

POLITECNICO DI TORINO

Tesi di Laurea Magistrale
Architettura Costruzione Città

Relatrice: prof. Simona Canepa

MUSEO *del* TARANTISMO

Laureanda: Maddalena Cotardo





POLITECNICO DI TORINO

TESI

Progetto di un allestimento museale sito in Melpignano
MUSEO DEL TARANTISMO

Relatrice: *prof. Simona Canepa*

Laureanda: *Maddalena Cotardo*

Anno Accademico 2017-2018

“

*Se avete costruito castelli in aria, non lasciateli perdere;
quello è il loro posto.
Ora muniteli di fondamenta.*

Henry David Thoreau

”

INDICE

INTRODUZIONE	4
1. TRA MITO E STORIA	5
1.1 Il fenomeno del Tarantismo nel corso dei secoli	6
2. IDENTITA' LUOGO E CULTURA	18
2.1 Melpignano	19
2.2 Sito d'intervento: Palazzo Marchesale De Luca	20
3. I MUSEI COMPARATIVI	28
Museo del Paesaggio Sonoro	30
Museo Internazionale della Musica	33
Casa-Museo del Suono	36
Museo Ceco della Musica	39
Casa-Museo del Timple	42
Museo Vleeshuis	45
4. IL PROGETTO MUSEALE	48
4.1 Introduzione al percorso museale	49
4.2 Catalogo opere	50
4.3 Museo del Tarantismo	94
<i>Sala introduttiva. Biglietteria e Bookshop</i>	95
<i>Sala I. Sala della storia del Tarantismo</i>	96
<i>Sala II. Sala degli autori e degli oggetti</i>	97
<i>Sala III. Sala delle carceri</i>	98
<i>Sala IV. Sala dei ritratti e dei libri contemporanei</i>	99
<i>Sala V. Sala multimediale</i>	100
5. IL PROGETTO DI ALLESTIMENTO	101
5.1 Teche espositive	102
5.2 Parete autoportante	104
5.3 Parete con vetrina integrata 300x78x230	107
5.4 Parete con vetrina integrata 150x100x230	112
APPENDICE - Valutazione economica dell'intervento	115
CONCLUSIONE	118
BIBLIOGRAFIA e SITOGRAFIA	119



Introduzione

L'oggetto di questa tesi si incentra sulla reale realizzazione del **Museo del Tarantismo** all'interno di **Palazzo Marchesale De Luca**, sito a **Melpignano** comune della provincia in Lecce.

Il lavoro si avvia con un approfondimento di natura storiografica sulla tradizione locale salentina e sull'evoluzione del tarantismo in Terra d'Otranto, il quale, se da un lato permette di conoscere il valore e l'importanza di tale museo nel contesto locale, soprattutto melpignanese, dall'altro dà la possibilità di comprendere una cultura ed una tradizione che, ancora oggi, è viva nei gesti e nei riti della comunità salentina.

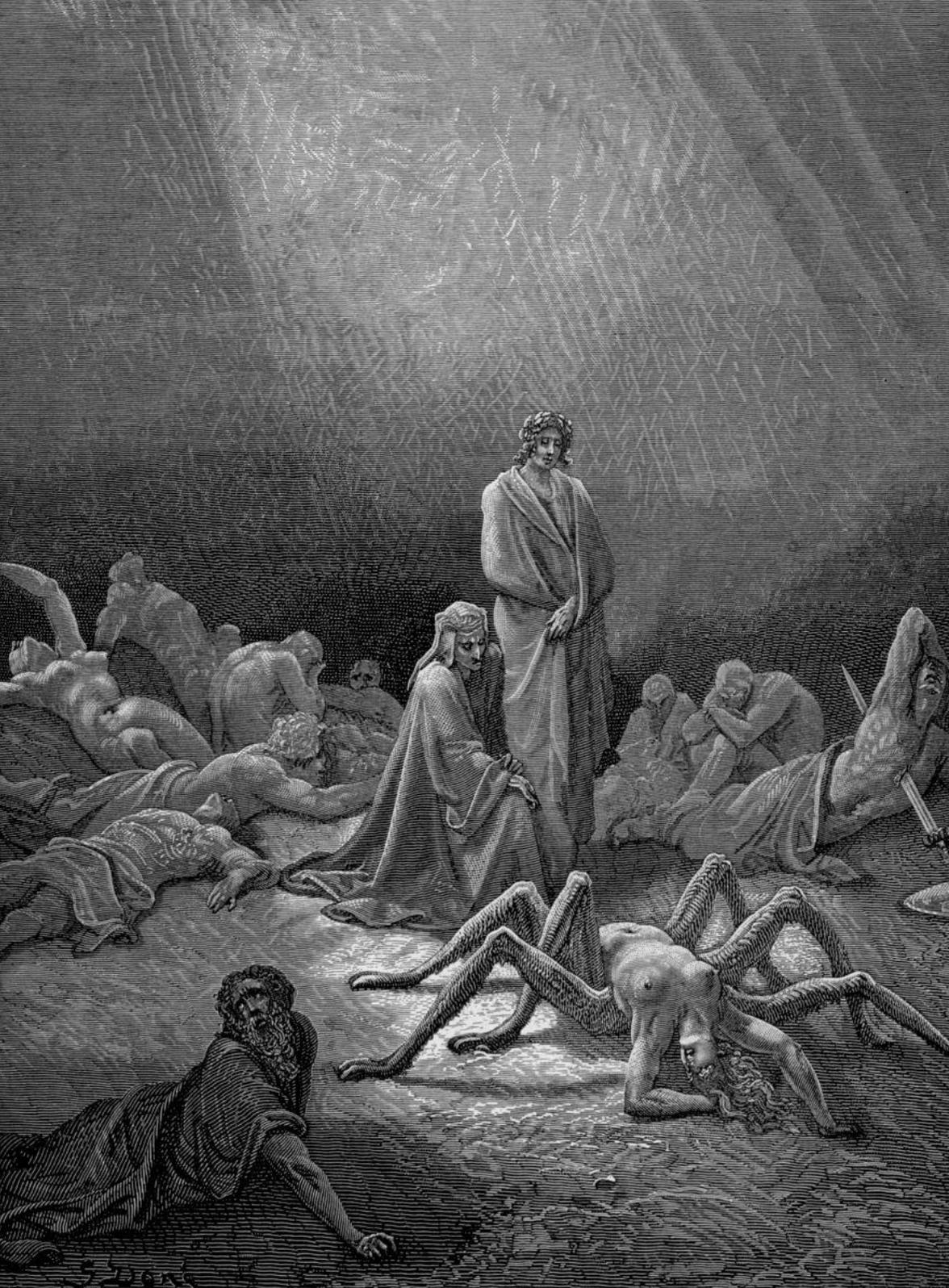
La fase immediatamente successiva è stata quella di ricercare ed analizzare musei, presenti sia in territorio nazionale e non, aventi medesime caratteristiche, sia in termini di dimensione degli ambienti, sia per temi trattati: tutti e sei i musei oggetto di indagine, infatti, sono gallerie il cui topic è incentrato sulla memoria del luogo, sulla cultura locale e la storia che ha portato a ciò che oggi una popolazione, una comunità, sa di essere.

L'importanza di tale approfondimento ha influito su una migliore comprensione delle esigenze espositive del museo oggetto del progetto, da un approccio critico rispetto al lavoro, e ad una attenta riflessione su quelle che potevano apparire le criticità di tale complesso: la dimensione esiguità degli ambienti, il vincolo sull'immobile per via del suo carattere storico e i fondi stanziati dal Comune di Melpignano per l'intervento.

Il progetto si apre con la presentazione di Palazzo Marchesale De Luca, futura sede del Museo del Tarantismo: l'immobile seicentesco, racchiudendo in sé una parte importante della storia di Melpignano, lo ha reso immediatamente il luogo più adatto a custodire le testimonianze storiche di un passato che è insito nella collettività salentina. Si spiegano le motivazioni che mi hanno indotto a partecipare a tale lavoro, partendo da un personale desiderio d'approfondimento del contesto territoriale, e del riuso dei beni immobiliari storici come volani d'aggregazione e di partecipazione collettiva.

Inoltre, la tesi, è arricchita da un capitolo riguardante le opere esposte: la catalogazione di ognuna di queste permetterà da un lato di conoscere in maniera più approfondita le testimonianze del rito coreutico-musicale, ma anche le motivazioni alla base delle scelte progettuali e delle tipologie d'allestimento.

Nella seconda parte si esplicherà il progetto in tutte le sue peculiarità, passando da una fase preliminare, sino a giungere alla definizione della proposta progettuale esecutiva. La descrizione del progetto verrà maggiormente chiarificata attraverso tavole progettuali che spiegheranno con maggiore cura e dettaglio i sistemi espositivi adottati e realizzati, per poi concludere con una riflessione finale su tale lavoro.



1.

tra MITO STORIA^e

“

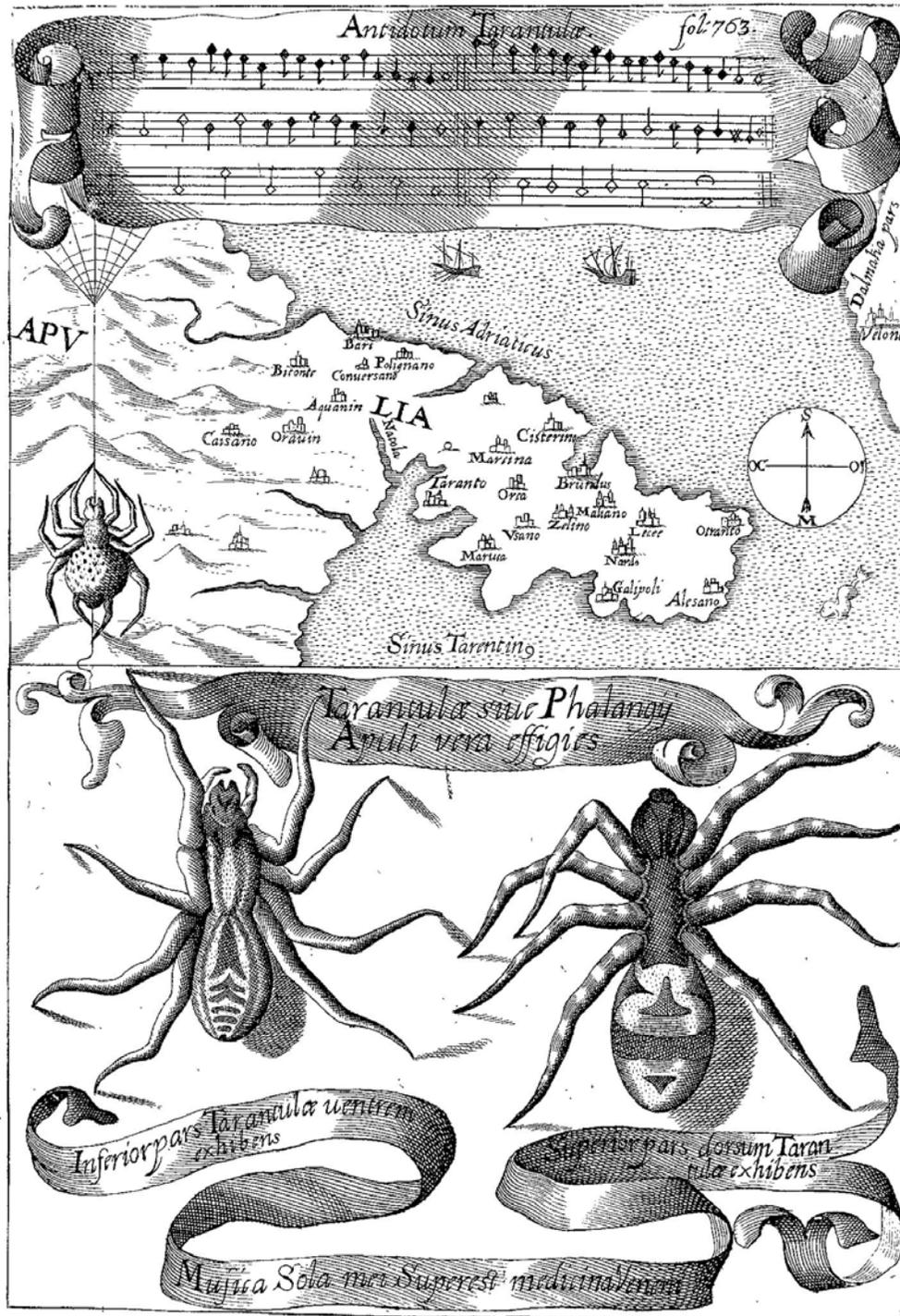
Un mito è la metafora di un mistero che va oltre la comprensione umana. Si tratta di una storia che ci aiuta a capire, per analogia, alcuni aspetti misteriosi di noi stessi. Secondo questa concezione, un mito non è una falsità, ma un modo di raggiungere una profonda verità.

Christopher Vogler

”

*Tavola di Gustavo Dorè per illustrare
il mito di Aracne celebrato da Dante*

1.1 Il fenomeno del tarantismo nel corso dei secoli



In Italia, uno tra gli argomenti maggiormente dibattuti nell'ambito degli studi antropologici è, indubbiamente, il tarantismo.

Molti scrittori, medici e uomini di chiesa si sono confrontati con questo fenomeno, questa “malattia nervosa” diffusasi in Italia meridionale tra il XV e il XVIII sec, che induceva le persone in un irrefrenabile ballo a seguito del morso causato da una tarantola, un grosso ragno tipico del Sud Europa **1**. Sebbene tale affezione nervosa venne riscontrata in Italia meridionale, e persino in alcuni Stati d'Europa come la Spagna, la maggiore concentrazione di “tarantati” si localizzava nel tacco d'Italia, in particolare nella penisola salentina, dove si trovava la città di Taranto **2**.

Non vi è certezza circa l'etimologia della parola “tarantismo”, ma le molte testimonianze ricercate nel corso dei secoli, fecero supporre che gli aracnidi presenti sul territorio, il cui nome “Tarenta” e poi successivamente “Taranta”, fossero condizionati proprio dal nome della città di Taranto e che la musica, tipica di questo evento, la “tarantella”, derivasse da entrambi **3**.

La più antica testimonianza a noi giunta, e che ha indotto questo collegamento fenomenologico tra la città salentina e l'aracnide da cui trae il nome, è quella di Nicolas Audebert.

Poeta francese appartenente ad una delle famiglie più illustri di Orleans, nel 1578, durante uno dei suoi tour nel meridione, ebbe modo di osservare e studiare la società e i costumi locali descrivendone gli usi nel suo scritto:

*Immagine tratta dal testo “Magnetice
sive de arte magnetica” di Athanasius
Kircher*



“Viaggio ed osservazione di parecchie e svariate cose che si possono notare in Italia” 4 nel quale annotava:

“La tarantola [...] è più comune in Puglia che in nessun altra località, e principalmente dalle parti di Taranto, donde ha preso il nome, perché durante tutta l'estate ce ne sono una infinità. Se ne trovano non di meno anche verso Napoli e nei dintorni di Roma [...] ma mai in numero tanto elevato quanto in Puglia ...” 5

Al contrario, invece, secondo altri illustri, quali il medico leccese Giorgio Baglivi, il nome di tarantismo derivava da Taranto non tanto per una preponderante presenza di aracnidi rispetto ad altri luoghi limitrofi, quanto piuttosto perché questa, essendo tra le città più importanti del territorio sin dall'età classica, vi giungevano tutti gli ammalati dalle regioni e dai paesi circostanti per poter essere curati 6.

Ed è proprio in tale ottica che il fenomeno del tarantismo riscosse una tale risonanza, tanto da indurre medici e studiosi a decifrarne, scoprirne le cause scatenanti e spiegarne le ragioni.

Lo studio di tali accadimenti si mosse lungo due filoni di interesse completamente diversi: uno rivolto ad un discorso prevalentemente iatromusicale, riguardante gli effetti benefici della musica sul corpo e sulla mente umana, un indirizzo che si sviluppò a partire dall'Umanesimo e che trovò attorno alla metà del '600, il massimo esponente nel gesuita Athanasius Kircher 7. L'interesse da lui rivolto per questa forma di catarsi, di purificazione dell'anima e del corpo, trovò compimento nella sua opera “*Magnes sive de Arte Magnetica Opus Tripartitum*” con la quale Kircher delineava, attraverso un quadro sinottico, le forme di magia, le pratiche dell'occulto e, in particolar modo, l'efficacia della musica come mezzo curativo, proprio come nel caso del tarantismo 8. Il secondo filone, prettamente medico, fu rivolto all'osservazione dei sintomi e ai meccanismi dell'avvelenamento 9.

*Frontespizio de "Iter Exstaticum" di
Kircher raffigurante Kircher accom-
pagnato da un angelo in un viaggio
attraverso il cosmo*



Questo filone, in particolare, riscosse grande interesse ed attenzione a partire dalla fine del '500 grazie alle indagini svolte da Epifanio Ferdinando prima, e da Giorgio Baglivi poi **10**.

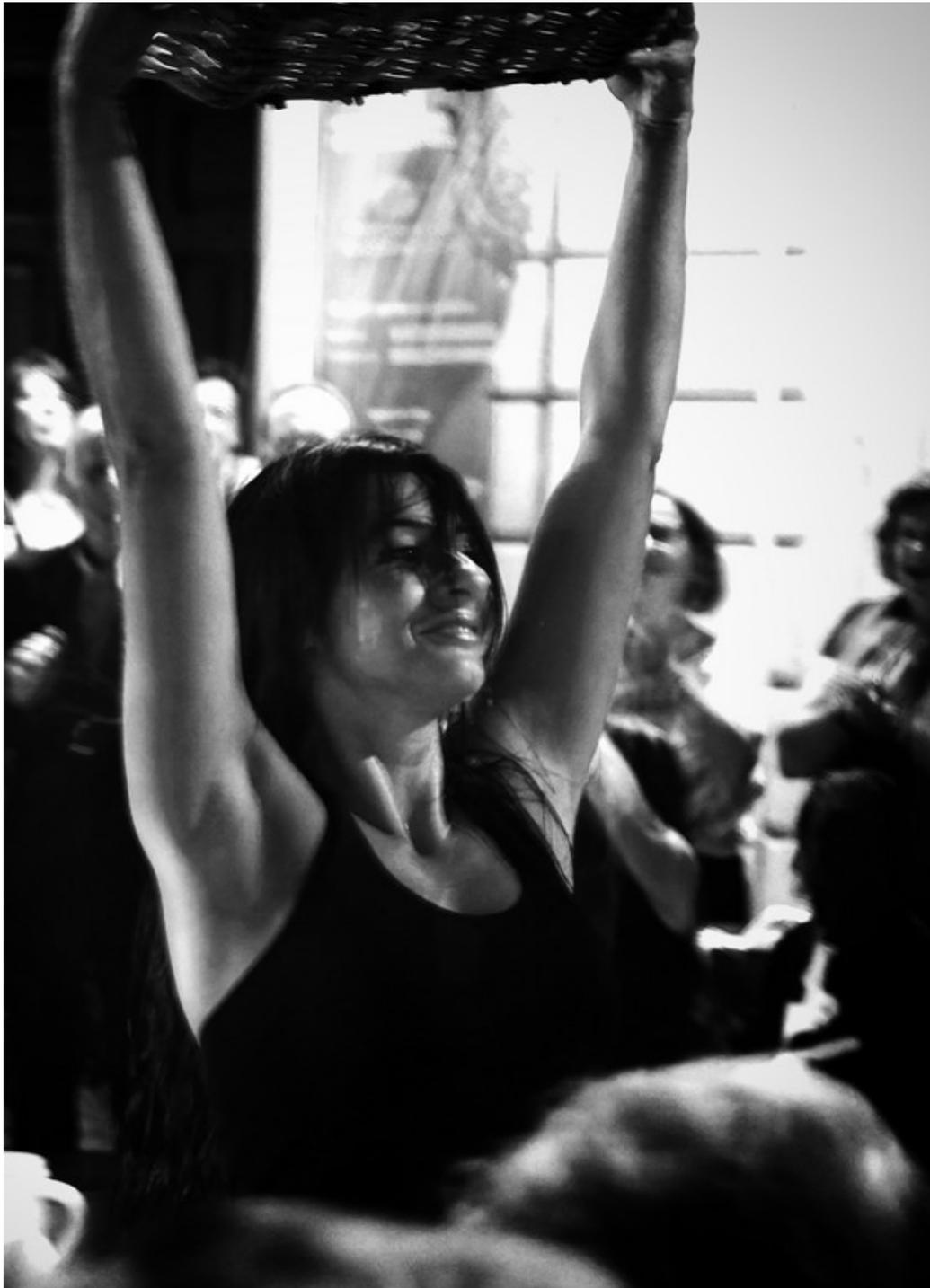
Secondo Epifanio Ferdinando, sulla base di innumerevoli casi di individui sopraffatti da tale isteria, il tarantismo era sì una malattia, ma non dovuta necessariamente al morso dell'aracnide, quanto piuttosto ad un disturbo psichico, una strana forma di nevrosi **11** che sfociava in un delirio melanconico in cui i tarantati si persuadevano d'esser stati morsi dal ragno **12**. Aggiungeva, inoltre, come la terapia musicale non fosse necessariamente riconducibile alle dinamiche dei soggetti affetti da tale patologia, quanto piuttosto ad un retaggio culturale della tradizione greca, ampiamente presente in Puglia, che tentò d'esser soppressa dalla dottrina cristiana imposta dalla chiesa **13**.

È ben noto, infatti, come tale territorio fosse parte della Magna Grecia e di come gli abitanti del luogo si dedicassero al culto di divinità quali Dioniso, Cibele e Demetra, prendendo parte a balli sfrenati al ritmo di musica, vestendo indumenti sgargianti e bevendo vino **14**.

Giorgio Baglivi, invece, si fece promulgatore di una riforma medica basata sull'osservazione e il ragionamento: a detta del medico non esistevano modelli stereotipati, casi clinici standard, ma singole manifestazioni, singole situazioni, che come tali dovevano essere trattate specificatamente **15**. Nel 1696 pubblicò "De Tarantula", un trattato incentrato sugli effetti prodotti dal morso dell'aracnide, con accurate descrizioni sulle differenti specie di tarantola presenti sul territorio salentino, proponendone un'interpretazione razionale basata su "modelli iatrofisici" **16**.

Sulla scia delle riflessioni effettuate da Epifanio Ferdinando e Giorgio Baglivi, il medico napoletano Francesco Serao, attorno alla metà del XVIII secolo, proseguì tali studi inaugurando una nuova fase dell'approccio scientifico nei confronti di tale fenomeno:

*Ritratto di Giorgio Baglivi nel
frontespizio della sua opera "Opera
omnia medico-practica et anatomica"*



“le malattie in puglia hanno origine nel temperamento melanconico degli abitanti dell’Italia meridionale piuttosto che nella stessa natura venefica del morso della taranta..”

