostruzione dell'ambiente agricolo sull'aia, di quello urbanistico in via Corcioli e di quello domestico di *Peppu Occaticiola* e, nell'insieme, si impone la ricostruzione del mondo sociale, economico e religioso dell'anno 1910 in cui in Manduria da banca funzionava il Consorzio Agrario e da circoli, oltre il Cittadino, le congreghe, ove ci si incontrava per *lu rutoriu* ogni domenica mattina.

Era quello il tempo in cui tutti vivevano curati nell'anima dall'arciprete, nel corpo dal medico, così, mentre erano avanzate le prime proposte umanitarie da qualche *surgialista buzzaratu*, per il riscatto sociale dei poveri, e qualche poeta cantava con l'insofferenza campanalistica di ogni poeta, che tale fosse o tale si credesse, contro tutto e tutti.

La commedia, scritta, quindi, secondo le esplicite dichiarazioni dell'autore, con fini demo-linguistici, è valida per quello che ha reso in tal senso, ma soltanto se ai valori demo-linguistici si dà il senso di espressioni della storia. Soltanto un osservatore attento che trascrive dal vero poteva introdurre, secondo il costume locale del popolo, certe battute con assonanze o rime come è nell'alterco sull'aia tra *Peppu* ed i giovani lavoratori.

La tarantata è opera popolare ed ha il suo valore nel contesto di quel teatro pugliese che merita d'essere conosciuto come specchio di vita e per cui si auspica la raccolta dei testi in un *corpus*, chiarito a tutti, magari con opportune traduzioni in lingua o con glossari, ma sempre confortato da ampi commenti che per ogni opera, da *Nniccu Furcedda* di Bax a *S'apre il testamento* di Panzuti, da *Lu massaru Gricoriu Ruscirusci* di Greco a *Il matrimonio di Rosa Palanca* di Scialpi, dia la migliore chiave di lettura, quella antropologica.

Più che per influenza derivata dalla lettura di *Nniccu Furcedda* di Bax, che al tempo in cui scriveva Leon Lacaita *La tarantata* era pressoché introvabile¹⁹, quel modo di pensare, comune ai due personaggi più anziani delle due

¹⁹ L'opera di Bax era in appendice a P. PALUMBO, *Storia di Francavilla*

opere, *Nniccu e Peppu*, documenta che almeno per tre secoli, dal XVIII al XX, i contadini dell'ex feudo di casa Imperiali, in cui erano Francavilla e Manduria, rimasero avviliti dalla preoccupazione costante che gli dovesse sempre mancare il sostentamento per il domani a tal punto da sembrare avari anziché parsimoniosi anche nell'ambito familiare.

Questi paralleli tra il *Nniccu Furceddu* e *La tarantata* dimostrano, per altro, che i due autori, Bax e Lacaíta, sia pure lontani per diversa cultura oltre che per il tempo in cui vissero, quando descrissero la realtà del loro mondo resero testimonianze, a noi oggi preziose, per intendere i fatti della stoia di quegli anonimi cittadini che spesso, per risparmiare e risparmiarsi, restarono coinvolti, anche loro per vivere, nel dramma-recita del tarantolismo.

La tarantata è opera intessuta di vocaboli e di frasi antiche che i personaggi talvolta non intendono più nell'originario loro significato tanto sono lontani dalle situazioni per cui altri li usarono la prima volta. Gli stessi personaggi non intendono il significato dei gesti come pure noi non intendiamo più il tarantolismo che si ripete e reinterpreta come i calligrafi ripetono ed interpretano i segni dell'alfabeto senza più sapere della loro origine pittografica e delle immagini che rappresentarono.

È ricca, la stessa commedia, di gesti carichi di sacralità che assieme con le frasi costituiscono il rituale di un linguaggio che fu d'uso, e forse lo è ancora, nelle espressioni della religione-vita.

Quando si temeva dovesse esserci miseria, che ai tempi in cui fu ambientata la commedia significava fame, a *Peppu Occaticiola* non resta che ripetere « *uardamu li cioli ca òlunu* », come per dire che altro non restava che attendere la carità dal Signore o dai signori e guardare il volo di quei corvi utili ad Elia che fu da essi rifornito di alimenti nel deserto, così come è scritto nella Bibbia²⁰.