Egli definì il tarantismo come una manifestazione degenerativa dello stato psichico della società salentina, una particolare condizione patologica a cui erano soggetti determinati individui affetti da depressione e melanconia.

Tali stati isterici, secondo il medico, inducevano gli individui a sentirsi particolarmente attratti dalla musica, dai colori vibranti, per sfociare infine in una isterica danza liberatoria **17** .

Una delle peculiarità del tarantismo era la differente partecipazione dei due sessi a tale avvenimento: alla fine del ‘600 Baglivi rimase stupito da come il manifestarsi di tale comportamento fosse appannaggio quasi esclusivo delle donne. Questa osservazione, d’altro canto, si scontrava con la sua teoria, ovvero che la suddetta malattia derivasse dal morso di un ragno velenoso, tanto da indurre il medico a distinguere due tipologie distinte di tarantismo: uno che scaturiva dall’effettivo morso dell’aracnide, e uno “fittizio” col quale le donne potevano dar libero sfogo a traumi, conflitti irrisolti e frustrazioni **18**. Laddove, invece, si riscontrava l’effettivo morso della tarantola, Baglivi ne descrisse i sintomi i quali, in tutti i casi riscontrati, rivelarono una medesima costante **19** :

Un primo periodo: è il momento in cui avviene il morso sino al sopraggiungere dei primi sintomi.

Un secondo periodo: insorgono i primi sintomi locali: il corpo si irrigidisce, la respirazione diviene affannosa, la vista si offusca e subentra uno stato di incoscienza.

Un terzo periodo: l’individuo si desta dal torpore, il corpo riacquista vigore tanto da indurlo ad agitarsi abbandonandosi ad una danza sfrenata e ad atteggiamenti osceni e volgari. Al termine della danza il malato cade esanime in uno stato di completa prostrazione **20** .

*Ballerina di pizzica pizzica.
Foto di Alessandro Rorato*

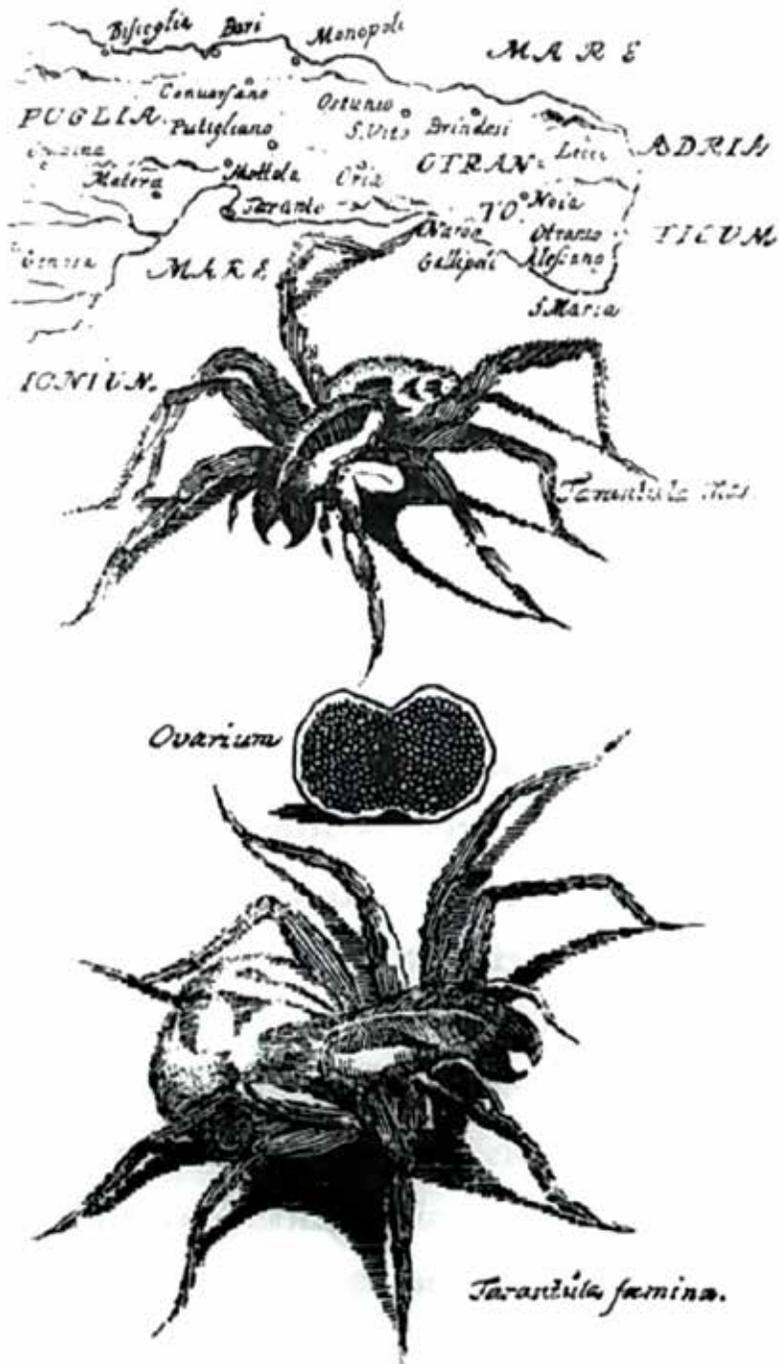


Così Baglivi in “De Tarantula”, ne descrisse la testimonianza in questi termini:
“Coloro che sono stati morsi dalla tarantola cadono poco dopo a terra semimorti [...] sospirando spesso malinconicamente. Però incominciato il suono, poco per volta, cominciano ad attenuarsi i sintomi sopra detti: l’ammalato comincia a muovere le mani, i piedi, indi gli arti e via via che s’accresce la modulazione dei suoni aumenta il moto delle membra e, se il paziente giace per terra, si leva in piedi con forza ed incomincia i balli, sospirando e contorcendosi in modi meravigliosi. Questi balli veementi continuano per più ore [...] dopo le quali l’infermo riposa sul letto [...] per riprendere poi i balli con la medesima veemenza. Ciò che più è sorprendente è che i pazienti non solo non risentono alcuna stanchezza o debilitamento [...] ma ne escono, come dicono, più agili e forti. Incominciano il solito ballo al sorgere del sole e lo protraggono senza tregua [...]” 21

La musica e la danza come strumenti di guarigione

“La sindrome scoppiava al culmine del calore estivo, in Luglio e Agosto, e in particolare durante i giorni della canicola. I soggetti colpiti, svegli o addormentati, si mettevano improvvisamente e saltare accusando un dolore acuto come la puntura di un’ape. Qualcuno riusciva a vedere il ragno, altri no: ma sapevano che si trattava della tarantola. Uscivano allora fuori di casa e correvano in strada, nelle piazze, iniziando a danzare in forte stato di eccitamento. Presto si univano a loro altri che al pari erano stati appena morsi, o persone colpite dal male negli anni precedenti, poiché questo non era mai stato del tutto curato. [...] erano colpiti soggetti di tutte le età [...] la malattia colpiva entrambi i sessi, ma più le donne che gli uomini. [...] in tal modo gruppi interi di persone sofferenti si radunavano per danzare selvaggiamente abbigliate in foggia stravagante [...] altri si strappavano i vestiti e mostravano le proprie nudità [...] quasi tutti stringevano brandelli di stoffa rossa

*Ballerine intente nella danza della
Taranta*



nelle mani, sventolandoli e mostrando di godere alla vista di ciò [...] .
 Qualcuno chiedeva che gli fossero portate delle spade, e si atteggiava a schermidore [...] le donne chiedevano degli specchi davanti ai quali sospiravano e urlavano [...] altri preferivano essere lanciati in aria, scavavano fosse nella terra e vi si rotolavano sporcandosi come fanno i maiali.
 Avevano in comune il fatto di bere tutti vino in abbondanza, di cantare e di esprimersi alla maniera degli ubriachi. E nel fare tutto ciò continuavano a danzare come pazzi e senza sosta al ritmo forsennato della musica.” 22

Nella descrizione dei casi clinici assistiti, Baglivi non poté fare a meno di osservare la presenza di una costante in ogni manifestazione: i pazienti morsi dalla taranta, dopo un primo ed iniziale stato di incoscienza, non appena cominciarono a sentire le prime note di una musica, iniziavano a muoversi e, successivamente, saltare con veemenza al ritmo della melodia.

“E’ straordinario come rudi fanciulle e contadini incolti, che non avevano mai visto prima gli strumenti musicali più nobili, al momento della danza riescano percepire le dissonanze e le consonanze come degli esperti musicisti.” 23

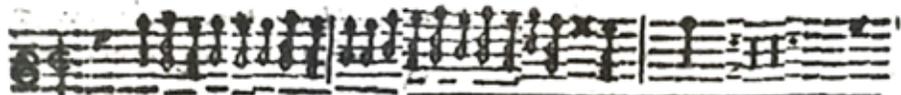
L’ “esplorazione musicale” delle diverse arie, dei musicisti, induceva la vittima della crisi ad emergere dal suo stato esanime per gettarsi nel ballo 24.

Gli strumenti musicali quali lira, cetra, flauti, trombe, campane e tamburelli permettevano agli esecutori di sviluppare una vasta varietà di componimenti atti a sollecitare il tarantato nella danza che meglio lo stimolava 25.

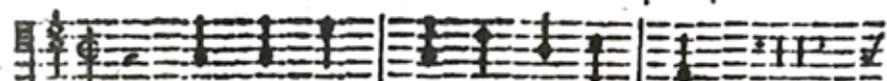
Non da meno risultava efficace la musica vocale: le cantilene invocate si adattavano alle esigenze e alla recettività del malato all’ascolto della nenia.

*Immagine trafigurante due specie di
aracnidi tratta da “Taranta
iperborea”*

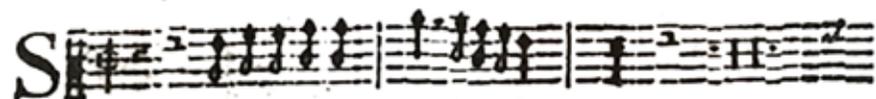
Tertius modus.



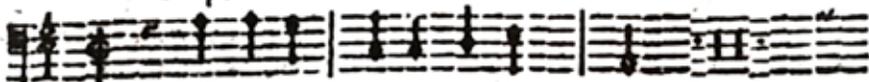
Si replica più volte.



Præter hæc clausulas, alias adhibere solent inter quas maximè celebris est Rhythmus ille Siculus, dictus, Otrava Siciliana; quam & identidem repetere solent; cui infra scriptos, Sicula dialecto compositos versus a: commodant, miramque dicitur habere vim concitandi Tarantatos. Clausulam harmonicam notulis suis expressam apponimus.



Tu pettu è fattu Cimbalu d'Amuri



Otrava Siciliana. Tono frigio.

STu pettu è fattu Cimbalu d'Amuri:
 Tutti li sensi mobili, & accorti:
 Cordi li chianci, sospiri, e dulari:
 Rosa è lu Cori miu feritu à mortì:
 Strali è lu ferru. chiai sò li miei arduri:
 Marreddu è lu pensieri, e la mia forti
 Mistrà è la Donna mia, ch' à tutti l'huri
 Cantando canta leta la mia mortì.

Interpretatio.

HOc pectus factum Cymbalum Amoris;
 Mærculi sunt sensus mobiles sagacesque:
 Chorda sunt plangens suspiria, & dolores:
 Rosa (sc: clavicymbalis) est cor meum ad mortem vulneratum
 Spicula est ferrum, claves sunt mei ardores,
 Malleolum est cogitatio: & mea fors:
 Choraga est mea amata qua omni hora
 Cantando cantat, leta meam mortem.

SM-

Come specificava Epifanio Ferdinando, ogni tarantato amava una propria e particolare melodia, il cui tema ricorrente era rappresentato da un amore infelice e precluso. In questo turbine musicale, il malato tormentato si fondeva in un tutt'uno con la vicenda musicale in cui strumenti e musicisti divenivano parte integrante del racconto cantato 26.

*“Allu mari mi portati
 Se volete che mi sanati
 Allu mari, alla via
 Così m'ama la Donna mia
 Allu mari, allu mari
 Mentre campo t'aggio amari”*

*“Al mare portatemi
 Se volete guarirmi
 Al mare, affrettatevi
 Così mi ama la donna mia
 Al mare, al mare
 Finchè vivo ti debbo amare”* 27

Baglivi descriveva così la sua testimonianza:

“Capitava spesso che iniziassero a ballare col sorgere del sole, e qualcuno continuava senza sosta sino alle undici del mattino. Si facevano, comunque, delle pause; non tanto per la stanchezza, quanto perché segnalavano ai musicisti che i loro strumenti erano scordati. E dopo essersi accorti di ciò, non si crederebbe con quali singhiozzi e disperazione lo manifestassero: in questi casi continuavano a piangere finché gli strumenti non venivano riaccordati, e allora riprendeva la danza [...]. Verso mezzogiorno questo esercizio cessava, ed allora venivano messi a letto sotto le coperte per farli sudare; fatto ciò ed espulso il sudore, essi venivano rifocillati [...] Nonostante il loro straordinario appetito, non era loro consentito mangiare troppo. All'una o al massimo alle due del pomeriggio, i tarantati riprendevano a danzare e continuavano nella maniera precedentemente descritta fino alla sera; quindi erano messi a letto per un'altra sudorazione. Al termine di ciò [...] si mettevano a dormire.” 28

*Spartito e traccia musicale tratta da
“La Taranta da Taranto e dintorni”*



Da una documentazione risalente alla metà del '700 si evidenziava come l'esorcismo coreutico-musicale poteva avvenire sia presso la casa del degente, oppure all'aperto. In entrambi i casi il cerimoniale prevedeva l'osservazione di riti e gesti atti alla creazione di uno spazio sacro che faceva da sfondo al cerimoniale **29**.

Nicola Caputo, medico ed erudito leccese della prima metà del XVIII secolo, ne descriveva il rituale in questi termini:

“La camera da letto destinata al ballo dei tarantati sogliono adornare con rami verdeggianti cui adattano numerosi nastri e seriche fasce di sgargianti colori. Un consimile drappaggio dispongono in tutta la camera; e talora apprestano un tino o una sorta di caldaia molto capace, colma d'acqua, e addobbata con pampini di vite e con verdi fronde di altri alberi; ovvero fanno sgorgare leggiadre fonticelle di limpida acqua, atte a sollevare lo spirito, e presso di queste i tarantati eseguono la danza, palesando di trarre da esse, come dal resto dello scenario, il massimo diletto. Quei drappi, quelle fronde e quei rivoli artificiali essi vanno contemplando, e si bagnano mani e capo alla fonte: tolgono anche dal tino madidi fasci di pampini e se ne cospargono il corpo interamente, oppure [...] vi si immergono dentro, e così più facilmente sopportano la fatica della danza...” **30**

I comportamenti assunti sembravano manifestarsi in differenti modi: alcuni assumevano atteggiamenti del tutto inusuali alla loro persona, le donne ballavano in modo apertamente lascivo, usando un linguaggio volgare, mentre gli uomini si immedesimavano nella parte di un partoriente e, per dare credibilità al gesto e allo svolgersi del rito, veniva posizionato un bambino tra le loro gambe ad evocare nel modo più realistico possibile l'atto della procreazione. Altri, invece, sembravano assumere movenze di una tarantola e, come rapiti dal suono del liuto, affermavano come questo stesso fosse ad ordinare loro i gesti da compiere, i vestiti da indossare e gli

*Ballerina intenta nel ballo de “Santu
paulu delle tarante”.*

*L'immagine è tratta dall'archivio
fotografico di hdtvone.tv*



ornamenti con i quali adornarsi **31**. Infine, altri ancora danzavano impugnando una spada e sferrando colpi ad imitare il combattimento di gladiatori all'interno di un'arena, rivelavano doti battagliere prima d'allora mai manifestate **32**.

Baglivi descriveva in questo modo il passaggio dalla crisi all'esercizio musicale:

“Coloro che sono morsi dalla tarantola, poco dopo cadono al suolo semimorti, con perdita delle forze e dei sensi, il respiro talora affannoso, talora gemente, spesso immobili esamini. Dato inizio alla musica, a poco a poco questi sintomi si attenuano, e il malato comincia a muovere le dita, le mani, e quindi i piedi, successivamente le altre membra e con l'incalzare del ritmo melodico, il movimento delle membra va graduatamente aumentando. Se il paziente giace al suolo, sorge in piedi dà inizio alla danza, sospira e si va contorcendo in modi stranissimi. Queste prime danze si protraggono per più ore [...] e dopo aver riposato un poco sul letto è [...] riprende

*a danzare con la stessa lena [...]. Queste danze si prolungano di solito per quattro giorni, raramente vanno oltre il sesto: il loro termine è incerto poiché molti continuavano a danzare sino a quando si sentono liberi dai sintomi, il che per lo più ha luogo dopo il terzo o il quarto giorno .” **33***

E ancora, prima di Baglivi, lo studioso Alessandro D'Alessandro, nei primi decenni del '500, osservando il cerimoniale e l'efficacia della musica sul malato, ne descriveva così il fatto:

“Mossi a curiosità ci dirigemmo ad un villaggio, e quivi trovammo un adolescente tarantato: il quale preso da improvviso furore andava come folle danzando non senza eleganza, con movimenti del corpo e con mimica conformi al ritmo del tamburello. Per ricevere il ritmo con maggior vigore, [...] porgeva lentamente e

*Ballerina di pizzica pizzica.
Foto di Valeria Corrado*



quietamente l'orecchio al tamburello: quindi subito cominciava ad agitare il capo, le mani, i piedi e infine prorompeva nel ballo. [...] colui che percuoteva il tamburello, intermise nel frattempo di suonare, facendo una breve pausa: appena il suono cessò vedemmo il tarantato, dapprima come attonito ed instupidito, perder poi coscienza e cadere al suolo privo di sensi. Ma avendo ripreso il suonatore di tamburello a percuotere il suo strumento, appena l'udì il tarantato riprese le forze, e lo vedemmo [...] levarsi in piedi e abbandonarsi alla danza." 34

L'effetto della danza proseguiva, dunque, fino a quando ai tarantati non venivano a mancare le forze, crollando a terra sfiniti. Caduti esanimi, venivano ristorati con cibo e vino per poi riprendere, non appena riacquistate le forze, la danza. La cerimonia coreutica proseguiva per i successivi tre, quattro giorni, alternando momenti di musica e ballo, ad altri di riposo, fino a quando il malato non espelleva dal proprio corpo tutto il veleno per potersi definire definitivamente guarito 35.

La fine del mito del tarantismo sembra esser giunto nel corso della fine del XVIII secolo. L'apporto che Ferdinando e Baglivi diedero, nello studio del fenomeno e la trascrizione dei numerosi casi clinici, destò l'attenzione di buona parte della comunità medica del tempo: l'autorevolezza di queste due figure resero indubbiamente degni di nota gli avvenimenti sopra descritti, ma nel contempo li indussero a guardare con sospetto, sia per il carattere di unicità che la patologia assunse, sia per l'inspiegabilità di come tale morbo fosse quasi unicamente circoscritto all'area salentina. Il "Gentlemen's Magazine", del 1753, rappresenta una delle ultime documentazioni a noi giunte sul fenomeno del tarantismo, nel quale venne pubblicato il rapporto di uno studioso di musica italiano, Stefano Storace, il quale espone la propria testimonianza da musicista di tarantelle. Il fenomeno, così come si manifestò in tutte le sue espressioni ed interpretazioni, allo stesso modo, alla fine del XVIII secolo, smise di destare interesse ed attrazione, decretandone così la fine di un mito 36.

Tamburelli.
Foto di Elisa Ciardi

NOTE

1. Mora, G., *Il male pugliese. Etnopsichiatria storica del tarantismo*, Besa (Verbamundi,30), Lecce, 2000, p. 9
2. Ivi, p. 10
3. Ibidem
4. Petrone, C. (a cura di), *La taranta: da Taranto e dintorni: dal Convegno del 17 Dicembre 2001 in Taranto*, Archita, Lecce, 2002, p. 11
5. Fiorino, F., *Viaggatori francesi in puglia da Quattrocento al Settecento*, Schena Editore, Fasano, 1993
6. De Raho, F., *Il tarantolismo nella superstizione e nella scienza*, vol. 8 di Biblioteca di studi storici sul tarantismo, Besa, Lecce, 2009, p. 11
7. De Martino, E., *La terra del rimorso. Contributo ad una storia religiosa del Sud*, [PDF] Disponibile presso:< <http://people.duke.edu/~dainotto/Texts/Demartno.pdf>> p. 266
8. Ivi, p. 270
9. Di Mitri, G. L. et al., *Tarantismo. Transe, guarigione, mito*, Besa (Verbamudi,27), Lecce, 2008, p. 147
10. Mora, G., 2000, p. 15
11. Singerist, H. E., *Breve storia del tarantismo*, Besa (Verbamundi,25), Lecce, 2003, p. 40
12. De Martino, E., [PDF], p. 77
13. Mora, G., 2000, p. 20
14. Singerist, H. E., 2003, p. 41
15. Di Mitri, G.L. et al., 2008, p. 55
16. Ivi, p. 57
17. Mora, G., 2000, p. 17
18. De Martino, E., [PDF], p. 69
19. Di Mitri, G. L. et al., 2008, p. 58
20. De Raho, F., 2009, p. 18
21. Ivi, p. 16
22. Singerist, H. E., 2003, p. 28
23. Di Mitri, G. L. et al., 2008, p. 60
24. Stait, D. et al., *Tarantismo. Transe, possessione, musica*, Besa (Verbamundi,21), Lecce, 2001, p. 46
25. Di Mitri, G. L. et al., *La tarantola iperborea. Scrittori del Settecento svedese*, vol. 1 di Biblioteca di studi storici sul tarantismo, Besa, Lecce, 2000, p. 68

26. De Martino, E., [PDF], p. 164
27. Cantilena dialettale pugliese cantata durante il rito della tarantella. Di Mitri, G. L. et al., 2000, p. 72
28. Singerist, H. E., 2003, p. 33
29. De Martino, E., [PDF], p. 145
30. Ibidem
31. Bruno, V., *Dialogo delle tarantole*, vol. 5 di Biblioteca di studi storici sul tarantismo, Besa, Lecce, 2005, p. 17
32. Di Mitri, G. E. et al., 2000, p. 39
33. De Martino, E., [PDF], p. 151
34. Ivi, p. 153
35. Di Mitri, G. E. et al., 2000, p. 40
36. Singerist, H. E., 2003, p. 38



2.

Identità LUOGO & CULTURA

“

*La vera tradizione non è la testimonianza di un
passato concluso, ma una forza viva che anima e
informa di sé il presente*

Igor Stravinskij

”

*Maristella Martella.
Laboratorio Atelier Taranta.
Fotografia tratta dall'archivio di
www.cricoteka.pl*

2.1 Melpignano



S

ituata nella zona centrale del Salento, la cittadina di Melpignano appartiene a quello che tutt'ora viene chiamato *territorio della Grecia Salentina*, una regione linguistica costituita da 11 comuni tra cui Calimera, Carpignano Salentino, Castrignano dei Greci, Cutrofiano, Corigliano d'Otranto, Martano, Martignano, Sternatia, Soletto e Zollino, nel quale persiste l'uso dell'antico idioma linguistico di origine greca: il griko.

Benché l'esistenza di dolmen e menhir lasci supporre la presenza dell'uomo già a partire dall'età del Bronzo (2300-700 a.C), non vi è certezza circa la nascita del suo centro urbano: diverse ipotesi farebbero risalire la nascita all'epoca dei Greci del Peloponneso, altre, invece, alla sua fondazione per mano di un centurione, il quale ricevette il territorio durante l'epoca della dominazione romana.

Una certezza, invece, è la presenza per oltre cinque secoli della dominazione greco-bizantina, la quale influenzò in maniera radicale gli usi e la lingua della popolazione presente **37**.

A partire dall'anno 1309, il feudo di Melpignano passò di mano dalla Regia Corte del Regno di Napoli al barone Raho di Melpignano, il quale divenne il primo signore e feudatario del borgo **38**. A partire dal barone Raho, le successioni feudatarie furono numerose, tanto da abbracciare quasi quattro secoli di storia, ma il vero importante apporto che la presenza di un signore feudatario diede a Melpignano, soprattutto in virtù di quel che oggi rappresenta, fu la realizzazione di Palazzo Marchesale, conclusosi nel 1636, grazie alla famiglia Castriota **39**.

*Vista della chiesa di San Giorgio
Martire e della piazza di Melpignano.
Foto tratta dall'articolo del sito
www.italianways.com*



2.2 Sito d'intervento: Palazzo Marchesale De Luca

B

enché la storia di Melpignano enumeri una successione feudale che copre quasi quattro secoli, la storia del suo castello non rivela testimonianze significative di tali presenze se non a partire dalla prima metà del XVII sec, grazie all'intervento della famiglia Castriota, la quale acquisì il diritto di governabilità del feudo a seguito dell'acquisto dello stesso, tramite il Sacro Regio Consiglio del Regno di Napoli.

L'impegno della famiglia si concretizzò nella realizzazione del palazzo baronale, ultimato nel 1636, quasi a simboleggiare la rinascita e l'avvio di un nuovo assetto politico, a conclusione di un periodo di guerre che videro il territorio salentino preda delle armate turche.

La preesistenza del vecchio castello, non più rispondente alle esigenze di vita e di immagine richiesta dalla famiglia governante, venne interamente ricostruita, aprendo l'edificio a loggiati e balconate, e realizzando la nuova facciata con uno stile sobrio ed elegante. L'intervento venne eseguito dall'architetto Francesco Manuli, di cui si attesta, in quegli anni, la presenza in Melpignano per la costruzione della chiesa del convento dei padri Agostiniani.

*Prospetto principale di
Palazzo Marchesale.
Inquadratura del portone centrale e
del balcone del piano nobile.*



L'edificio, così come giunge ai giorni nostri, sembra esser concepito nell'estetica e nella distribuzione interna degli spazi, come una sontuosa dimora nobiliare napoletana, una tendenza, questa, non circoscritta unicamente all'edilizia melpignanese, ma già presente nel gusto architettonico di parte dei palazzi leccesi realizzati in questo stesso periodo storico.

L'edificio, nel suo complesso, si sviluppa su tre livelli, di cui due fuori terra e uno interrato: il piano terra era destinato ad accogliere la sede del governo del feudo e della Corte baronale, quest'ultima predisposta all'amministrazione della giustizia e all'esecuzione di tutti gli atti giudiziari da far valere all'interno del territorio.

Il secondo piano, invece, era interamente riservato al feudatario e alla propria famiglia, mentre il piano interrato in parte destinato a carcere, ed in parte a deposito e trappito **40**. All'architetto Manuli, inoltre, il compito di progettare le cinta murarie e il fossato che si estendevano lungo tutto il corpo meridionale, cingendo sia il fabbricato che il giardino in stile rinascimentale. Quest'ultimo venne pensato secondo una serie di viali ortogonali nel quale il barone poteva passeggiare, godendo di suggestivi scorci, pergolati in fiore e sculture in pietra **41**.

L'ultimo elemento che completa il progetto di rifacimento del vecchio castello feudale è il prospetto principale: lo stile sobrio, le decorazioni eleganti e non appariscenti regalano un'immagine raffinata che ben si allinea allo stile rinascimentale volutamente ricercato: il piano terra è scandito da una successione di porte che si aprono verso i vari ambienti interni, e da un portone d'ingresso centrale le cui colonne laterali sorreggono il balcone del piano nobiliare. Il livello superiore, invece, è ritmato da una teoria di finestre ornate con timpani alternativamente triangolari ed arcuati, in una scansione che tende ad essere meno ravvicinata verso le estremità, creando, così facendo, un effetto antiprospectivo in grado di far apparire l'edificio più lungo di quanto non lo sia realmente **42**.

Il cornicione, posto al culmine della fabbrica, è arricchito da mensole e da un epigrafe che riporta il nome del suo committente **43**.

Vista aerea di Palazzo Marchesale.

Foto tratta dal sito

www.capriellorestauri.com



Stato di fatto e proposta d'intervento

Il Palazzo, di proprietà del Comune di Melpignano, è stato oggetto di una prima campagna di interventi di consolidamento e messa in sicurezza tra il 1998 e i primi anni 2000. A partire da questo primo avvio, l'Ufficio Tecnico del Comune, assieme a professionisti locali, ha lavorato ad un progetto di riqualificazione in grado di ridare il palazzo ai suoi cittadini e di accogliere attività culturali e polifunzionali **44**. Attualmente è avviato un progetto di restauro dell'immobile.

Un primo lotto di interventi, avvenuto prima del 2015, si è incentrato in prevalenza su opere di restauro e consolidamento statico della struttura dell'edificio, in particolare nel consolidamento delle volte di copertura, del prospetto sud, del patio e delle mura perimetrali che definiscono il giardino annesso all'edificio. Inoltre sono state oggetto di restauro le facciate interne ed esterne, e realizzati gli impianti tecnologici **45**.

Il secondo lotto di intervento, avvenuto a partire dal 2015, si è focalizzato sul restauro del piano terra, del piano interrato, e sulla realizzazione dell'impianto idrico, elettrico e termico **46**.

Il terzo lotto concerne il restauro degli ambienti siti al primo piano, la riconfigurazione del giardino, del fossato e di tutti i relativi impianti **47**.

*Vista del prospetto
principale del palazzo*



Il progetto, che da un anno mi vede coinvolta, si incentra sulla realizzazione del **Museo del Tarantismo**, che avrà sede nelle sale dell'ala sinistra del piano terra del palazzo. Il mio lavoro, svolto in collaborazione con il Comune di Melpignano, è iniziato circa un anno e mezzo fa. L'intenzione iniziale, non conoscendo le scelte progettuali già messe in atto dall'Ufficio Tecnico del Comune di Melpignano, erano rivolte ad una mia personale interpretazione del riuso degli spazi interni del palazzo: attività formative e ricreative, utili per la comunità e per i giovani del mio paese. Un modo, questo, per dar concretezza ad un senso di appartenenza che, paradossalmente, in centri urbani piccoli come Melpignano, possono faticare a crescere e realizzarsi. Ciò che invece è nato, è un lavoro di tesi che mi ha permesso di confrontarmi, per la prima volta, con un progetto reale e realmente da realizzare. Chi mi ha porto la mano verso questo progetto è stata l'architetto Annalisa Malerba, responsabile del settore Edilia ed Urbanistica dell'Ufficio Tecnico del Comune di Melpignano: quando la prima volta mi presentai in Comune, le motivai il mio vivo interesse per la riqualificazione del palazzo, esponendole il desiderio di trasportare, nel mio percorso di tesi, un lavoro che parlasse del mio territorio, della nostra architettura e, di conseguenza, della nostra cultura ed identità territoriale. E proprio per queste motivazioni che, nel momento in cui mi è stata partecipata l'intenzione di riutilizzare parte dell'immobile ad uso museale, non ho potuto fare a meno di accettare l'invito a prenderne parte.

Le motivazioni alla base del mio assenso sono state molteplici:

Prima fra tutti la possibilità di partecipare ad un progetto vero, reale, con tutte le problematiche e le difficoltà derivanti. Non solo difficoltà di natura economica, ma anche progettuali legate alla natura storica dell'immobile: il rispetto per l'architettura all'interno della quale il progetto va inserendosi, e l'impegno nell'adottare soluzioni che non snaturino l'essenza dell'edificio ma che, al contrario, lo valorizzino e lo rendano partecipe del messaggio culturale di cui il museo si fa portavoce.

*Vista dell'affaccio del palazzo
verso il giardino interno.
Foto tratta dal sito
www.capriellorestauri.com*



Inoltre la possibilità di confrontarmi con professionisti, maestranze e diventare parte attiva del lavoro.

La seconda motivazione si ricollega alla mia idea originaria, ovvero la possibilità di creare qualcosa per la comunità. Ridare il palazzo ai propri cittadini, e questo non solo attraverso un museo che racconti le radici della propria terra, ma per mezzo di un disegno ben più grande capace di coinvolgere il palazzo nella sua interezza, sfruttandone la struttura per accogliere attività culturali, didattiche ed informative usufruibili dai cittadini, dalla comunità salentina, ma anche da turisti e visitatori che, arrivando a Melpignano, desiderano approfondirne la conoscenza.

Importante, a tal proposito, è stato l'apporto e la generosità di **Federica Tornese** e **Toni Candeloro**: lei, storica del costume, Presidente dell'Associazione Michel Fokine e curatrice di innumerevoli mostre, italiane e non. Lui, ballerino e coreografo leccese di fama internazionale, la cui passione per la nostra terra e tradizione musicale lo ha portato a raccogliere opere d'arte, documenti, libri e strumenti musicali che attestano il fenomeno del tarantismo, della nostra identità territoriale, e a ritenere Melpignano il luogo più idoneo per custodirne le testimonianze.

Fattore decisivo, inoltre, è dato dalla continuità della tradizione musicale che lega, da numerosi anni, la città di Melpignano alla serata conclusiva del concerto della *Notte della Taranta*. Il festival della musica popolare salentina è un concerto itinerante per il Salento che vede svolgersi lo show finale, ogni fine agosto, a Melpignano presso il Convento degli Agostiniani, e la cui fama internazionale fa accorrere appassionati ed amanti della musica locale da ogni dove.

*Foto del concerto de
La Notte della Taranta.
Agosto 2011.
L'immagine è tratta dal sito
www.culturaeculture.it*



Se da un lato le motivazioni e le prospettive hanno portato a scegliere Palazzo Marchesale De Luca quale miglior contenitore per accogliere il Museo del Tarantismo, dall'altra la natura storica dell'immobile ha portato la progettazione del museo a doversi scontrare con vincoli sulla tutela del bene imposti dalla *Soprintendenza per i Beni Architettonici e paesaggistici della Provincia di Lecce*, ai sensi del Decreto Ministeriale del 08/05/1969.

Le sale adibite ad esposizione museale sono sei, di cui tre con affaccio su fronte strada, mentre le restanti con vista verso il giardino e il cortile d'ingresso. Le partizioni murarie, i soffitti voltati ed i pavimenti, proprio per le funzioni che accoglievano al loro interno, non presentano finiture o decorazioni pittoriche di pregio, ma sono interamente trattate a faccia vista con conci in pietra leccese. Gli unici elementi decorativi che creano uno stacco visivo tra pareti e volte sono le cornici, sempre in pietra leccese, che corrono lungo tutto il perimetro delle varie sale.

Ogni sala è dotata di un sistema elettrico realizzato a pavimento con l'ausilio di pozzetti, scelta dettata dall'imposizione normativa che obbligava a non deturpare pareti e soffitti dell'immobile storico. Questo vincolo, di riflesso, ha influenzato le scelte progettuali per due importanti punti del programma: uno per le tipologie di allestimento, e l'altro per i sistemi di illuminazione.

Per quanto riguarda l'allestimento, si è optato per sistemi autoportanti e teche di differenti dimensioni, realizzati ad hoc sulla base delle esigenze museali dettate dai due curatori e proprietari delle opere: assieme a loro è stato deciso il percorso interno, gli argomenti che di sala in sala si raccontano, e le opere da esporre in ognuna di queste.

Circa l'illuminazione, invece, non potendo adottare soluzioni a soffitto come lampadari o faretti su binario, si sono impiegati sistemi a pavimento, piantane, e, dove possibile, faretti ad incasso o proiettori led da agganciare alla struttura dei pannelli autoportanti.

*Scatto fotografico tratto dalle prove
musicali della 20esima edizione de
La Notte della Taranta.
Agosto 2018.
Foto di Babis Kavvadias*



Un importante vincolo, relativo ai requisiti di sicurezza antincendio, ha doverosamente introdotto l'installazione di vetrate tagliafuoco nei due ambienti che si affacciano verso il cortile interno del portone d'ingresso. Questa necessità è stata dettata dall'esigenza di assicurare, in caso di incendio, che le fiamme vengano delimitate all'ala in cui questo si innesca, evitandone la propagazione nel resto del palazzo. In ragione di questo importante vincolo, è stato modificato il punto d'accesso al museo: in fase preliminare, infatti, l'ingresso avveniva tramite la porta posta immediatamente a sinistra, entrando dal portone centrale, mentre ora l'accesso avviene tramite l'ingresso attiguo a questo.

*Scatto fotografico tratto da una
passata edizione de
La Notte della Taranta*

NOTE

37. <https://www.borghiaautenticiditalia.it/borgo/melpignano>
38. Palma, P. *Melpignano: istituzioni, società e fonti documentarie di una comunità della Grecia salentina*, Amministrazione Comunale di Melpignano, 1993, p.96
39. Ivi, p. 101
40. Dal latino trappētum, è un termine usato nel linguaggio salentino per indicare un frantoio ipogeo destinato alla produzione dell'olio d'oliva. Sono considerate delle vere e proprie architetture sotterranee, presenti sul territorio salentino dal XI-XIII sec. sino agli inizi del XVIII.
41. Cazzato, M., Peluso, V. *Melpignano. Indagine su un centro minore*, Congedo editore, Galatina, 1986, p.156
42. Ivi, p. 152
43. Palma, P. *Melpignano tra Oriente ed Occidente. Documenti ed immagini di una comunità della Grecia salentina*, Amministrazione comunale di Melpignano, 2005, p. 49
44. <http://www.ssrn.arch.unige.it/did/l3/ssrn/tesipdf/061e.pdf>
45. <http://www.capriellorestauri.com/project/palazzo-marchesale-de-luca-lotto-i/>
46. <http://www.capriellorestauri.com/project/palazzo-marchesale-de-luca-2-lotto/>
47. <http://www.capriellorestauri.com/project/palazzo-marchesale-de-luca-3-lotto/>



3.

I MUSEI comparativi

“

Un museo non dovrebbe essere solo un posto in cui osservare quadri piacevoli, ma un luogo in cui poter comunicare le nostre vite attraverso gli oggetti quotidiani.

Orhan Pamuk

”

*Vista interna di una galleria
d'arte moderna.
Foto tratta da
humanepursuits.com*



I

musei comparativi sono una parte importante di questo lavoro di tesi, incentrato sull'approfondimento di realtà museali già presenti sul territorio nazionale e non. Importante perchè l'osservazione e l'analisi critica di realtà museali tutte diverse, ma simili per concetto, ha permesso d'affrontare le fasi progettuali in modo più consapevole ed esperto, con la certezza che la trasmissione di uno stesso concetto possa giungere attraverso canali differenti, ma tutti importanti nella medesima misura. La distribuzione di un dato percorso, l'uso sapiente dei sistemi per l'allestimento, l'illuminazione, la palette cromatica e il modo in cui si può risaltare una singola opera o un gruppo di opere, sono tutti fattori che influenzano e contribuiscono a formare un contesto capace di parlare in modo totale e suscitare un vivo interesse nel visitatore.

*Dettaglio di un allestimento presente
all'interno del
Museo della Musica di Venezia.
Foto tratta da
www.artemusicavenezia.it*



Museo del Paesaggio Sonoro

Riva presso Chieri | *Palazzo Grosso*
2012 | *Bodà Architetti*

Riva Presso Chieri è una piccola realtà dell'hinterland torinese con una grande e profonda sensibilità nei confronti della propria storia e memoria. A partire dal 2012 Palazzo Grosso è divenuto la sede non solo di un'esposizione di strumenti musicali, ma il luogo in cui si racconta la storia dei suoi cittadini attraverso i suoni, gli oggetti e gli strumenti che per secoli hanno connotato lo scandire della quotidianità degli abitanti. Il suono diviene mezzo attraverso cui richiamare la memoria di un posto, la sua storia, la sua cultura.

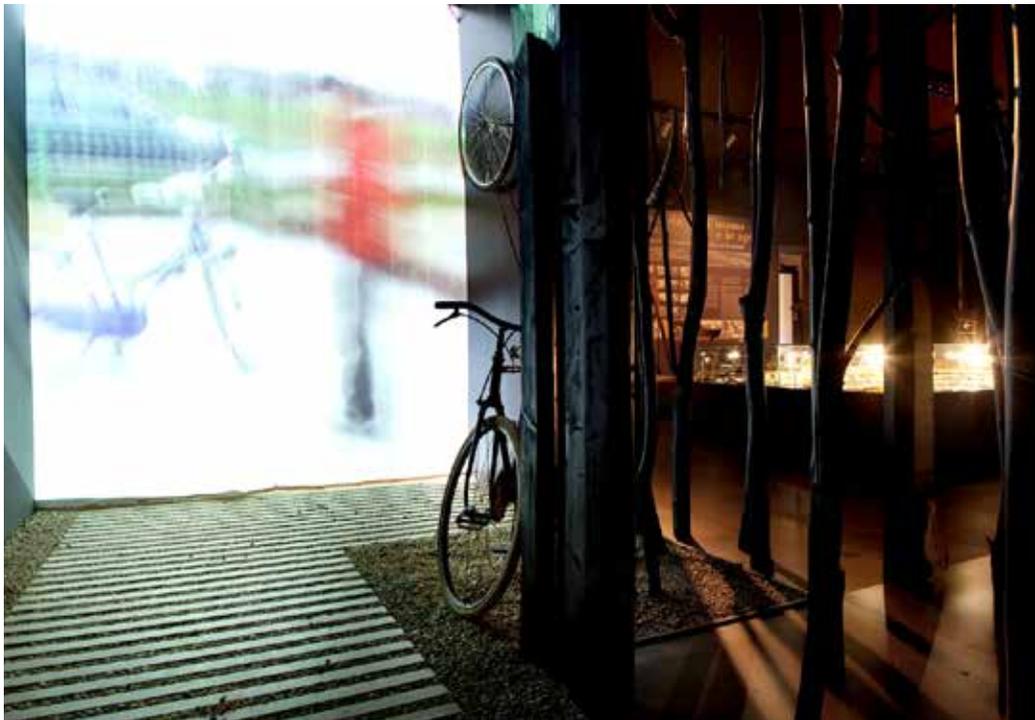
La sede del museo, Palazzo Grosso, è una maestosa costruzione austera della prima metà del XVIII sec. realizzata dall'architetto Bernardo Antonio Vittone, su commissione dei conti Grosso di Brozolo. Vittone, architetto torinese tra i più apprezzati della sua epoca, è parte di quella cospicua schiera di architetti che hanno seguito la scia stilistica di Guarino Guarini e Filippo Juvarra, ma con la grande capacità di interpretare in un modo estremamente personale i dettami dei due maestri dell'architettura barocca.



L'austerità e il rigore che governa la costruzione nel suo impianto esterno accresce lo stupore e la meraviglia dei suoi interni: gli affreschi del piano nobiliare rappresentano una novità nello stile dell'epoca, tanto da apparire un mirabile precursore dello stile Rococò, dove arte antica si mescola ad illusorie scenografie grazie all'uso del trompe-l'oeil.

Il museo che, dal 2012, anima gli ambienti del palazzo è opera del prof. Domenico Torta, compositore e musicista insignito, nel 2014, dell'onorificenza di *Cavaliere d'Ordine al merito della Repubblica italiana*, il quale da numerosi anni dedica la sua attività professionale nella documentazione di strumenti musicali che hanno plasmato la cultura musicale popolare piemontese.

Una raccolta di oggetti e strumenti musicali, quella presente all'interno del **Museo del Paesaggio Sonoro**, che viene proposta al pubblico in visita in forma di aree tematiche ben suddivise ed organizzate nei vari ambienti del palazzo.



Nelle intenzioni del prof. Torta, il museo ha il compito di creare un'interazione con il visitatore grazie al potere evocativo dei suoni e al sistema espositivo: il percorso non è dunque solo un'esposizione di strumenti musicali, ma un viaggio a ritroso nel tempo. I rumori, i suoni complessi o elaborati, sono melodie che raccontano il luogo, il suo tempo e il suo vissuto, come testimonianze tangibili di un passato da non dimenticare, ma da riscoprire e far rivivere, avvicinando le nuove generazioni alla consapevolezza delle proprie radici.

Il percorso museografico, allestito per sale tematiche, si apre con la sala dedicata al Novecento in cui una raccolta di iconografie racconta i temi del Paesaggio Sonoro, tra lavoro, campagna, feste e ritualità. Momenti di aggregazione in cui la musica appare l'elemento chiave. La sala delle Campane e dei carri processuali è un omaggio alla tradizione campanaria locale, ai riti della settimana santa, e allo scandire



dei giorni e delle attività giornaliere delle persone. Nella Sala dei Musicisti si assapora il ritmo della festa: lungo le pareti delle sagome a scala naturale riproducono i personaggi storici di Riva in posa danzante o intenti a suonare, mentre la proiezione di ombre danzanti anima la staticità della scenografia, facendo rivivere la giocosità e l'ilarità di quei momenti. L'ultima sala del percorso espositivo è dedicata al tema della Transizione, un percorso nella storia del suono, tra grammofoni e prime televisioni; oggetti che nel corso del secolo scorso sono entrati con sempre maggiore preponderanza nella quotidianità delle persone. Gli oggetti sono disposti lungo elementi a livelli differenti, immobili e silenziosi, quasi a richiamare una fissa e statica presenza. Il percorso si conclude agli albori del nuovo secolo dove una parete rimbomba i suoni tipici e caratteristici dell'epoca corrente, tra stampanti, cellulari e fotocopiatrici. Nulla è visibile, tutto viene celato dietro un telo traslucido che lascia intravedere unicamente le spie luminose che pulsano all'interno: un modo che induce a riflettere su quanto le vite di ognuno di noi siano ormai fortemente connotate e scandite dal pulsare, il vibrare e suonare di oggetti che di musicale non possiedono nulla.