Quando si ripete che si è *iermi ti la terra* ci si rimena ancora a concetti della Sacra Scrittura interpretati in senso quasi nichilistico così come insegnavano i predicatori del seicento al popolo²¹.

Fontana, II, Lecce 1870, pp. 535-627, e per una sola parte in « *Rivista storica salentina* », VII (1911), pp. 301-11; VIII (1913), pp. 31-4, pp. 199-202.

²⁰ III, Re, 17-46.

²¹ P. SEGNERI, *La manna dell'anima*, in P. SEGNERI, *Opere*, I, Venezia 1721, p. 52, p. 175, ecc.

Gli auguri di felicità, quando sono espressi con riferimento alla regina e *cuntenta comu riggina* si vuole debba essere la donna amata, si ripropongono come concetti della letteratura cavalleresca.

Che gli innamorati debbano volersi bene come colombi è augurio usuale derivato da osservazioni sul comportamento delle bestie, dalla fortuna popolare dell'episodio dantesco in cui Paolo e Francesca sono figurati come simili a colombi²², da persistenze culturali piú antiche come le mitologiche e le teologiche in cui simbolo di Venere²³, dea dell'amore, risulta la colomba, segno di pace anche tra Dio e gli uomini come risulta dal suo ritorno all'arca di Noè dopo il diluvio²⁴.

La frase « non farsi passare la mosca davanti al naso », già ampiamente usata in Italia fin dal XVI secolo²⁵, può essere derivata dall'osservazione sul comportamento dei cani, sempre insofferenti alle mosche, da quello degli equini, che evitano con strepiti e nitriti che le stesse depositino nelle loro narici le proprie uova, ed anche dal comportamento delle pecore che mosche dinanzi al naso se ne farebbero passare tante ma che per paura, quando stabulano, usano tenere sempre il muso basso, fino a terra, per evitarle ed evitare le conseguenze²⁶.

Tra sacro e profano, come eco popolare di motivi già assunti a dignità letteraria²⁷, è l'espressione *facci di rosa* che si ritrova come concetto anche nell'attributo mariano di *rosa mistica* nell'arte tardo-medioevale del Salento²⁸.

Un riflesso dell'antico rapporto romano uomo-famiglia sta nell'espressione *capu ti casa*, che traduce concettualmente la latina *pater familias*. Buttare dietro tutte le avversità della vita o, come consiglia un personaggio all'altro della commedia « *mena tuttu retu* », è frase non priva di riscontri e può essere correlata al proverbio « acqua passata non macina piú »²⁹, coniato in ambienti ove i mulini ad acqua incidevano nella cultura locale così come qui incideva l'uso della bisaccia che si buttava dietro le spalle.

²² DANTE, *Inf.*, V, 82.

²³ F. NOEL, *Dizionario d'ogni mitologia e antichità*, I, Milano 1809, s.v. *colomba*.

²⁴ Genesi, VIII, 11.

²⁵ S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, X, Torino 1978, s.v. *mosca*, 24.

²⁶ G. SANDRI, *Manuale di veterinaria*, Milano 1873, pp. 261-2.

²⁷ W. PAGANI, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, Bari 1968, pp. 140-1.

²⁸ R. JURLARO, *Esplorazioni artistiche salentine. Una nuova testimonianza scultorea tardo-antica a Veglie*, in « *Mediterranean* », II (luglio agosto 1968), n. 4, pp. 19-22.

²⁹ G. GIUSTI, *Raccolta di proverbi toscani*, Firenze 1853, p. 19.

Ambientale, anzi agricola, è l'espressione con la quale la testa è indicata, se gravata da frastornamenti, grossa quanto una misura di capacità: *capu quantu nnu stumpieddu*, e non quanto una bomba, come fu d'uso in ambienti influenzati dal linguaggio militare.

Vi sono, nella commedia, anche proverbi come « chi va piano, va sano e va lontano », tradotto attraverso l'uso di verbi diversi « *ci ài chianu arria sanu e bbai luntanu* ».