Nel processo esplicativo del Paesaggio Sonoro, il sistema museografico ha svolto un ruolo decisivo e fondamentale: l'uso di scenografie cupe e buie, accenti di luce e strumentazioni multimediali sono utilizzati col fine di rendere focalizzante l'attenzione sui suoni e sugli strumenti musicali. Il visitatore è condotto all'ascolto e alla vista degli oggetti che i sistemi espositivi mettono in risalto, creando una continuità fluida nel percorso che non dà spazio alla disattenzione: i fruitori sono costantemente accompagnati e stimolati nella visita dalla musica e dalle scenografie dinamiche, rendendo l'esperienza altamente sensoriale e coinvolgente. Al di là del '900, strumenti in terracotta o ricavati dagli animali conducono ad un bosco, uno spazio in cui la rappresentazione della natura circostante rivela i suoi suoni, e nell'uomo la capacità di trarne ispirazione **48**.



Museo Internazionale della Musica

Bologna | *Palazzo Aldini Sanguinetti*
2004 | *Pan Studio Architetti*

Il **Museo internazionale e biblioteca della Musica** di Bologna è il risultato di un lavoro che ha visto protagonisti il Comune di Bologna e la Presidenza del Consiglio dei Ministri e del Ministero per i Beni e le Attività Culturali dello Stato italiano. La scelta del sito, all'interno del quale realizzare il museo ed allocare la nuova biblioteca, è ricaduta su Palazzo Aldini Sanguinetti, grazie alla concessione della famiglia proprietaria del bene.

L'impianto originario del palazzo, di natura medioevale, venne modificato per la prima volta durante la seconda metà del Cinquecento, ed, a distanza di un secolo e mezzo, una seconda volta quando il bene divenne di proprietà del conte Aldini, il quale dispose modifiche tali da adeguare il palazzo ad uno stile più consono al gusto neoclassico dell'epoca. In seguito, durante gli anni '80 del '900, il palazzo venne donato, dalla famiglia Sanguinetti, al Comune di Bologna con la chiara intenzione di destinare parte dell'immobile a museo musicale e biblioteca.



Gli interventi, di ordine conservativo, sono stati mirati al risanamento delle strutture, delle parti architettoniche danneggiate, dagli impianti di climatizzazione e di quei servizi e sistemi utili ad una migliore e più agevole fruizione degli ambienti espositivi.

Il desiderio di dar concretezza ad un progetto di tale ambizione è scaturito, non solo dall'esigenza di porre la giusta attenzione sull'attività artistica e musicale della città di Bologna, ma soprattutto dall'occasione di poter restituire ai cittadini bolognesi un patrimonio storico-culturale mai rivelato per la via della mancanza di uno spazio adeguato.

L'intervento è stato curato dallo studio di architettura ed urbanistica Panstudio, specializzato nell'ambito della progettazione museografica.

Le soluzioni adottate dallo studio si inseriscono all'interno del palazzo senza in alcun modo sovrastarne la bellezza o cercando di mitigarne l'attenzione ma, al contrario, ricercando un dialogo tra contenuto e contenitore. Gli allestimenti, soprattutto i pannelli della quadreria sono stati volutamente disposti unicamente lungo quelle pareti prive di raffigurazioni murarie, integrandosi con il contesto riprendendo la palette cromatica degli affreschi, in un susseguirsi di nuance pastello che virano dal giallo pallido, rosso ed azzurro carta da zucchero.

Al contrario, là dove le sale presentano un cospicuo apparato decorativo originale, si è preferito optare per l'inserimento di vetrine di differenti dimensioni sì, ma tutte accumulate dal medesimo stile rigoroso e minimalista. Tale scelta è stata influenzata dal contesto in cui si colloca l'esposizione: l'intenzione degli architetti è stato, infatti, quello di non cercare di sovraccaricare lo spazio architettonico, ma, al contrario creare un equilibrio tra questo e gli allestimenti utilizzati.

L'intero sistema di allestimento è frutto di una attenta progettazione: si è preferito realizzare artigianalmente ogni singolo componente dell'arredo per via delle





esigenze espositive che il museo richiedeva, ovvero la massima visibilità delle opere da esporre.

I sistemi vetrati, quasi privi di telai strutturali, permettono una visibilità totale delle opere grazie ad un sistema di apertura e sollevamento meccanico a scomparsa dello stesso.

Le basi delle vetrine, come anche la pannellatura che corre lungo le pareti delle varie sale, è realizzata in legno laccato, con un sistema di cassette posti alla libera fruizione dei visitatori, i quali possono, in questo modo, approfondire la documentazione delle opere presenti.

Il progetto dell'illuminazione è stato curato dal light designer Giuseppe Mastrangelo, il quale ha perseguito una continuità di stile col palazzo, adottando una soluzione costituita da lampadari *multi-reflex* in grado di creare un'illuminazione diffusa in tutti gli ambienti, mentre per l'illuminazione d'accento dei pannelli e delle vetrine si è ricorso all'uso della fibra ottica 49.





Casa-Museo del Suono

Parma | *Ex chiesa di Santa Elisabetta*
2008 | *Dario Costi e Simona Melli Architetti*

La **Casa del Suono** è parte di un complesso progetto di studio didattico e valorizzazione del patrimonio musicale della città di Parma avviato, a partire dal 2002, dalla Casa della Musica.

Quest'ultima è un'istituzione culturale, nata nei primi anni 2000, il cui compito è quello di preservare, valorizzare e promuovere il patrimonio musicale della città di Parma attraverso un sistema ramificato di luoghi di interesse collettivo quali musei, sale espositive, biblioteche-mediateche, archivi storici, teatri e sale concerto.

L'esposizione permanente, inaugurata nel 2008, si inserisce nella suggestiva cornice seicentesca della chiesa di Santa Elisabetta: sconsacrata a partire dal 1810, ha accolto al suo interno funzioni ed usi diversi, sino a quando nel 2003 l'edificio è stato completamente restaurato ed adibito a spazio museale. L'impianto si presenta a pianta quadrata, con un'aula ottagonale inscritta al suo interno, su cui si imposta un tiburio che ne protegge la cupola. L'ex cappella delle monache, in precedenza separata dalla



chiesa vera e propria, è ora parte integrante di essa, tanto da apparire una prosecuzione dello spazio, sviluppandosi su di un'unica navata lungo un'estremità della chiesa.

Obiettivo dell'esposizione è di introdurre il visitatore in un excursus temporale che abbraccia più di cento anni di storia della musica riprodotta attraverso l'ausilio di strumenti meccanici, in cui il valore della tecnologia non assume solo una valenza puramente funzionale e tecnica, ma anche una forte connotazione d'aggregazione sociale. L'esposizione, circa 400 pezzi, è costituita in larga parte da apparecchi provenienti dalla collezione personale del defunto parroco don Giovanni Patanè, da strumenti donati da privati e provenienti dalla collezione della Casa della Musica stessa.

Il racconto museografico si avvia dalle origini del primo strumento di trasmissione musicale, un fonografo datato 1878, passando per l'ascolto tramite grammofono, al successivo avvento della radio nei primi anni '20 del Novecento, sino alla nascita della stereofonia avvenuta negli anni '60, giungendo, infine, alle ultime tecnologie digitali: riproduzione tramite CD, mp3 e dispositivi touch quali ipod e tablet.

L'impianto centrale della chiesa dà vita ad un percorso espositivo che ne riprende la sua configurazione: al centro, in corrispondenza del volume centrale che accoglie la grande cupola, un *lampadario sonoro*, una calotta acustica posta a 4m da terra costituita da 228 altoparlanti con un sistema audio futuristico, focalizza l'ascolto della musica nell'area sottesa dal lampadario, senza interferire con gli altri sistemi d'ascolto presenti in sala. La musica che si sprigiona al di sotto, è una composizione musicale creata appositamente per il museo dal compositore Martino Traversa, una vera e propria "scultura sonora" la cui tridimensionalità avvolge completamente l'ascoltatore tanto da non permettergli di individuarne la sorgente, rendendola quasi palpabile. Ai lati della calotta, un susseguirsi di nicchie espositive si aprono a raggiera.



Queste, sei in totale, presentano aree tematiche differenti che rimandano all'evoluzione dei sistemi d'ascolto susseguitesesi in più di 100 anni di storia. I sistemi espositivi adottati, tutti completamente staccati dalla struttura dell'edificio, sono disposti a corolla, creando così dei piccoli nuclei narrativi e musicali: tra una vetrina e l'altra, infatti, delle casse acustiche riproducono le musicalità delle attrezzature esposte, coinvolgendo in modo totale l'attenzione dei visitatori, i quali interagiscono con gli apparecchi esposti attraverso l'uso di un monitor touch posto al centro dei nuclei. Nell'area dell'ex cappella delle monache, invece, è localizzata quella che viene chiamata *Sala Bianca*, una sala d'ascolto speciale con una capienza di 30 posti e dotata di 192 altoparlanti posti a corona all'interno dell'ambiente. Sebbene tale spazio sia stato progettato e realizzato per fini di ricerca e sviluppo nell'ambito della riproduzione del suono multicanale (un sistema adottato nell'ambito cinematografico per migliorare la qualità dei suoni, e la sensazione di coinvolgimento che questi suscitano negli ascoltatori), la sala viene comunque aperta agli utenti del museo i quali divengono dei veri e propri tester della qualità delle diverse tecnologie analizzate.

In termini funzionali ed estetici, le scelte adottate dagli architetti lasciano intuire il profondo rispetto che questi nutrono per il luogo in cui il progetto va inserendosi. Tutti gli elementi del sistema musicale, sebbene presentino funzioni ed usi differenti, sono accumulati dal medesimo design rigoroso: le superfici curve dell'area ticket e bookshop, così come i singoli nuclei espositivi, creano fluidità e dinamicità nel percorso, mentre il taglio moderno degli arredi crea un piacevole contrasto con l'immagine opulenta della fabbrica, la quale non viene sminuita, ma addirittura esaltata.

L'illuminazione interna è suddivisa tra corpi illuminanti di diffusione posti lungo porzioni del primo ordine di trabeazione della chiesa, e corpi illuminanti led posti all'interno delle singole teche **50**.



Museo Ceco della Musica

Praga | *Chiesa di S. Maria Maddalena*
2004 | *GL Architekti , Labor 13*

Il **Museo della musica ceca**, realizzato nei primi anni 2000, si inserisce in un contesto architettonico risultato delle numerose trasformazioni di cui esso è stato protagonista nel corso dei secoli. Nato come Monastero Domenicano e chiesa barocca di S. Maria Maddalena nel XVII sec, nel 1783 la chiesa venne sconsacrata e l'edificio accolse, dapprima un ufficio postale e successivamente una caserma di polizia, un ospedale militare, un centro d'archiviazione ed, infine, un ostello.

Il susseguirsi di funzioni, e le relative modifiche apportate all'impianto interno, oggi regalano un impatto visivo che ben si accorda con l'immagine del museo. L'atrio monumentale svetta a tutta altezza fungendo, sono solo come ingresso al museo stesso, ma anche come sala da concerto e sala per mostre temporanee.

L'esposizione permanente, intitolata "*Uomo-Strumento-Musica*", è allestita a partire dal primo livello, in un susseguirsi di ambienti raccolti che, di sala in sala, raccontano



le diverse sfaccettature di quel solido legame che unisce l'uomo alla musica, attraverso lo strumento musicale come mediatore di tale sodalizio.

Il percorso museale si apre ripercorrendo a ritroso le varie tappe importanti di questo sodalizio uomo-musica, partendo dall'ascolto della musica popolare del XX sec, accompagnata da una composizione acustica originale dell'artista locale Milan Cais, e da sperimentazioni sulla musica microtonale apprezzabile solo presso il museo di Praga, per il quale sono stati realizzati appositamente degli strumenti musicali.

La visita prosegue in un excursus storico che abbraccia la storia della musica dal IX al XVII sec., introducendo, dapprima, il visitatore nel mondo degli strumenti a tastiera: pianoforti a coda, verticali e piramidali. Gli strumenti ad arco e a corda, invece, sono collocati in sale la cui ambientazione dà la sensazione, al visitatore, di immergersi nell'epoca rinascimentale e barocca, proprie del periodo storico degli strumenti, grazie alle pitture murarie che regalano la giusta cornice per l'esposizione di tali opere.

Parte della mostra è dedicata alla visione della celebre tradizione praghese della fabbricazione dei violini, conosciuti in tutto il mondo, a cui si sussegue una cospicua collezione di chitarre e liuti barocchi, nonché una pregevole selezione di strumenti donati dal maestro costruttore Tomáš Ondřej Hulínský.

Le sale successive sono dedicate agli strumenti a fiato ed ottoni: flauti, flauti traversi, clarinetti, oboe, e trombe, ma anche armoniche in vetro e strumenti folk tipici della cultura musicale locale. La visita, infine, si conclude con la visione e l'ascolto degli strumenti musicali meccanici quali organetti e grammofoni. L'allestimento interno è indubbiamente curato in ogni suo aspetto, sia in termini di scelta degli arredi che delle tipologie espositive, le quali ben si integrano e valorizzano le opere da esporre, sia in termini di percezione che di coinvolgimento da ricercare nel visitatore. Il museo è inteso come un contenitore dinamico in cui rendere completamente partecipe il suo fruitore, evitandone, così facendo, una visione passiva.



All'interno del museo il visitatore si sente partecipe e parte integrante del contesto, grazie alla libera fruizione degli spazi, degli strumenti musicali, e dei sistemi audiovisivi e multimediali che lo accompagnano durante tutto il percorso, stuzzicandone la curiosità .

La scelta degli arredi per l'esposizione, invece, presenta un chiaro indirizzo contemporaneo: tale scelta, molto probabilmente, è dettata dalla volontà di mantenere il tutto quanto più misurato possibile, preferendo linee pulite e quasi prive di struttura tali da render gli arredi il meno impattanti possibile, e rispettosi del contesto architettonico nel quale si inseriscono.

L'illuminazione è demandata all'uso combinato di faretti direzionabili posti su binari a soffitto, e piccoli sistemi d'illuminazione led posti all'interno delle vetrine **51**.





Casa-Museo del Timple

Teguisse | *Palacio de Spinola la Villa*
2011 | -

La **Casa-Museo del Timple** è un progetto che combina l'aspetto museale, alla creazione di uno spazio educativo e culturale nel quale la comunità spagnola, dell'arcipelago Canario, può ritrovarsi ed avere la possibilità di raccontare la propria tradizione e storia.

Il museo si trova a Teguisse, cittadina costiera dell'isola di Lanzarote, nel contesto di Palazzo Spinola. Risalente alla prima metà del XVIII sec., il palazzo rappresenta un chiaro esempio d'architettura spagnola.

Realizzato con l'obiettivo d'accogliere la sede del tribunale d'Inquisizione spagnola, divenne, in un secondo momento, residenza del governatore di Lanzarote e successivamente dimora di una serie di famiglie nobili della zona.

Alla fine degli anni '80 il palazzo venne acquistato dal Comune e soggetto ad opere di restauro da parte dell'architetto Fernando Higueras e dall'artista spagnolo César Manrique. Attualmente accoglie la dimora del Presidente del Governo delle Isole Canarie, e il Museo Timple.



Quest'ultimo è localizzato in un'ala del palazzo, in cui gli strumenti musicali si inseriscono perfettamente all'interno degli ambienti dal tipico gusto spagnolo.

Nonostante il museo presenti una dimensione raccolta, le sale dedicate alla scoperta del tipico strumento musicale, il Timple, sono ricche di contenuti e di attività per il pubblico in visita, attività che vengono perennemente aggiornate nel calendario del museo.

Questa modalità di fruizione dello spazio rende sì, il museo un luogo volto alla comunicazione e alla divulgazione internazionale della cultura locale e del suo strumento musicale, ma anche un luogo nel quale la comunità può ritrovarsi e fare riferimento per attività ludiche e culturali.

Il museo presenta all'interno una vasta collezione di timples, chitarre dalla cassa armonica molto piccola con la peculiarità di possedere sole cinque corde accordate in modo "rientrante", a cui si aggiunge un'esposizione di strumenti internazionali aventi stesse caratteristiche del timple.

La visita prosegue tra documenti ed oggetti che raccontano la storia dell'isola e dei suoi abitanti, nonché attraverso una sezione dedicata ai processi di fabbricazione degli strumenti, ed un piccolo laboratorio artigianale.

Per migliorare l'esperienza museale, ed avere la possibilità di approfondire i contenuti presenti, una sala multimediale è messa a disposizione dei visitatori.

Sebbene l'edificio si presenti esternamente con uno stile molto dimesso e pulito, l'interno rivela tutta la bellezza e la particolarità dell'architettura locale, tra pavimenti in parquet, infissi in legno e porte riccamente intarsiate. L'allestimento privilegia l'uso di una palette colore dalle tonalità calde, quasi a riprendere il calore della terra locale, mentre le aree dedicate all'approfondimento e allo studio didattico, si vestono





di luce prediligendo colori chiari quali il bianco e l'azzurro.

Alle pareti e alle vetrine il compito di trasmettere l'informazione, i primi con pannelli e gigantografie artistiche, i secondi con sistemi singoli in cui sono inseriti i diversi strumenti musicali. L'illuminazione non prevede punti luce singoli, ma sistemi direzionabili posti a soffitto 52.





Museo Vleeshuis

Anversa | *Ex mercato delle carni*
2006 | -

La scelta di inserire un museo all'interno di un cotesto edilizio nel quale la cittadinanza possa rispecchiarsi per associazione storica e culturale, è ciò che avviene nella città di Anversa dove il **Museo Vleeshuis** trova la sua collocazione in uno tra i più emblematici edifici del luogo: l'ex mercato delle carni.

Il mercato delle carni di Anversa è tra i più caratteristici edifici della città: la presenza di tali costruzioni sembra risalire al periodo medioevale, ma solo a partire dal 1500 la Corporazione dei macellai dispose la costruzione di un unico capace di contenere il mercato di tutta Anversa e, dunque, riunire l'associazione sotto un grande edificio.

L'edificio si presenta con uno stile tardo gotico in mattoni rossi e pietra arenaria, tipica della cultura edilizia fiamminga, con uno sviluppo interno a due navate e quattro piani soprastanti.



Realizzato nei primi anni 2000, il museo offre al pubblico una documentazione approfondita sulla storia della città, e sulle tradizioni musicali dei suoi abitanti, non a caso è stata intitolata “*Sound of the city*”, attraverso l’illustrazione di temi differenti raccontati tra le navate del piano terra e il piano interrato.

La collezione permanente si articola su più filoni descrittivi, come ad esempio il tema riguardante la musica delle campane della cattedrale di Anversa e le musiche in scena durante le rappresentazioni teatrali, tra manoscritti, spartiti e strumenti musicali veri e propri.

Una collezione di organi attesta l’importanza, nella vita della comunità, delle celebrazioni religiose e la grande maestria dei suoi artigiani nella lavorazione.

Un altro tema trattato è la musica da casa, quella che prendeva vita tra le mura di casa dei cittadini, con strumenti musicali inutilizzati dai musicisti ufficiali, assieme a scenografie che ne ricostruiscono le sale da ballo. Il piano interrato è dedicato all’artigianato, alle tecniche impiegate per la lavorazione degli strumenti musicali, e la memoria di importanti figure del passato come Van Engelen. Per ricordare l’artigiano è stato fedelmente riprodotto il suo atelier, con tutte le successive fasi realizzative degli ottoni da lui realizzati, partendo dal taglio delle lastre alla lucidatura degli strumenti.

L’impianto interno, a navata, si presta perfettamente ad accogliere le opere da esporre e i relativi sistemi: lungo il perimetro una serie continua di pannelli permette sia di affiggere quadri ed illustrazioni, ma anche creare delle vetrine integrate. Lungo i corridoi, invece, si alternano pedane e teche. Sebbene le modalità illustrative siano diversificate, la scelta dei materiali e dello stile crea un filo conduttore lungo tutto il percorso. Le scelte progettuali, per vetrine e pedane, sono ricadute sull’uso di una struttura in legno di faggio e campana in vetro, mentre i muri espositivi sono stati pensati con una struttura in mdf con pannellatura bianca. Il piano inferiore, si discosta completamente dallo stile adottato al piano terra, preferendo una linea più elegante con l’uso di una boiserie in legno e pannellature grigie e rosso brillante **53**.

NOTE

48. <http://www.boda.it/immagini/museopaesaggiosonoro.html>
<http://museopaesaggiosonoro.org/palazzo-grosso/>
<http://www.comune.torino.it/museiscuola/propostemusei/toeprov/museo-del-paesaggio-sonoro-e-palazzo-grosso-di-riv.shtml>
49. <http://www.museibologna.it/musica/documenti/56398>
<http://rivista.ibr.regione.emilia-romagna.it/xw-201704/xw-201704-d0001/xw-201704-a0002>
50. <https://www.gazzettadiparma.it/news/spettacoli/9379/Chiesa-di-Santa-Elisabetta--il.html>
<http://pcfarina.eng.unipr.it/CdS/CdS.htm>
<http://www.casadel suono.it/project/default.asp>
51. <http://www.nm.cz/Ceske-muzeum-hudby/Long-term-Exhibitions-CMM/Man-Instrument-Music.html?xSET=lang&xLANG=2>
<http://www.praguecityline.cz/prazske-pamatky/ceske-muzeum-hudby>
<https://www.avantgarde-prague.com/prague-guide/things-to-see-in-prague/museums/czech-museum-of-music/>
52. https://viagallica.com/canaries/lang_it/ville_teguisse.htm#palais_spinola
<http://casadeltimple.org/>
53. <https://www.plexwood.com/uk/applications/museum/museum-vleeshuis-klank-vandestad>
<https://www.museumvleeshuis.be/nl>



4.