Anche la parte di un verso della canzone napoletana *Obi Marì* è riproposto in tema di amore con la frase « *Rusi' suennu nn'aggiu persu pi ttei!* ».

Il verbo *ncazzari*, con il significato di adirarsi, rimanda a tempi remoti in cui le brutalità erano conseguenti ad eccitazioni erotiche³⁰. Vi sono anche certe persistenze del linguaggio latino come la sopravvivenza *a mmane*, per mattino, *scire da ire*, *sciuscettu da suscipere*.

Il significato di alcuni vocaboli supera poi ogni valore linguistico per entrare nel contesto della storia, ancora inesplorata, del popolo meridionale.

Quando si legge che la morte *strascina* non è da intendere che la morte fa strage, ma che trascina a sé con forza, com'è ovvio, ogni uomo che sta per morire ed esprime il senso dell'ineluttabile sorte dell'uomo in quell'impari lotta con la morte.

Uscire di senno equivale ad uscire nuovamente dal grembo materno o dalle norme comportamentali insegnate dalla mamma per cui si usa il verbo *smammari*.

Il raccolto che ogni contadino prende con il proprio lavoro alla terra, non è ricompensa alle fatiche, ma bottino di guerra, per cui si usa indicarlo come *rrobba*, con vocabolo di origine germanica connesso al verbo rubare³¹.

Per sbrigarsi nel lavorare, quelli che avevano il potere sul lavoro, sui lavoratori e sul linguaggio, altro non dovevano indicare che muovere il più svelatamente le mani per cui l'uso del verbo *manisciari*³².

Infine è da notare che la testa può essere *manciata*, consumata da preoccupazioni; si può *scarfari* o *ppicciari*, andar fuori senno; che il sole può *dari a ncapu* e sempre a danno di quell'equilibrio psico-fisico che può essere rotto anche se una tarantola inietta il suo veleno, vero o immaginario che sia, in chi crede di essere vulnerabile alla puntura di un ragno che non uccide, ma fa quasi morire per fare rimanere come rimane ogni seme caduto nell'arse ristoppie d'estate.

³⁰ DEI = C. BATTISTI-G. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze 1975, p. 1984, s.v. *incazzare*.

³¹ DEI, cit., p. 3272, s.v. *roba*.

³² ROHLES, I, cit., p. 315, s.v. *manisciare*.

L'interpretazione della gestualità che Leon Lacaïta suggerisce per la recita de *La tarantata*, importante fors'anche più del linguaggio, che come si è visto, opportunamente letto, rende particolari significati ad ogni battuta, è utile più che al lettore al regista ed all'attore che deve essere mimo.

Legare i sacchi « a rosa », è come porre il sigillo su quanto si è ottenuto lavorando e lottando contro gli incerti del clima e le altre contrarietà.

L'*introïbo* alla commedia, con la raccolta del grano e della paglia, indica, emblematicamente, come nel mondo agricolo pugliese dei principî del secolo, uomini e bestie fossero alla pari nel lavoro e nella vita.

Soltanto la donna poteva sedere, come *Checca* per terra durante il lavoro; l'uomo doveva stare diritto sopra le gambe spezzandosi sulla schiena e poteva soltanto poggiare le ginocchia a terra quasi in atto di adorazione quando aveva da battere con il maglio i manelli sull'aia.

Per asciugarsi il sudore, che dalla fronte poteva colare oltre le arcate sopracciliari fino negli occhi, il contadino non usava le mani, sempre cariche di terra, né i fazzoletti che solo talvolta teneva legati al collo, ma usava le maniche della camicia o della giacca stropicciandoli ove sono i muscoli bicipiti delle braccia.

Per non dire ciò che si pensa e non si può dire, chi era prudente poneva il palmo della mano alla bocca, impedimento fisico al pensiero, usato sopra se stessi, ma quasi da altri, tanto erano estranee le mani da usare appena per portare il cibo alla bocca e non per potere tergere il sudore dagli occhi.