Il Progetto MUSEALE

“

Quando mi chiedono in che cosa credo, rispondo che io credo nell'architettura. L'architettura è la madre delle arti. Mi piace credere che l'architettura colleghi il presente con il passato, e il tangibile con l'intangibile

Richard Meier

”

*Scatto di uno dei portali di ingresso
dell'ala sinistra del palazzo dedicata
al Museo del Tarantismo*

4.1 Introduzione al percorso museale



L

elaborazione del percorso espositivo è stato un processo avvenuto sul luogo, frutto della collaborazione con **Federica Tornese** e **Toni Candeloro**. Assieme ai proprietari e curatori del museo si è deciso il percorso interno più adatto a raccontare la storia del Tarantismo, in ragione delle opere da esporre e delle varie aree tematiche che, di sala in sala, si sarebbero susseguite.

Questa *promenade architecturale* non solo è stata utile ai fini della definizione del percorso interno più consono da sviluppare, ma ha permesso, sulla base delle opere destinate alla visione museale, di organizzare il giusto numero e le differenti tipologie di allestimento da realizzare. Quest'ultime, infatti, sono state ideate, progettate e realizzate ad hoc sulla base delle esigenze espresse dai due curatori, e sulla base di quel che il museo avrebbe dovuto trasmettere ai fruitori del museo, ovvero un luogo in grado di raccontare una storia, attraverso le sue opere, attraverso l'architettura, attraverso le parole, e i sistemi tecnologici atti a rendere quanto più coinvolgente l'esperienza museale.

*Interno della sala dedicata ai ritratti e
ai libri contemporanei*

4.2 Catalogo opere



La catalogazione delle opere è stato un lavoro importante nella definizione dei sistemi di allestimento, poiché tutto è nato ed è ruotato attorno alle opere: teche, pareti, vetrine integrate sono stati sistemi scelti sulla base dell'impronta e del messaggio che si vorrà trasmettere al visitatore in visita. La scelta dei temi che di sala in sala si susseguono, i motivi che ci hanno spinti a preferire una teca singola piuttosto che una dalla capienza maggiore, o gli accenti di colore che esaltano le vetrine rendendole punti focali all'interno dello spazio, sono state tutte riflessioni nate a seguito di un'attenta e precisa scelta delle opere da esporre, divenendo in questo modo il comune denominatore attorno al quale è ruotato tutto il lavoro.

*Pagina tratta dal libro di
Athanasii Kircheri "Magnes sive de
arte magnetica opus tripartitum"*

Cofanetto “Il tarantato”



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Cofanetto con bambola

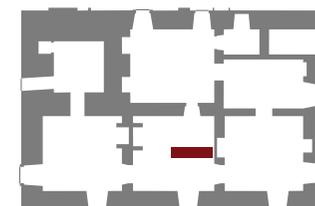
Legno, porcellana e tessuto

L'oggetto presenta delle scrostature lungo la chiusura del cofanetto

Informazione assente

Informazione assente

L'oggetto si presenta come una scatola richiudibile, in legno, con chiusura in ferro. All'interno di questa è presente una bambola in porcellana figurante un tarantato, e delle illustrazioni di tarantole





Vestito bianco e fazzoletto di una “tarantata”

Tipo di oggetto

Abito bianco e fazzoletto coordinato

Materiali e tecniche

Tessuto

Fattori di distinzione

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

Data o periodo storico

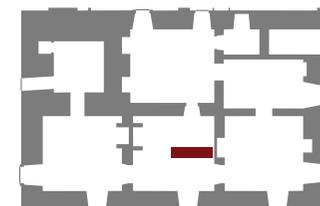
Prima metà del Novecento

Autore

Informazione assente

Breve descrizione dell'oggetto

Abito in tessuto bianco usato dalle donne, affette da tarantismo, durante il cerimoniale musicale. Il fazzoletto coordinato all'abito presenta una delicata merlettatura lungo tutto il bordo di questo



Danzatori di pizzicapizzica



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Tris di statuette in cartapesta

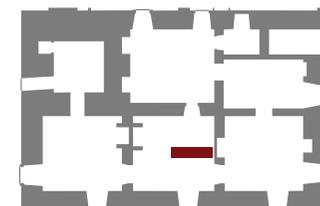
Cartapesta

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

Fine Ottocento

L'opera proviene da un presepe di Galatina

L'opera consta di tre statuette: un suonatore di tamborello e due donne con in mano dei foulard che le accompagnano nell'atto della danza



La Puglia - allegoria



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

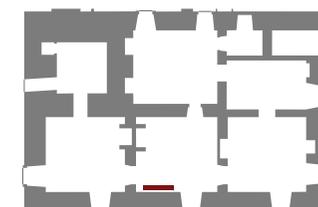
Stampa

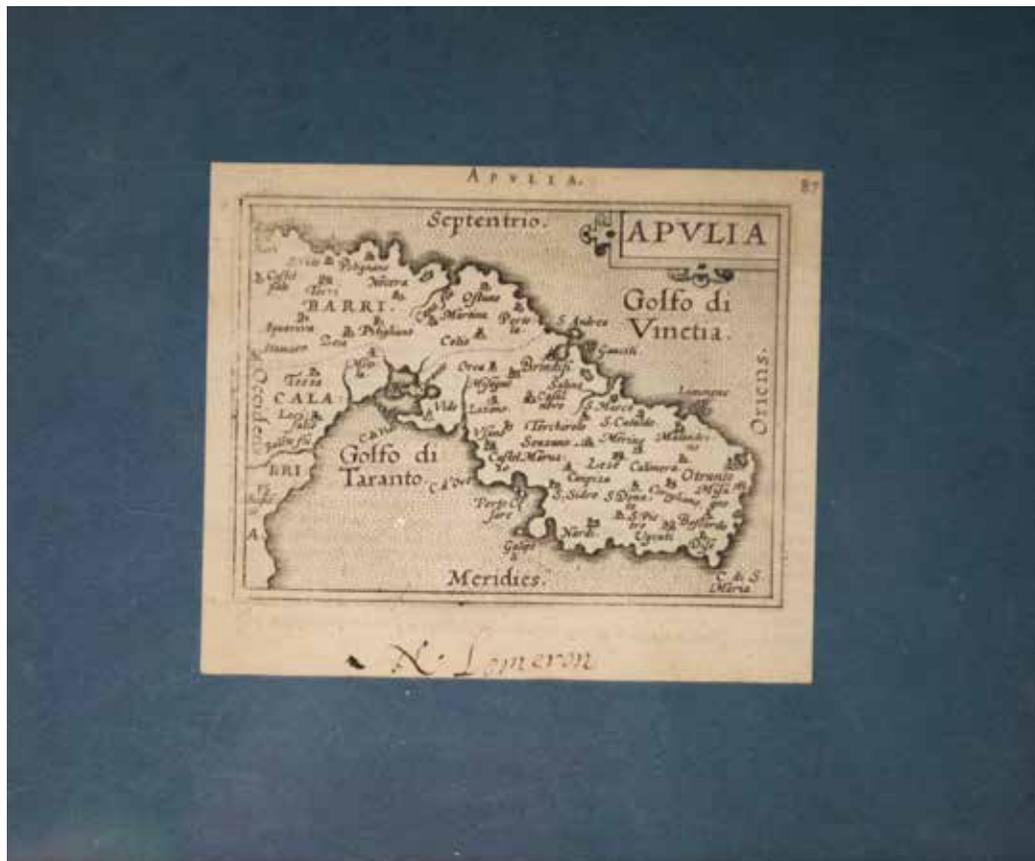
Carta - Incisione

L'oggetto non presenta peculiarità distintive
1625

Cesare Ripa, incisione di Giuseppe Cesari

L'autore Cesare Ripa raffigura, all'interno della sua opera *Novissima Iconologia*, la Puglia attraverso l'immagine allegoria di una donna.





Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Stampa

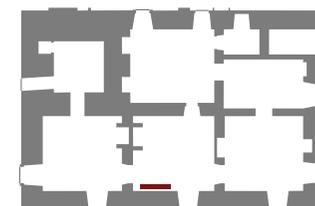
Carta - Incisione

La stampa riporta la firma "N. Lomeron" lungo il bordo inferiore

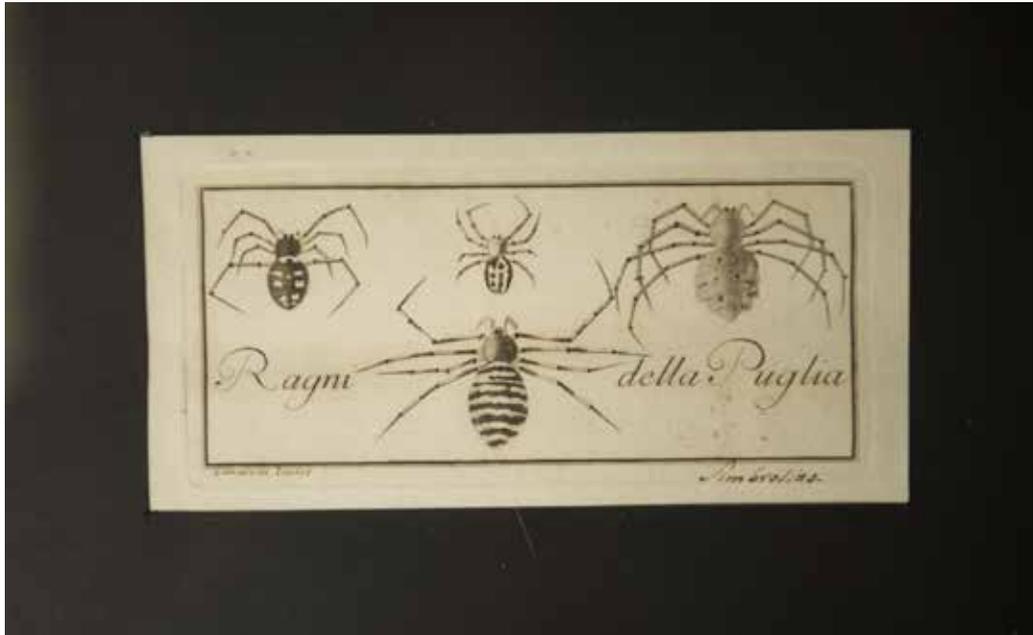
1667

Pietro Marchetti

Carta geografica tratta dall'opera *Theatro del Mondo*, famosa edizione pirata e non autorizzata dell'atlante tascabile dell'*Ortelius*



I Ragni di Puglia



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Vignetta calcografica

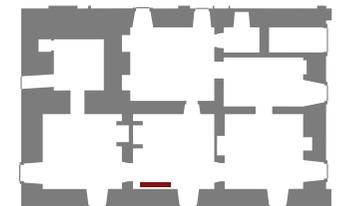
Carta - Incisione

La stampa riporta due firme lungo il bordo inferiore: la prima, a sinistra, "Cimarelli Incise", la seconda, a destra, "Ambrolino"

1781

Benedetto Cimarelli

Vignetta calcografica rappresentante differenti specie di aracnidi presenti in territorio pugliese



Athanasius Kircher



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Ritratto

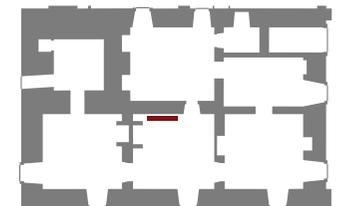
Carta - Incisione

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

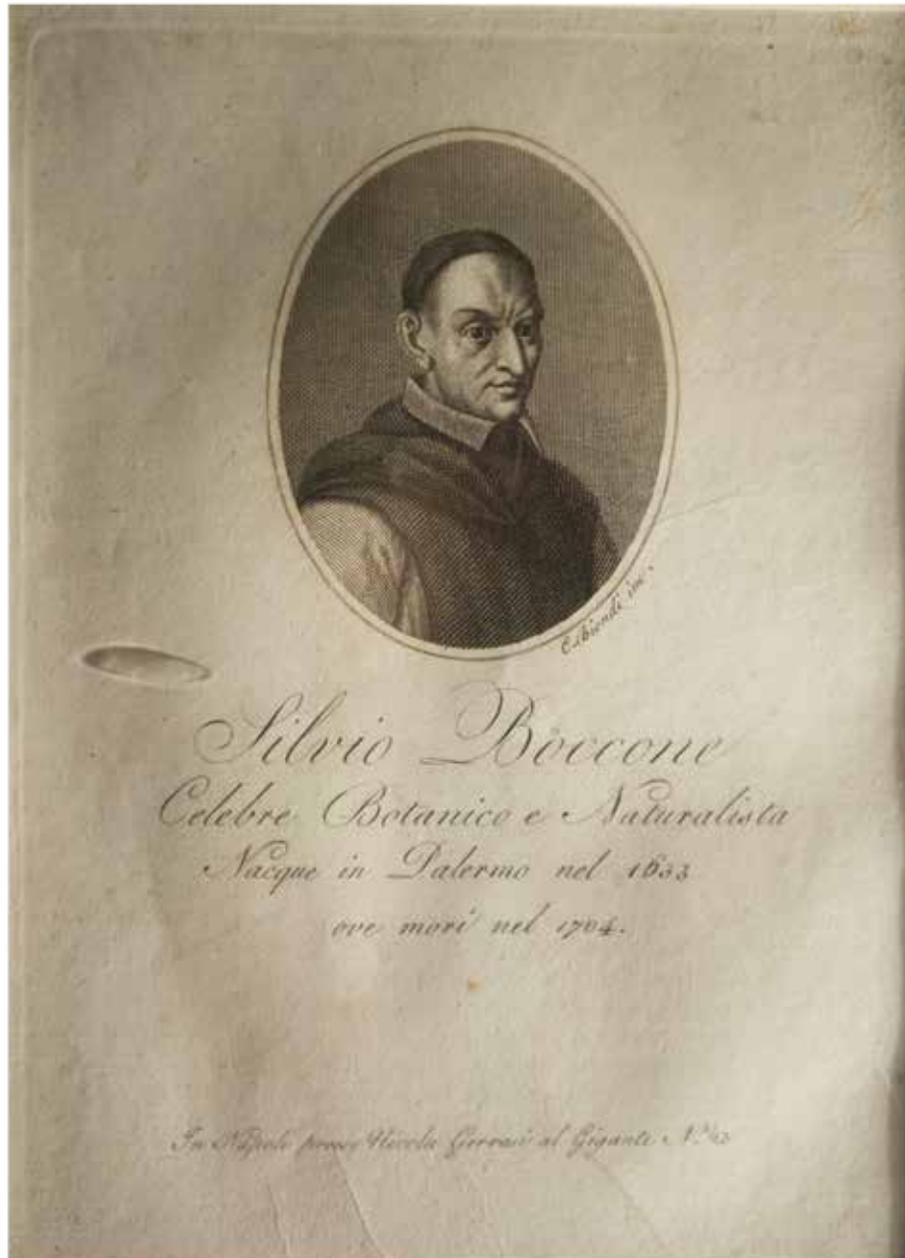
Informazione assente

Disegno di Johachim von Sandrart, incisione di Bartolomeo Kilian

Ritratto parte di un gruppo di sei incisioni: Athanasius Kircher, Galileo Galilei, John Henrc, Theodor , Gerald de Lairesse, Bartholomé Kilian



Paolo Silvio Boccone



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Ritratto

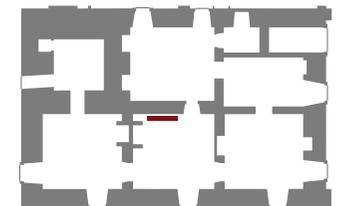
Carta - Litografia

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

1816

Litografia di Carlo Bondi

Litografia tratta dall'opera di N. Morelli, P. Panvin, *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli, ornata de loro rispettivi ritratti* (..)



Giorgio Baglivi



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Ritratto

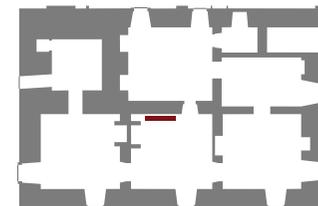
Carta - Incisione

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

1737

Incisione di A. Maillard

Incisione tratta dal 18^a edizione de *Opera omnia medico-practica, et anatomica*





Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Ritratto

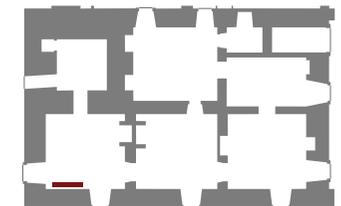
Carta - Xilografia

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

1577

Tobias Stimmer

Xilografia tratta da *Dialoghi* di Pontano



Niccolò Perotti



Tipo di oggetto

Ritratto

Materiali e tecniche

Carta - Xilografia

Fattori di distinzione

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

Data o periodo storico

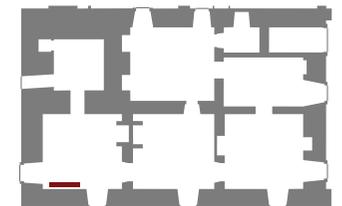
1577

Autore

Tobias Stimmer

Breve descrizione dell'oggetto

Xilografia del profilo dell'umanista. Egli è il primo che per la prima volta parla di Tarantismo nella sua massima opera *Cornucopiae*



Henricus Cornelius Agrippa



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

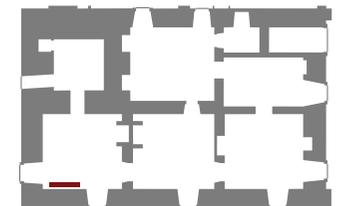
Ritratto

Carta - Xilografia

L'oggetto non presenta peculiarità distintive
1577

Tobias Stimmer

Xilografia del profilo del medico tedesco. In *De Occulta Philosophia* il medico descrive l'atto della danza a seguito del morso della Tarantola di Puglia



Scipione Ammirato

Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

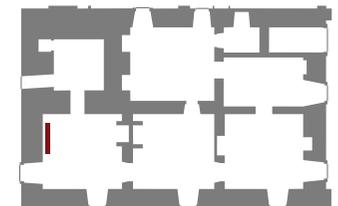
Ritratto

Carta - Incisione

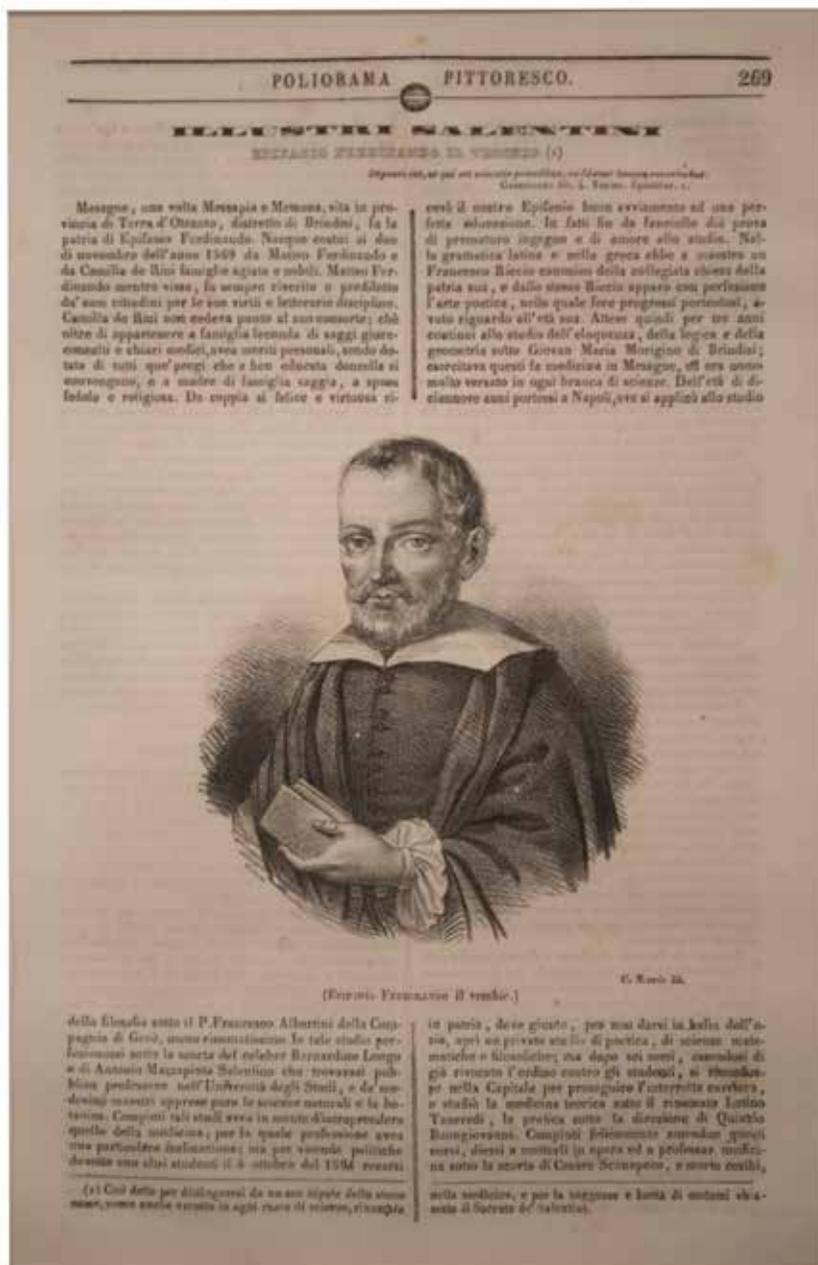
L'oggetto non presenta peculiarità distintive
1763

Disegno di Giuseppe Zocchi, incisione di
Francesco Allegrini

Incisione del ritratto del letterato italiano.
Lo studioso leccese segnalò la cornamusa come
strumento musicale adatto alla cura del taranti-
simo

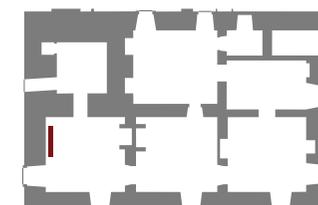


Ferdinando Epifanio



Tipo di oggetto
Materiali e tecniche
Fattori di distinzione
Data o periodo storico
Autore
Breve descrizione dell'oggetto

Stampa
 Carta - Litografia
 L'oggetto non presenta peculiarità distintive
 1844
 Informazione assente
 Litografia tratta dal *Poliorama Pittoresco*



*Dalla spedizione di
E. de Martino del 1959*



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

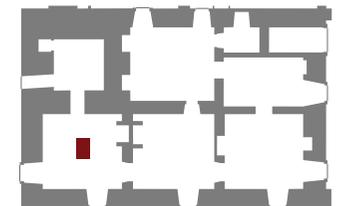
Strumenti musicali ed oggetti vari

Legno, pelle, vetro

L'oggetto non presenta peculiarità distintive
1959

Informazione assente

Gruppo di oggetti appartenuti a Manina Tischler,
pittrice austriaca che ha vissuto a Venezia dal
1954 al 2010



Marsina in taffetà di seta turchese



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Abito

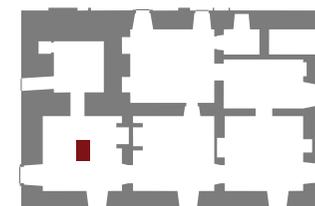
Tessuto

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

Seconda metà del Settecento

Informazione assente

Abito turchese in taffetà di seta. Il medesimo abito è rappresentato nel dipinto de *San Paolo e il tarantolato*, 1795, realizzato dal pittore Saverio Lillo





Magnetis sive de arte magnetica opus tripartitum

Tipo di oggetto

Libro

Materiali e tecniche

Carta

Fattori di distinzione

L'opera presenta un lieve deterioramento della superficie del risguardato, e l'ossidazione della cellulosa nelle sue pagine

Data o periodo storico

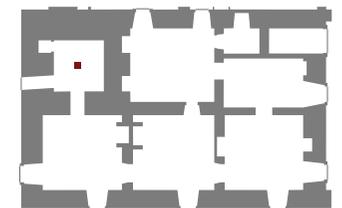
1643

Autore

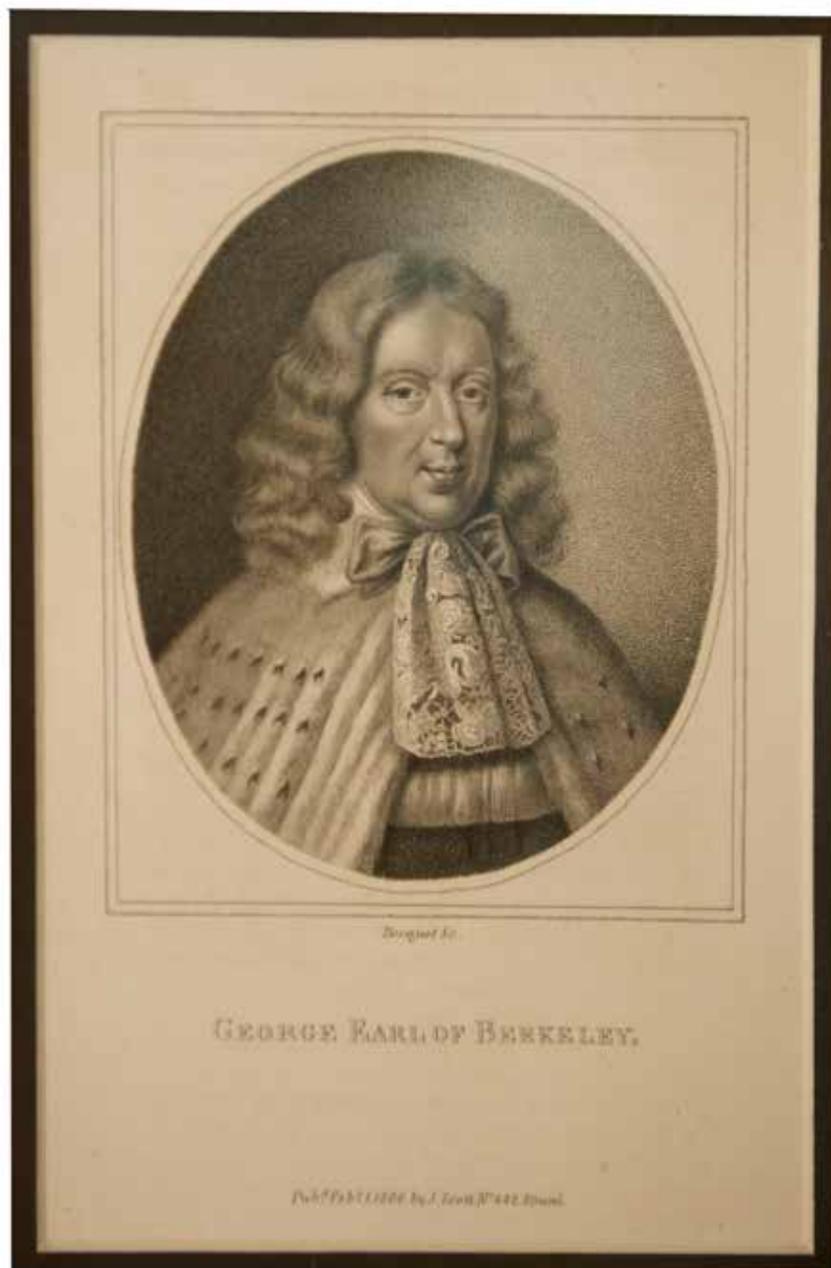
Athanasii Kircher

Breve descrizione dell'oggetto

Il testo incentra il discorso sul potere del magnetismo in tutte le sue sfumature e declinazioni. Secondo Kircher il fenomeno del tarantismo, e della relativa cura mediante la musica, rientra nel magnetismo musicale e alle teorie relative al magnetismo medicinale



George Barkeley



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Ritratto

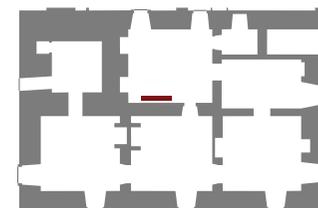
Carta

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

Informazione assente

Informazione assente

Stampa ritraente il volto di George Barkeley. Tra il 1714 e 1720 intraprese diversi viaggi in Italia per poter studiare personalmente il fenomeno del tarantismo



FRANCESCO SERAO.

FRANCESCO SERAO archiatro e letterato napoletano, è uno di que' tanti valentissimi che onorarono queste nostre regioni nella stessa scuola. Nacque egli in San Cipriano, borgo di Terra di Lavoro a quattro miglia da



G. Riccio del.

(Francesco Serao.)

Aversa, il dì 21 settembre 1702; e com'è il solito de' feraci ingegni, fin da' primi studi addiventò quel che sarebbe un giorno: che venuto in età di anni dodici in Napoli, mirabili progressi fece negli studi filologici e filosofici. La morte del padre il tolse per poco al corso del suo tirocinio, contrapposto a rompartiarre; ma nel 1727, finita di apparare filosofia, incominciò a studiare medicina sotto Bagio del Pozzo e Nicolo Cirillo, valenti maestri, specialmente il secondo, e d'ogni di un tanto discepolo.

Nel 1730, in età di soli trent'anni, fu veduto sedere il Serao sulla cattedra di anatomia della regia Università di Napoli, posto eh' egli ottiene per pubblico concorso. L'anno seguente s'ebbe la seconda cattedra di medicina teorica, e nel 1736 la seconda di medicina pratica, e finalmente nel 1738 fu con piano universale promosso alla primaria cattedra di medicina. Caro a Re Carlo III da cui ebbe parecchie lanche a letteratura ispanobona, nel fu meno a Ferdinando IV, che nel 1775 lo nominò suo medico primario, e protonotario del Regno. Anzi sarrasi che avendo l'imperadrice Maria Teresa consultato il suo medico Van-Sieten intorno alla scelta di un medico per la sua figliuola Maria Carolina che veniva regina di Napoli, rispondendo quel celebre uomo non esserci in Europa chi superasse di merito Francesco Serao. Le sue opere il certo illustrate e stimate per tutta la sua lunga vita, la quale si spianò addì 3 agosto 1783 per una inflammatione alla gola, lasciando universale desiderio di sé, non solo per la sua dottrina, ma altresì per le belle qualità del cuore che

a tutti il renderano caro. Il Muratori, il Morgagni, il Tassi, l'Haller, il Van-Sieten, ed altri insigni uomini di quel secolo l'ebbero ad amico, ed in occasione della celebre vertenza fra i medici e i chirurghi di Parigi fu richiesto anch'egli del suo parere.

Fra le sue opere si contano le seguenti:
Storia dell'incendio del Vesuvio accaduto nel mese di maggio del 1737. La tradusse di poi egli stesso in latino, e più volte ristampata in italiano che in latino, fu pur tradotta in francese da M. de Perron de Casters.

Lezioni accademiche della tarantola, opera colla quale contribuì a scadicare il volgar pregiudizio negli effetti che produce il morso di quell'animale.

Osservazioni su di un fantasma nocivo nell'aprire un cignale — Descrizione di un elefante — Scopia di Considerazioni accademiche fatte su di un leone morto nel parco del re.

Quasoli, contenenti la Sclerofissa de suffocata ad vitam recuperanda. In Fita di Nicola Cirillo in latino, la *Fisologia* della stessa Cirillo ovvero il giovane Esquilino, due *Professioni latine* ed altri piccoli lavori.

Commentariolum de rebus Sicili Synonachii Medicarum insertis nel supplemento del Tenace di Greco e Grunovic.

Lettera intorno al rantiogia.
In fine, la versione italiana dall'inglese dell'opera di Giovanni Pringle, intitolata *Osservazioni sulle malattie di artoata in campagna e in guerra.* L'au-

Francesco Serao

Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Ritratto ed articolo

Carta - Litografia

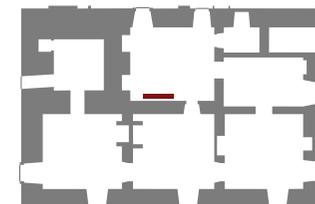
L'oggetto non presenta peculiarità distintive

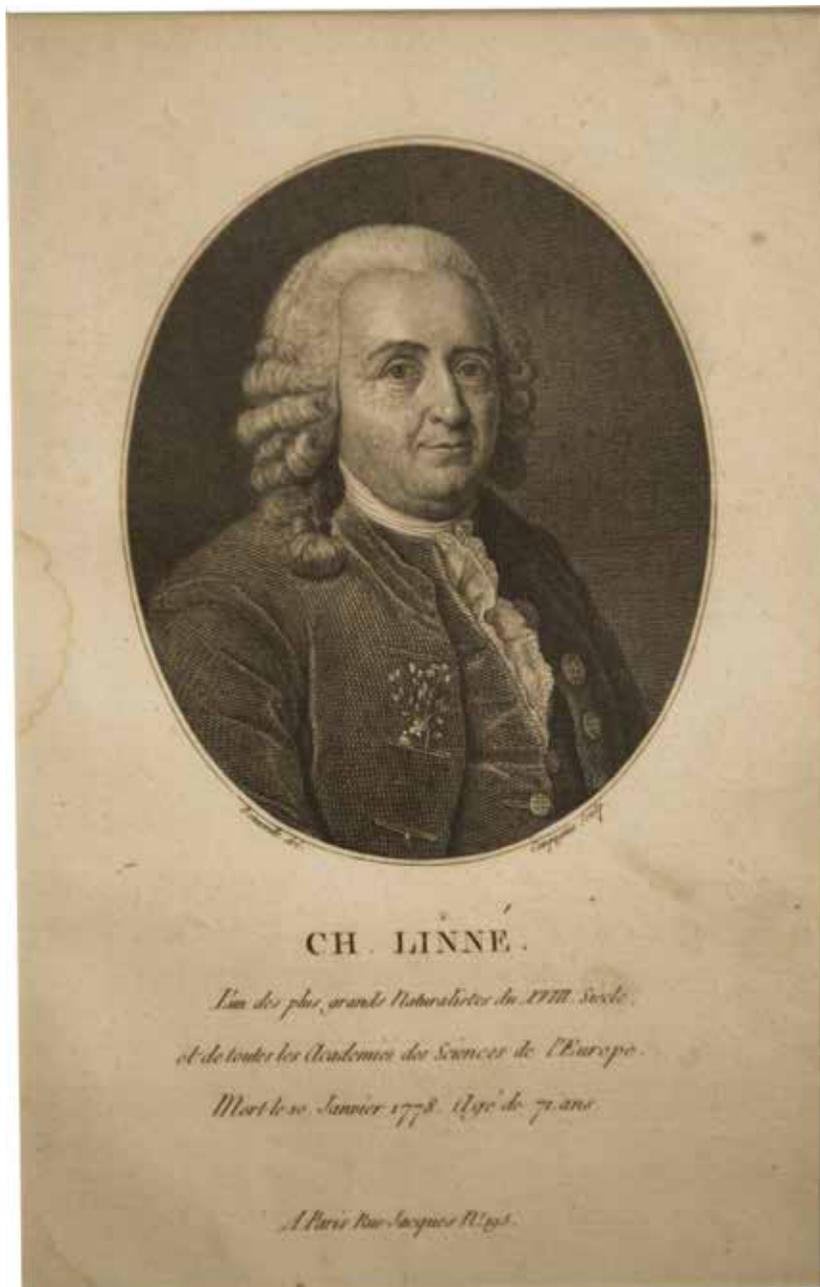
22 febbraio 1840

Litografia di Gaetano Riccio

Ritratto ed articolo tratto da *Politeama pittoresco*

del 22 febbraio 1840





Tipo di oggetto

Ritratto ed articolo

Materiali e tecniche

Carta

Fattori di distinzione

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

Data o periodo storico

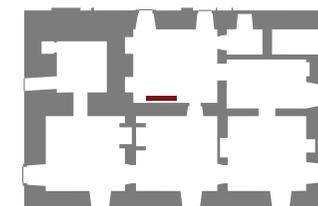
Informazione assente

Autore

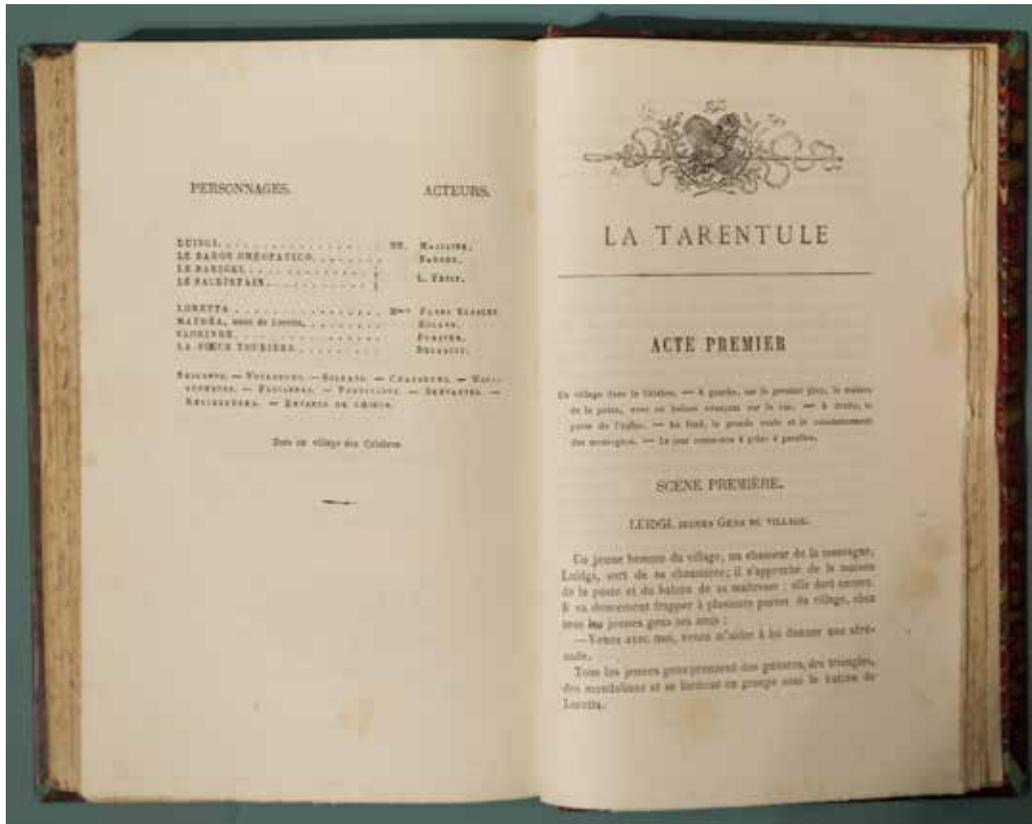
Informazione assente

Breve descrizione dell'oggetto

Ritratto del medico svedese Linneo il quale, nel 1758, effettuò la prima classificazione scientifica delle specie viventi di tarantola



La Tarentule– Ouvres completes de l'Academie Francaise Operas Ballets



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Libretto teatrale

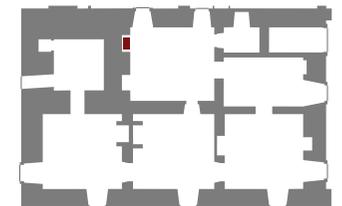
Carta - Stampa

Il testo presenta un'ossidazione superficiale delle pagine, e il bordo di queste in parte logorato

1877

E. Scribe

Libretto scritto da Eugène Scribe per il balletto in due atti e tre quadri de *La Tarentule*. La prima rappresentazione avvenne il 24 giugno 1839 presso l'Opera di Parigi



La Tarantella



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Statuetta

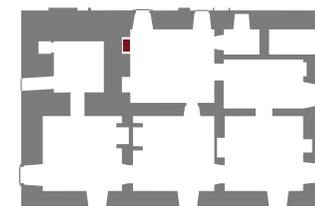
Bronzo e radica

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

Prima metà dell'Ottocento

Informazione assente

Statuetta in bronzo e base in radica. La statuetta raffigura una giovane ragazza intenta a danzare la tarantella



Fanny Elssler



Tipo di oggetto

Statuetta

Materiali e tecniche

Legno e avorio

Fattori di distinzione

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

Data o periodo storico

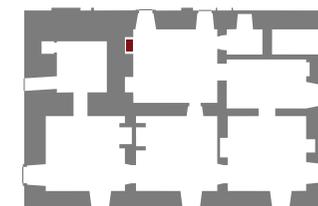
Prima metà dell'Ottocento

Autore

Informazione assente

Breve descrizione dell'oggetto

Statuetta in legno e avorio. La statuetta raffigura la ballerina Fanny Elssler nell'atto del ballo



La Tarantella



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Statuetta

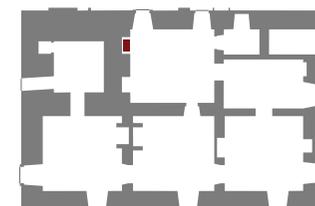
Porcellana napoletana

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

Prima metà dell'Ottocento

Informazione assente

Statuetta in porcellana raffigurante una ballerina e un musicante di tamburello nell'atto della tarantella



Tamburello



Tipo di oggetto

Strumento musicale

Materiali e tecniche

Legno, pelle e metallo

Fattori di distinzione

Lo strumento presenta segni di usura sulla membrana in pelle e lungo tutta la corona in legno

Data o periodo storico

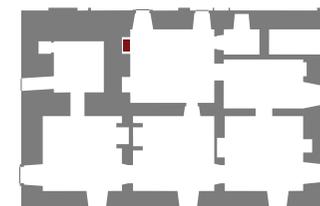
1850

Autore

Informazione assente

Breve descrizione dell'oggetto

Strumento musicale proveniente da una collezione dell'Opéra de Paris



Opera omnia, medico-practica et anatomica



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

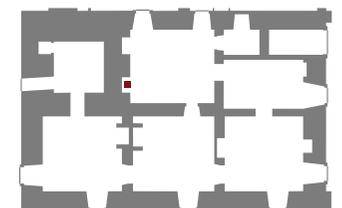
Libro

Carta - Stampa

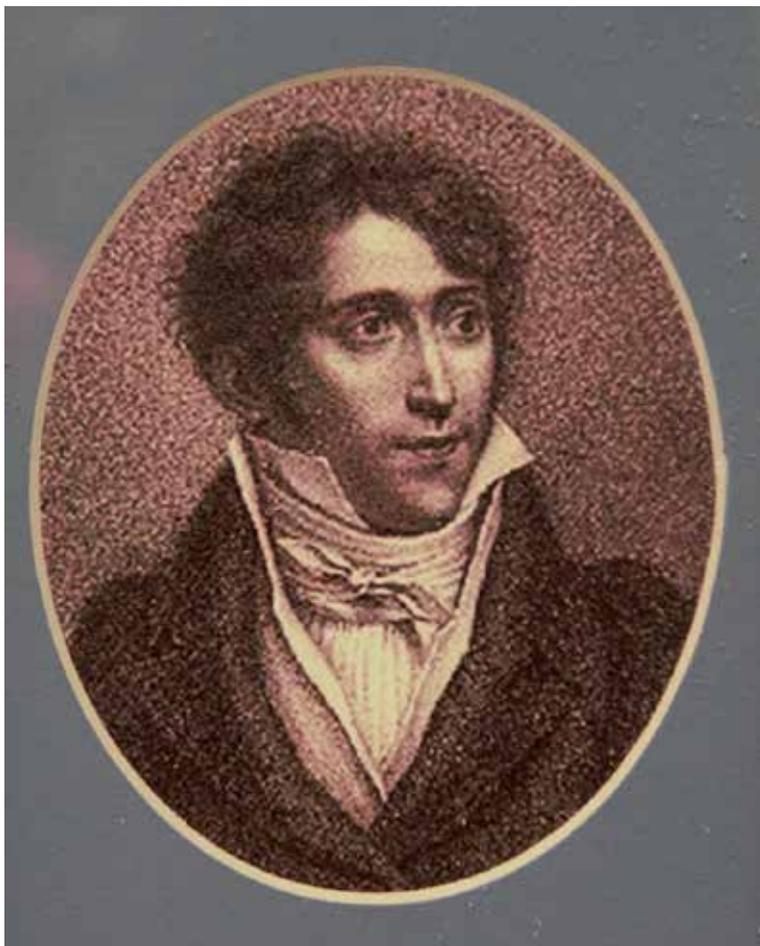
Il testo presenta ossidazioni e macchie d'umidità
1714

Giorgio Baglivi

L'autore è il primo a considerare il Tarantismo come una vera e propria malattia, analizzandone gli aspetti da un punto di vista prettamente medico. E' altresì importante aggiungere che distinse due forme d Tarantismo: uno reale, ed uno simulato. Quest'ultimo dava la possibilità, sia a uomini che donne, di poter dar sfogo a frustrazioni ed istinti erotici normalmente repressi



Jean Coralli



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

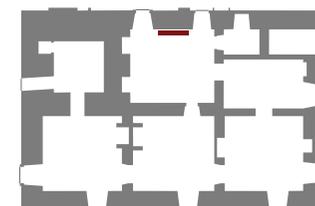
Breve descrizione dell'oggetto

Ritratto

Carta - Incisione

L'oggetto non presenta peculiarità distintive
1810

Incisione di Francesco Rados e Francesco Scotto
Ritratto del coreografo Coralli il quale, nel 1839,
diresse le scene coreografiche del balletto *La
Tarentule* presentato all'Accademie Royale de
Musique de Paris