Porsi l'indice teso o piegato, tra i denti era segno di frenato impulso d'ira o di sofferenza ed era gesto che traeva origine dall'uso di porre il bavaglio ai condannati e di porgere il fazzoletto a chi soffriva, come soffrivano talvolta i tarantolati che i fazzoletti durante il ballo stracciavano sotto i denti.

La gestualità delle mani va dall'atto di baciare a terra quando si è contenti di quel che si ha, fosse anche la sola vita, a quello di implorare il cielo alzandole, secondo il costume antico, come bracci di croce o giungendole, secondo il costume medioevale di origine francese, che era d'uso anche quando si chiedevano i benefici ai potenti signori della terra.

Baciare la mano agli anziani, come *Cuncipita* la bacia al nonno, è gesto sacro con il quale il *pater familias* assume l'autorità sacerdotale che sarà più grave se attraverso l'elevazione implorante dei suoi occhi al cielo indicherà che essa proviene dall'alto.

Quando, per un buon pronostico o un favorevole esito, ci si fregano le mani allora si mima il superstizioso gesto latino dell'*illotis manibus*³³ usato contro

³³ MENARD, *Usi e costumi de' Greci tradotti dal francese da Domenico Amato con annotazioni del medesimo*, I, Napoli 1790, p. 186, nota 42.

il malocchio, così come fece Pilato quando pensò di liberarsi, più che dalla responsabilità della condanna a morte di Cristo, dall'avventura che gli poteva venire da quell'inizio di festa tragica voluta da altri per motivi che lui non riusciva ad intendere.

Porsi le mani ai fianchi, posa tipica dei potenti, era un gesto di sfida tra i più dispettosi perché mimava la fermezza e la fragilità di un vaso.

Chiudere con violenza la porta della propria casa, poteva significare la fine di un rapporto d'amicizia, quasi la calata del sipario sopra la scena della vita e non sopra quella del teatro ove *Peppu*, che usava fiutare il tabacco in polvere nei momenti di imbarazzo e di emozioni, starnutiva per liberarsi dell'impaccio e per frenare il pianto negli occhi.

Così, semplice nel disegno e nei colori, è il mondo mandurino ai primi anni del secolo. *Peppu Occaticiola*, vecchio contadino, simbolo di una civiltà che mutava, è, tra i personaggi, l'unico a restare solo pur tenendo le fila di tutta la trama, l'unico che non sa porsi le mani ai fianchi, che vuole essere severo e non lo è, che non sa chiudere la porta in faccia ad alcuno e che nel giorno della festa sa pregare e scherzare per ritardare il momento in cui dovrà calare, anche per lui e per la sua recita, il sipario sul ricordo del ballo della tarantolata.

Ma cosa è il ballo dei tarantolati? Vi è chi crede sia una forma di preghiera, chi un'umiliazione personale e familiare, chi un pretesto per essere ballerini. Questo dicono i moderni sociologi, questo fa dire Lacaïta ai personaggi della commedia. Queste diverse posizioni, possibili in una società che non aveva fino a ieri strumenti per autodefinirsi, oggi sono in un compendio di possibilismo però talvolta permissivo. Questi comportamenti, eccezionali fino a ieri, non lo sono più oggi, come non sono più, volendo rimanere nella traccia interpretativa del tarantolismo come rito di propiziazione per l'acqua, i pozzi e le fontane nei nuovi quartieri dei paesi, perché l'acqua sta in ogni casa o si attinge in privato.

Non vi sono più oggi tarantolati? La commedia di Leon Lacaïta è come il fiore dell'agave spuntato su una pianta già morta? L'istituto familiare è, anche questo, estinto? Non passa più la fiaccola della vita dai genitori ai figli?

C'è qualcosa di nuovo: il segno del tempo nostro; c'è qualcosa di antico: il sapere storico.

Solo chi ha ascoltato può parlare e permette che altri parlino per ascoltare l'eco del discorso e per celebrare, nella vita e sulla scena, il dramma della morte e della rinascita che ogni uomo scoprì nelle cose, nelle piante, nelle bestie, negli astri ed in se stesso quando s'accorge d'essere piccolo e mortale in un mondo infinito ed eterno.

ROSARIO JURLARO