Augustine Eugène Scribe

Tipo di oggetto

Ritratto

Materiali e tecniche

Carta - Litografia

Fattori di distinzione

L'oggetto non presenta peculiarità distintive
1841

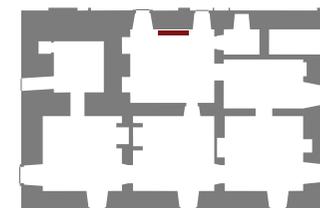
Data o periodo storico

Autore

Litografia e stampa di P.Degobert

Breve descrizione dell'oggetto

Ritratto del drammaturgo francese. Nel 183 scrisse il soggetto per il balletto *La Tarentule*, chiara ispirazione al fenomeno del Tarantismo



Fanny Elssler



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

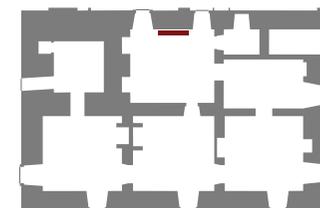
Ritratto

Carta - Litografia

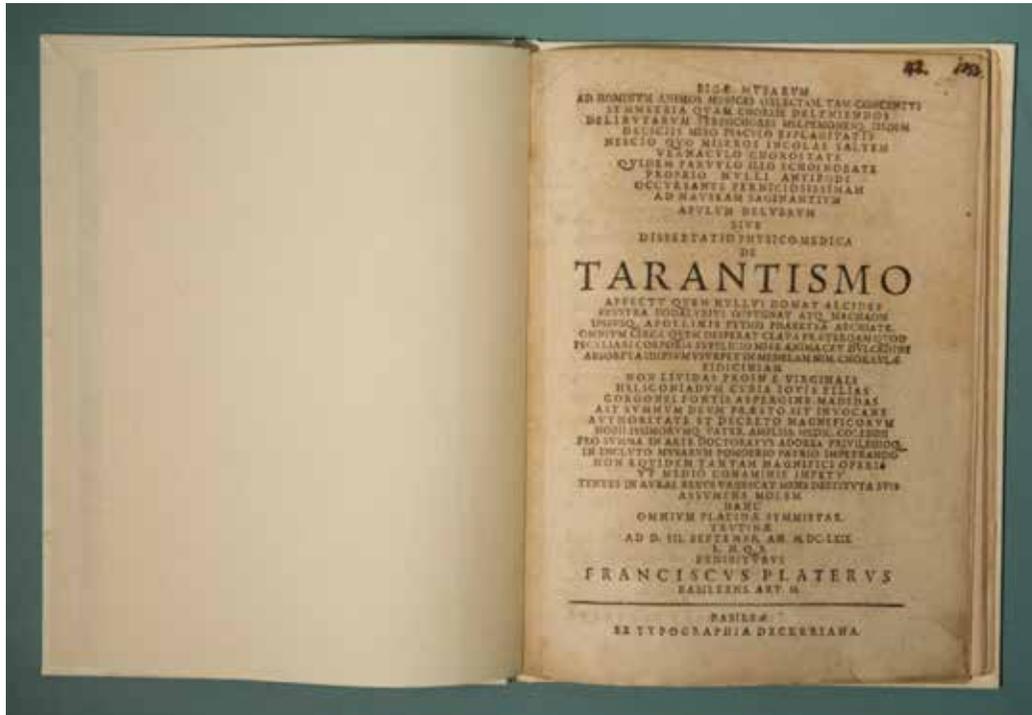
L'oggetto non presenta peculiarità distintive
1840

Litografia di A. Lacauchie

Ritratto della danzatrice austriaca ritenuta una
delle dive del Balletto Romantico. Interpretò
Loretta nel balletto *La Tarentule*



Dissertatio Phisico-medica de Tarantismo



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

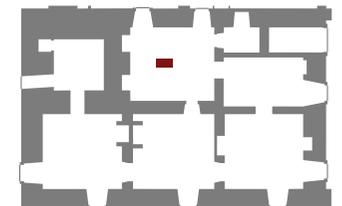
Libro

Carta - Stampa

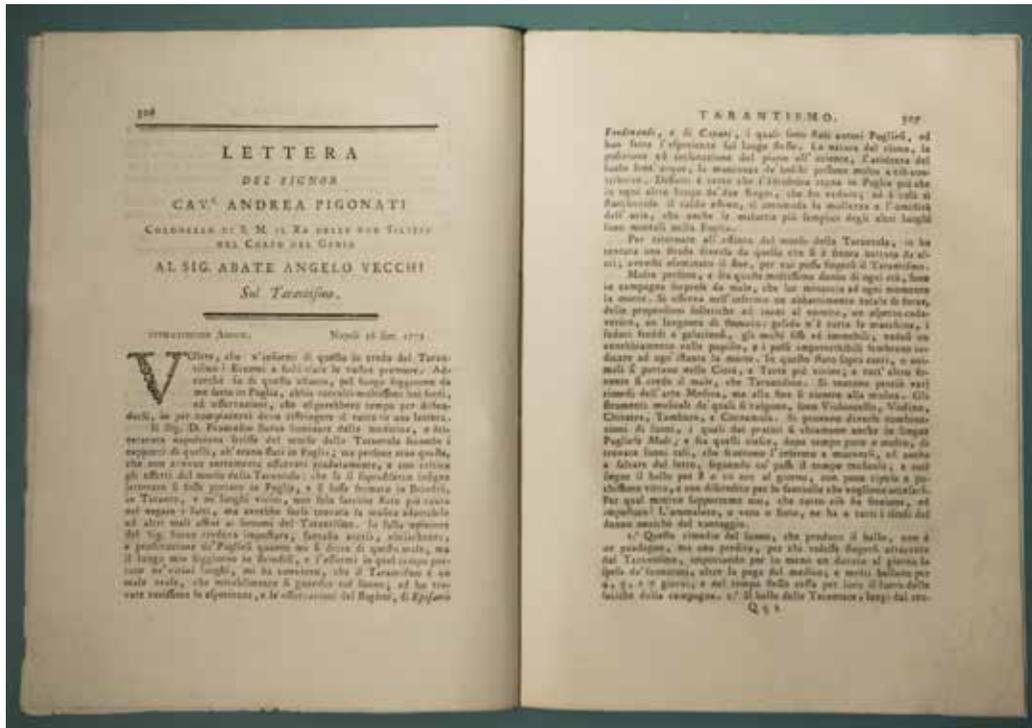
Il testo presenta ossidazioni e macchie d'umidità
1669

Franz Platter

L'autore sostiene che il Tarantismo è un presunto avvelenamento, dalla natura mortale, dovuto al morso di una sorta di lupo-ragno presente nel sud Italia tra XVI e XII secolo



Lettera al signor abate Angelo Vecchi



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Brano

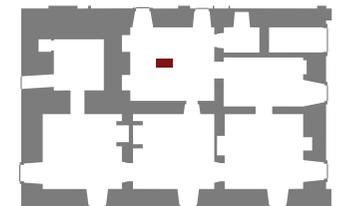
Carta - Stampa

Il testo non presenta peculiarità distintive

1779

Andrea Pigonati

Il brano rappresenta la più antica testimonianza scritta del termine Pizzicapizzica



Sulle campagne di Puglia

(357)

gioni nelle campagne, si renderebbero assai più robuste e capaci a sostenere il travaglio. Osserviamo ora che avezzo alla mollezza nell'inverno n'escono molto in tempo estivo nelle campagne per lo spicilegio incontrando non poche infermità pericolose per l'insolazione, e per altre violenti impressioni che risentono. Oltre delle infermità endemiche, quelle campagne sogliono produrre de' mali nervini, avendo la testa discoperta al sole, ed una incomoda esalazione che si emana dalla messe recisa, che suol produrre un leggier furore o mania, a cui va anche soggetto qualche maschio, guaribile colla musica e col ballo, che erroneamente si è creduto prodotto dal morso di una specie di ragno detto *Tarantola*. Dalle tavole necrologiche di Altamura, che per varj anni colle osservazioni patologiche unii a quelle meteorologiche, ho costantemente rilevato, che i mesi di luglio ed agosto sono i più mortiferi per tali donne.

In unione de' loro mariti sarebbero esse più oneste, e ciò assai influirebbe a migliorare la pubblica morale, non tanto perché più difficoltà incontrerebbero i maschi a dare sfogo alle loro prave passioni, ma perchè sono le donne, che i primi sentimenti istillano a fanciulli; e per migliorarsi il costume, cominciar devesi da quello delle donne, come altrove ho dimostrato (a). Inoltre non solo la prolificazione si aumenterebbe, ma i fanciulli nella loro infan-

(a) *Arte statistica par. II sez. 4. cap. 7. §. 3.*

Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

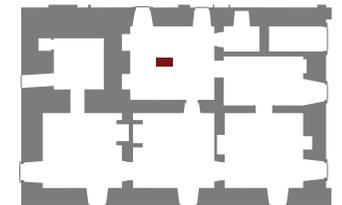
Saggio

Carta - Stampa

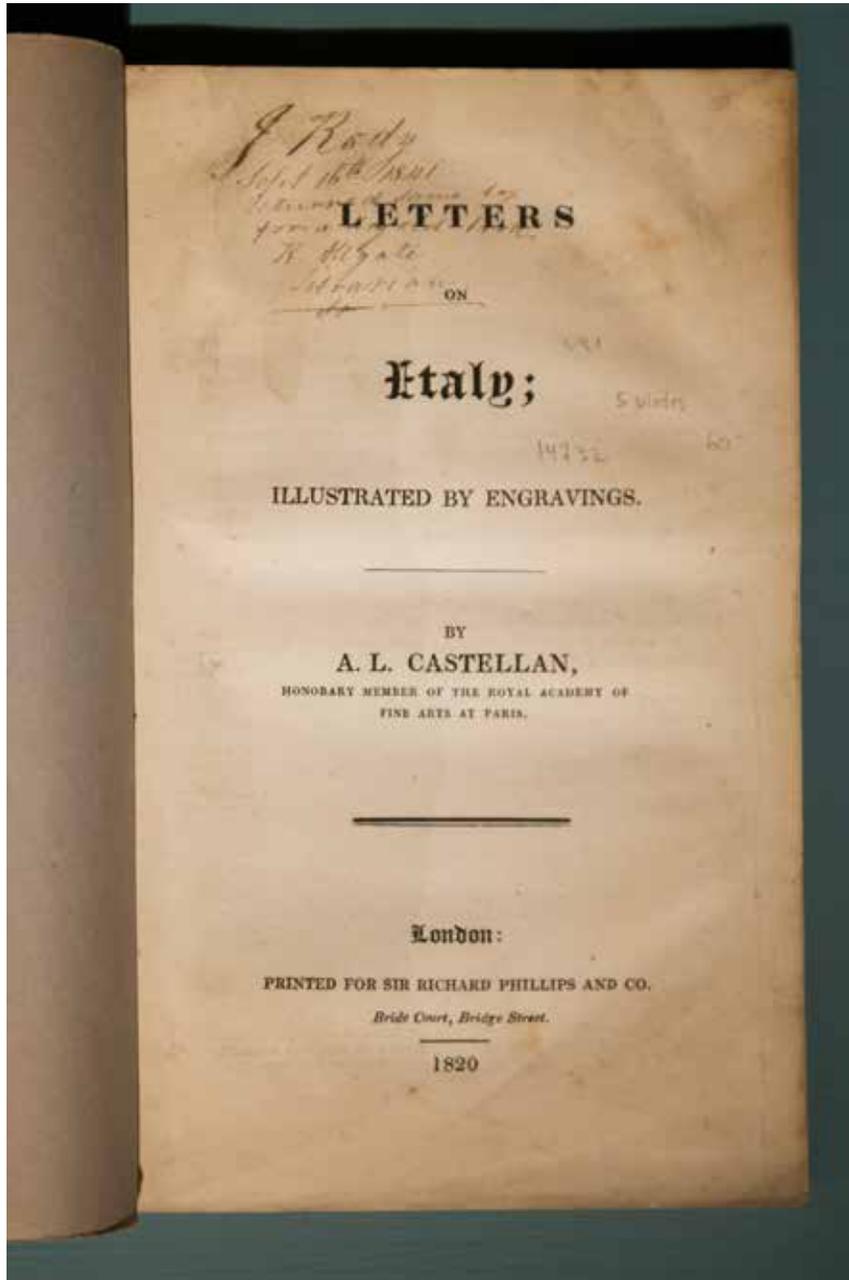
Il testo presenta delle macchie di umido
1810

Luca de Samuele Cagnazzo

Il saggio è tratto dagli *Atti del Real
incoraggiamento alle scienze naturali di Napoli,
Volume I*



Letters on Italy



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

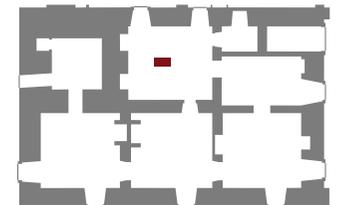
Testo epistolare

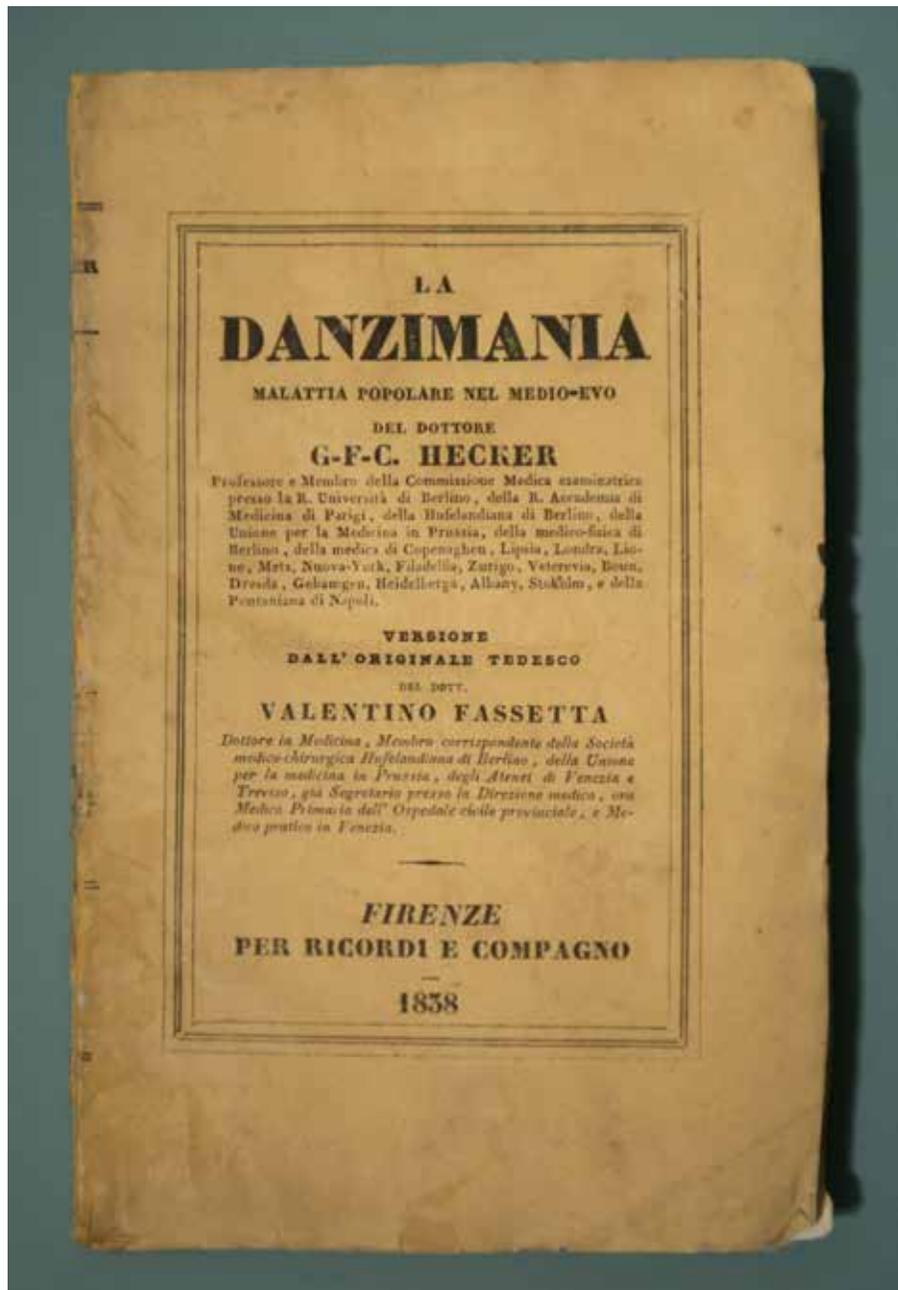
Carta - Stampa

Il testo presenta ossidazione superficiale
1820

Antoine-Laurent Castellan

In una delle lettere scritte dall'autore, avanza una riflessione sul Tarantismo. Nell'opera sono contenute delle musiche, *Airs de la Tarentule*, che gli furono donate da uno dei musicisti che le eseguivano





La Danzomania, malattia popolare del Medioevo

Tipo di oggetto

Testo

Materiali e tecniche

Carta - Stampa

Fattori di distinzione

Il testo presenta ossidazione superficiale

Data o periodo storico

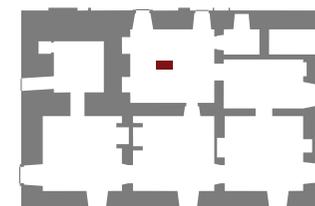
1838

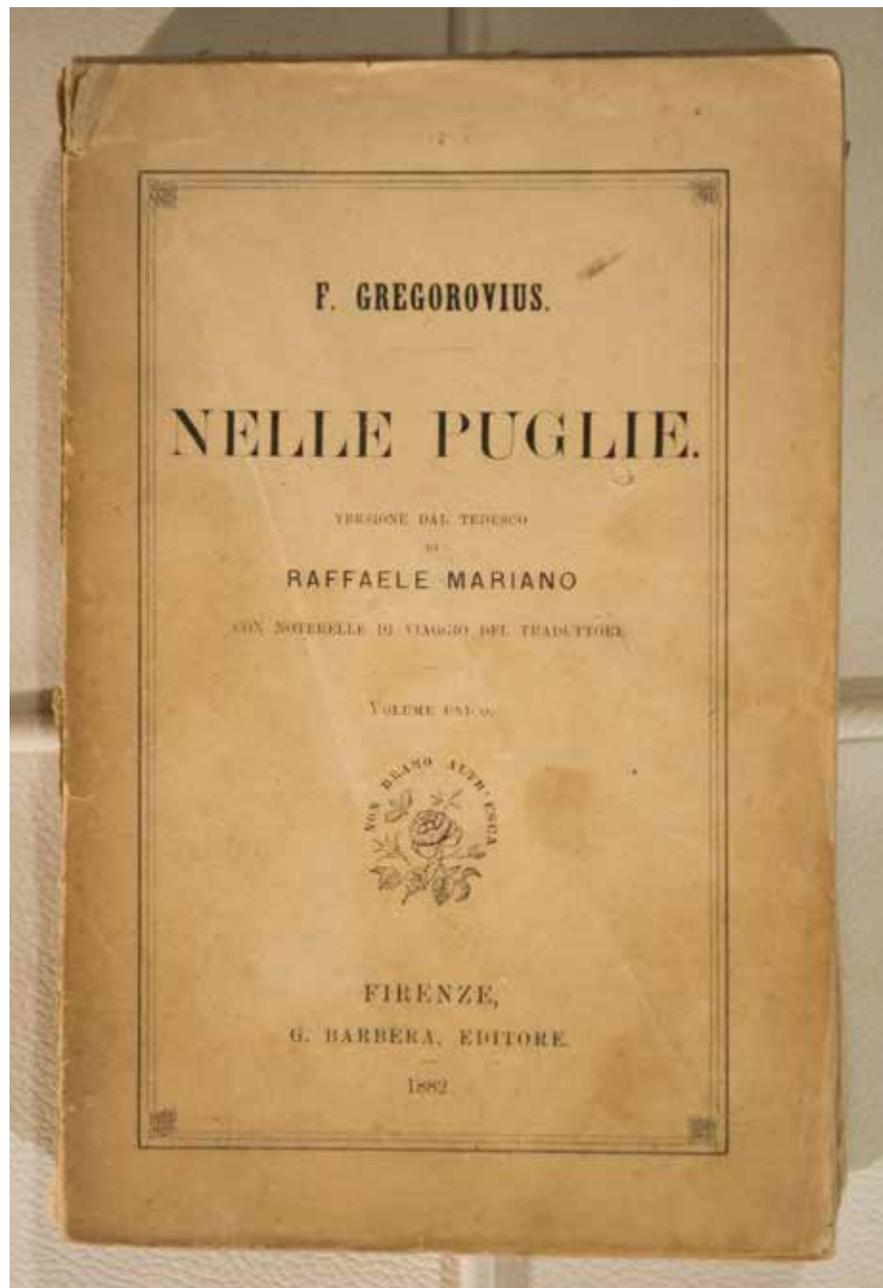
Autore

Autore F. K. Franz Hecker . Traduzione italiana del Dott. Valentino Fossetta

Breve descrizione dell'oggetto

L'autore, nell'Ottocento, fu il primo a considerare questa malattia sotto il profilo storico, religioso, sociale ed economico





Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Testo

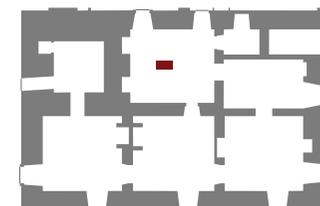
Carta - Stampa

Il testo presenta ossidazione superficiale
1882

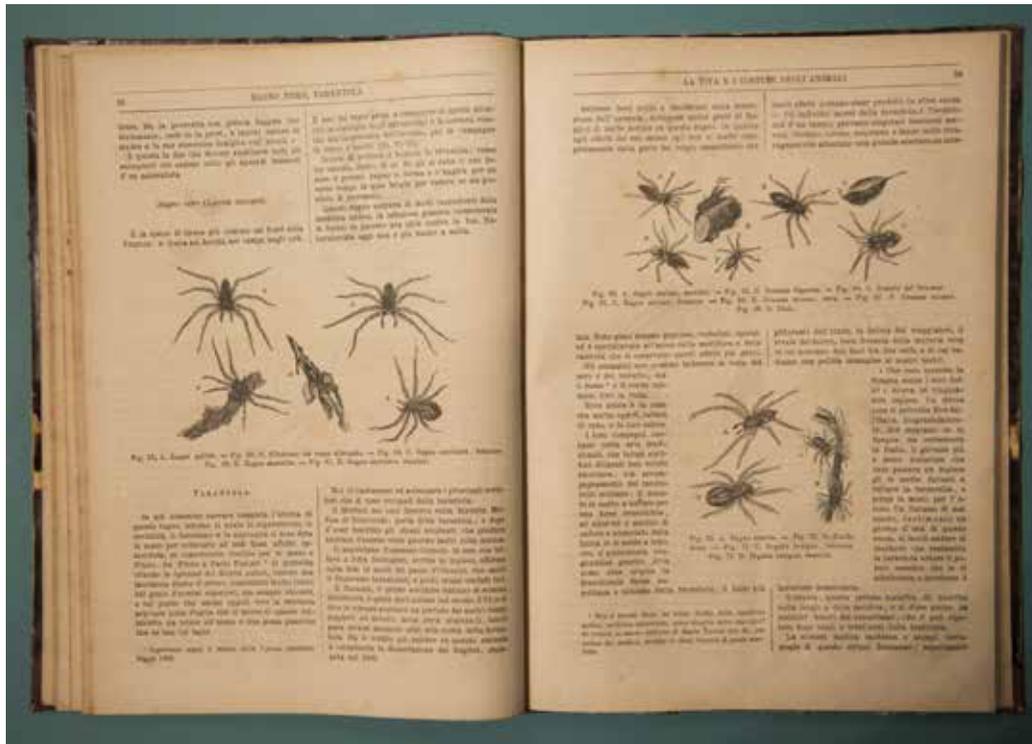
Autore Ferdinand Gregorovius.

Traduzione italiana di Raffaele Mariano

Raccolta di osservazioni, storia e cronaca della
vita in Puglia a metà tra un'indagine antropologi-
ca e la denuncia sociale



La vita e i costumi degli animali



Tipo di oggetto

Materiali e tecniche

Fattori di distinzione

Data o periodo storico

Autore

Breve descrizione dell'oggetto

Testo

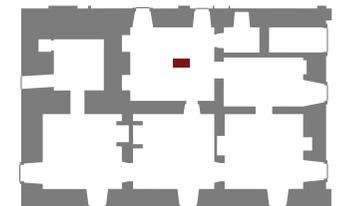
Carta - Stampa

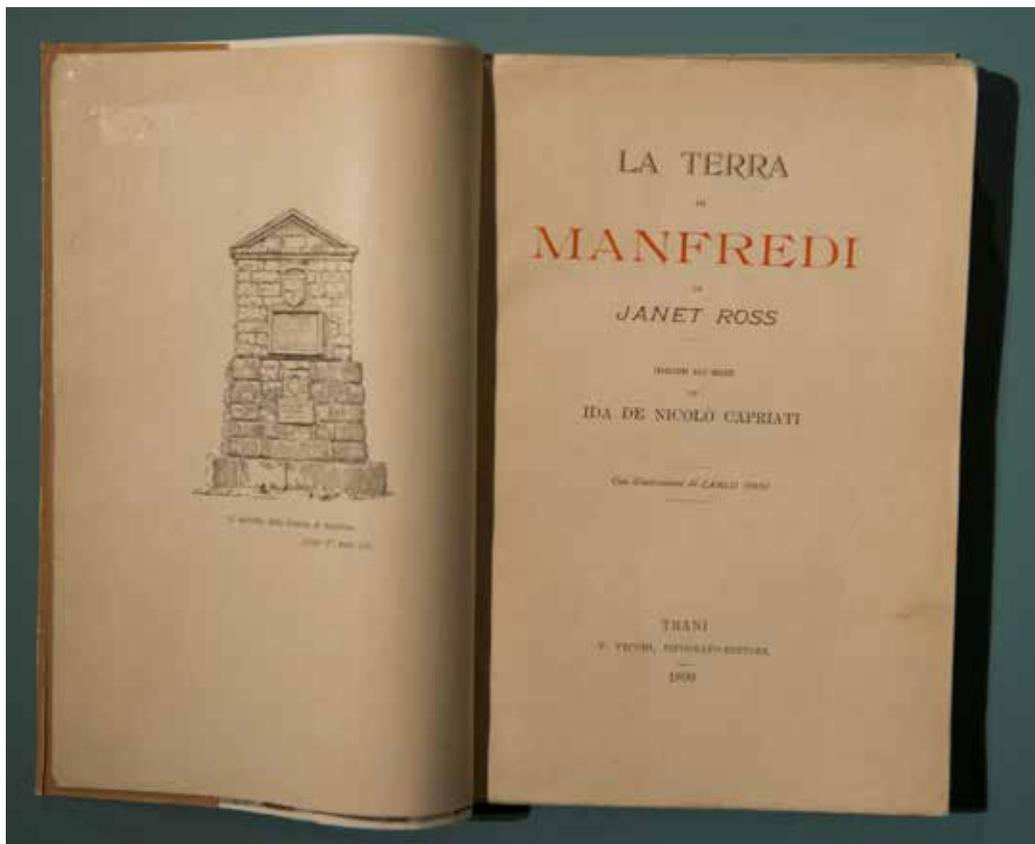
Il testo presenta ossidazione superficiale e segni di usura sul rimbocco

1874

Luigi Figuier

Il testo tratta, tra i vari esemplari documentati, la tarantola di Puglia e le superstizioni che per secoli si sono susseguite attorno all'immagine dell'aracide





The Land of Manfred prince of Tarentum

Tipo di oggetto

Testo

Materiali e tecniche

Carta - Stampa

Fattori di distinzione

Il testo presenta ossidazione superficiale
1899

Data o periodo storico

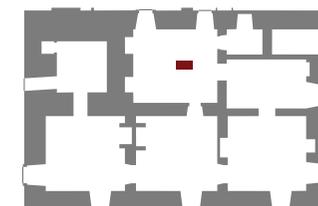
Autore

Autore Janet Ross.

Breve descrizione dell'oggetto

Traduzione di Ida de Nicolò Capriati

Il testo documenta il viaggio dell'autrice in Puglia, la quale ebbe modo di vedere personalmente ad una pizzica di corteggiamento, trascrivendone le musiche adottate nei rituali

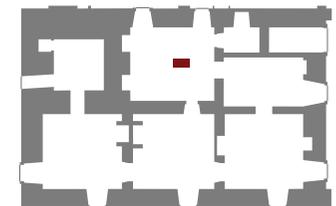


Tarantolismo pugliese in Scena illustrata



Tipo di oggetto
Materiali e tecniche
Fattori di distinzione
Data o periodo storico
Autore
Breve descrizione dell'oggetto

Saggio su rivista
Carta - Stampa
Il testo presenta ossidazione superficiale
1893
Ignazio Carrieri
Nel suo saggio, Carrieri, sostiene la tesi dell'isteria come unica spiegazione contro il secolare malanno, anticipando di fatto le conclusioni di De Martino nel 1959





Danze popolari italiane

Tipo di oggetto

Testo

Materiali e tecniche

Carta - Stampa

Fattori di distinzione

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

Data o periodo storico

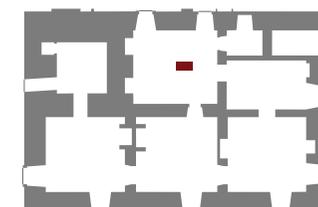
1950

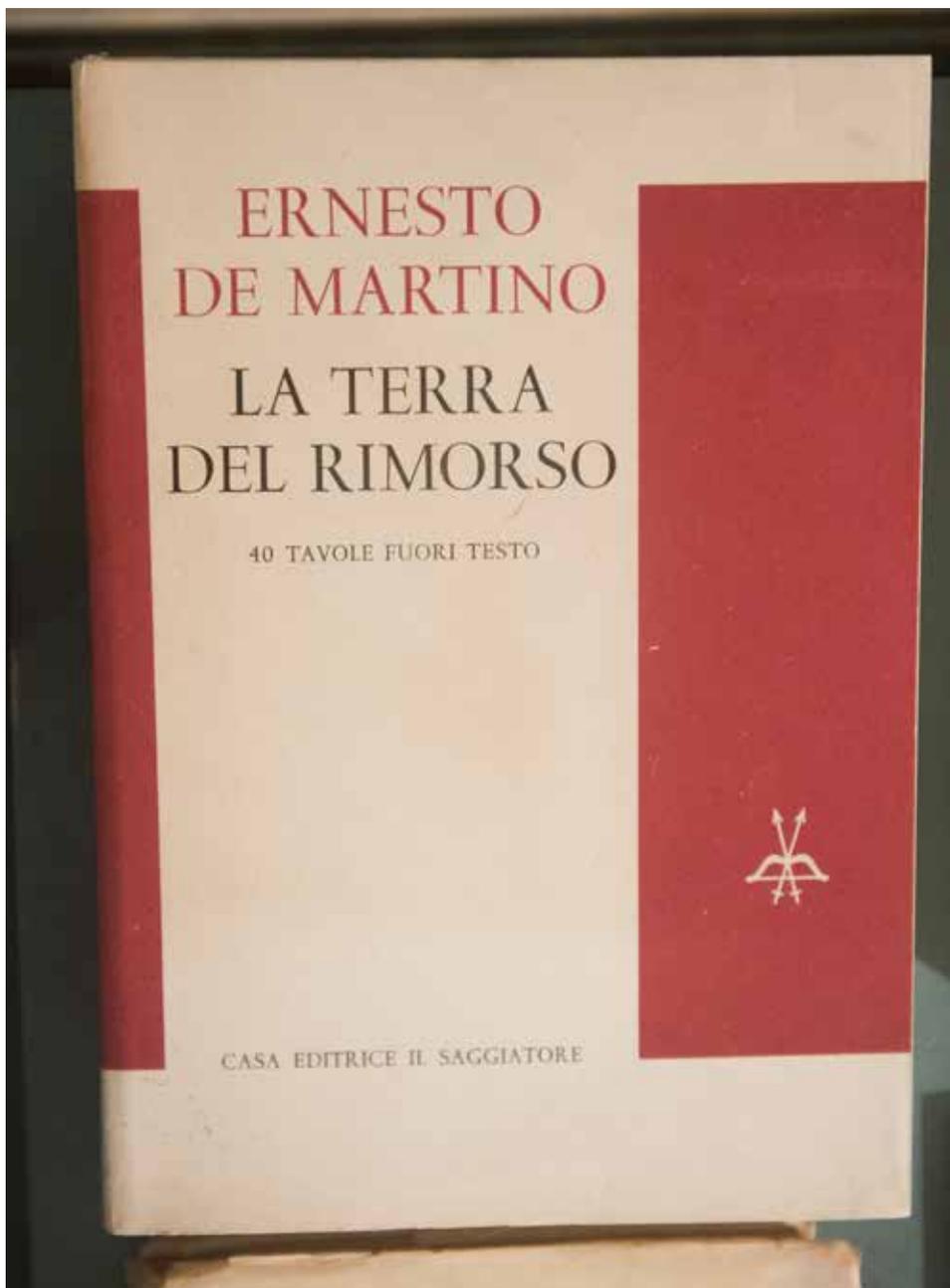
Autore

Anton Giulio Bragaglia

Breve descrizione dell'oggetto

Testo contemporaneo sulla storia della tarantella





La terra del rimorso

Tipo di oggetto

Testo

Materiali e tecniche

Carta - Stampa

Fattori di distinzione

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

Data o periodo storico

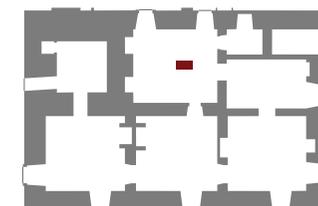
1961

Autore

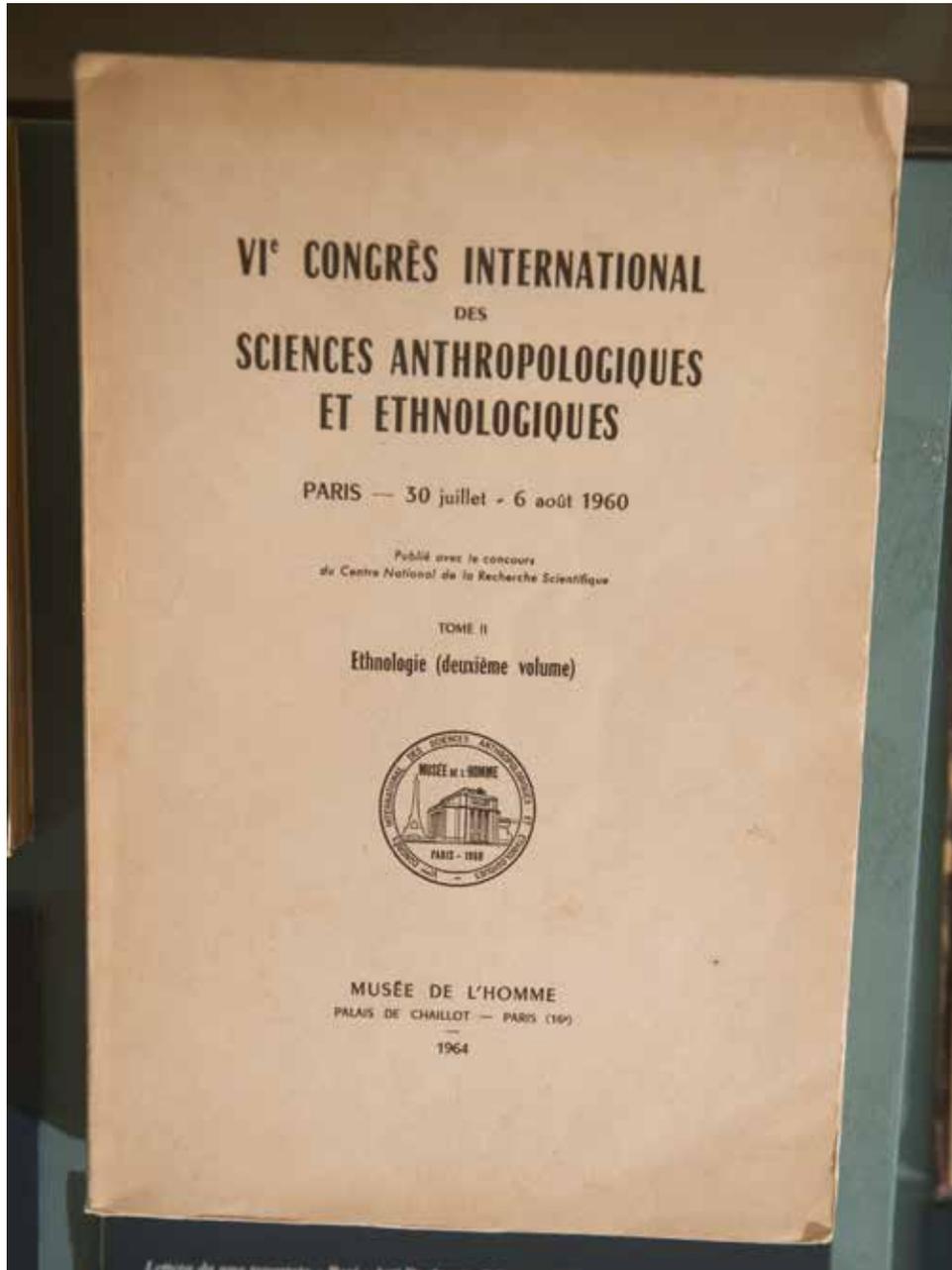
Ernesto De Martino

Breve descrizione dell'oggetto

Il testo racchiude la sintesi delle ricerche svolte dall'autore nel Salento nel 1959. L'obiettivo era verificare se il tarantismo fosse una patologia medica o, piuttosto, una manifestazione fisica di un rito di passaggio



*Documenti coreutico musicali
sul “tarantismo” ancora oggi
esistente in Puglia*



Tipo di oggetto

Testo

Materiali e tecniche

Carta - Stampa

Fattori di distinzione

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

Data o periodo storico

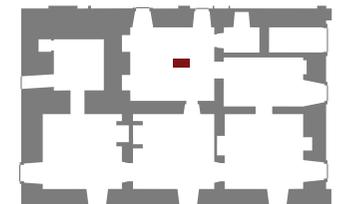
1960

Autore

Diego Carpitella

Breve descrizione dell'oggetto

Saggio di approfondimento sull'uso della danza e della musica come strumenti di guarigione in Italia meridionale





Lettera da una tarantata

Tipo di oggetto

Testo epistolare

Materiali e tecniche

Carta - Stampa

Fattori di distinzione

L'oggetto non presenta peculiarità distintive

Data o periodo storico

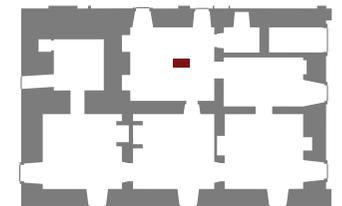
1970

Autore

Annabella Rossi

Breve descrizione dell'oggetto

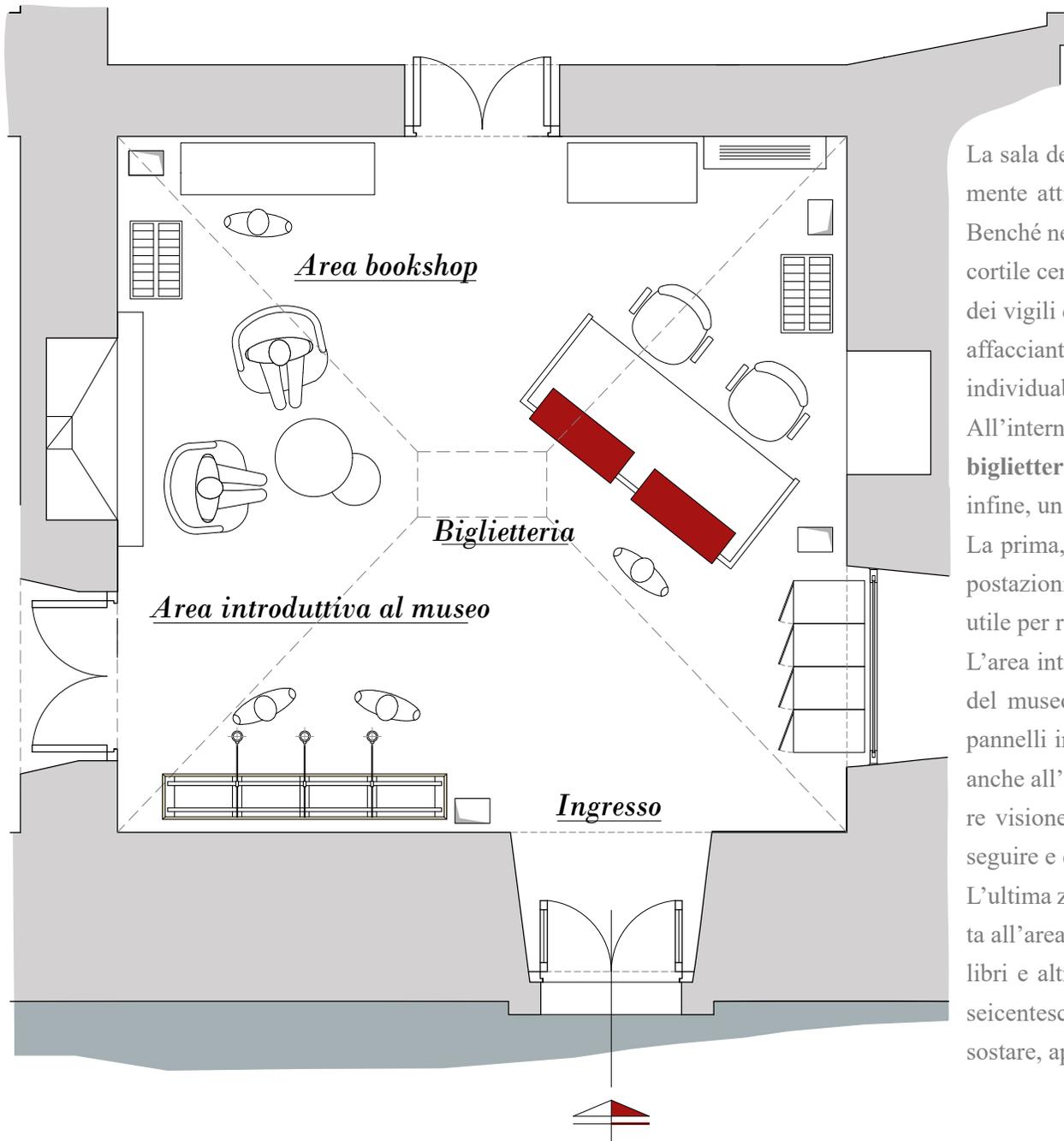
Il testo non solo pone uno sguardo sull'ideologia popolare della taranta e sul mondo magico del Salento, ma anche una finestra sulle reali condizioni di vita delle classi subalterne del Mezzogiorno nel dopoguerra



4.3 Museo del Tarantismo



Sala introduttiva *Biglietteria e Bookshop*



La sala dedicata all'accoglienza e alla biglietteria del museo è la prima immediatamente attigua al portone centrale del palazzo, posta nell'ala sinistra dello stesso. Benché nelle prime fasi progettuali tale ingresso fosse stato ipotizzato all'interno del cortile centrale dell'immobile, le disposizioni in tema di sicurezza dettate dal Corpo dei vigili del fuoco, hanno portato a modificare tale scelta e a preferire il portoncino affacciante su fronte strada come soluzione più sicura, funzionale e facilmente individuabile.

All'interno l'ambiente è stato organizzato in tre diverse aree tematiche: un'area biglietteria ed accoglienza, un'area introduttiva e conoscitiva del museo ed, infine, un'area bookshop .

La prima, immediatamente visibile dalla porta d'ingresso, consta di un desk a due postazioni, un mobiletto posto retrostante la scrivania, ed un armadietto-guardaroba utile per riporre borse e soprabiti.

L'area introduttiva al museo è posta in corrispondenza dell'ingresso vero e proprio del museo: una parete da 220cm, con struttura a montanti e traverse in abete e pannelli in mdf, fornisce tutte le informazioni utili alla visita del museo stesso, ma anche all'approfondimento dell'immobile che lo accoglie. Il visitatore potrà prendere visione della distribuzione interna del museo, del percorso più conveniente da seguire e delle aree tematiche che, di sala in sala, vengono trattate.

L'ultima zona, l'area bookshop, è localizzata lungo la parete opposta a quella dedicata all'area introduttiva. Qui una libreria a più scaffali offre la possibilità di visionare libri e altro materiale fruibile ed acquistabile. Inoltre la presenza di un caminetto seicentesco dona la giusta collocazione per due poltroncine dove i visitatori possono sostare, apprendere informazioni e consultare i libri posti a disposizione.

Sala I.

Sala della storia del Tarantismo

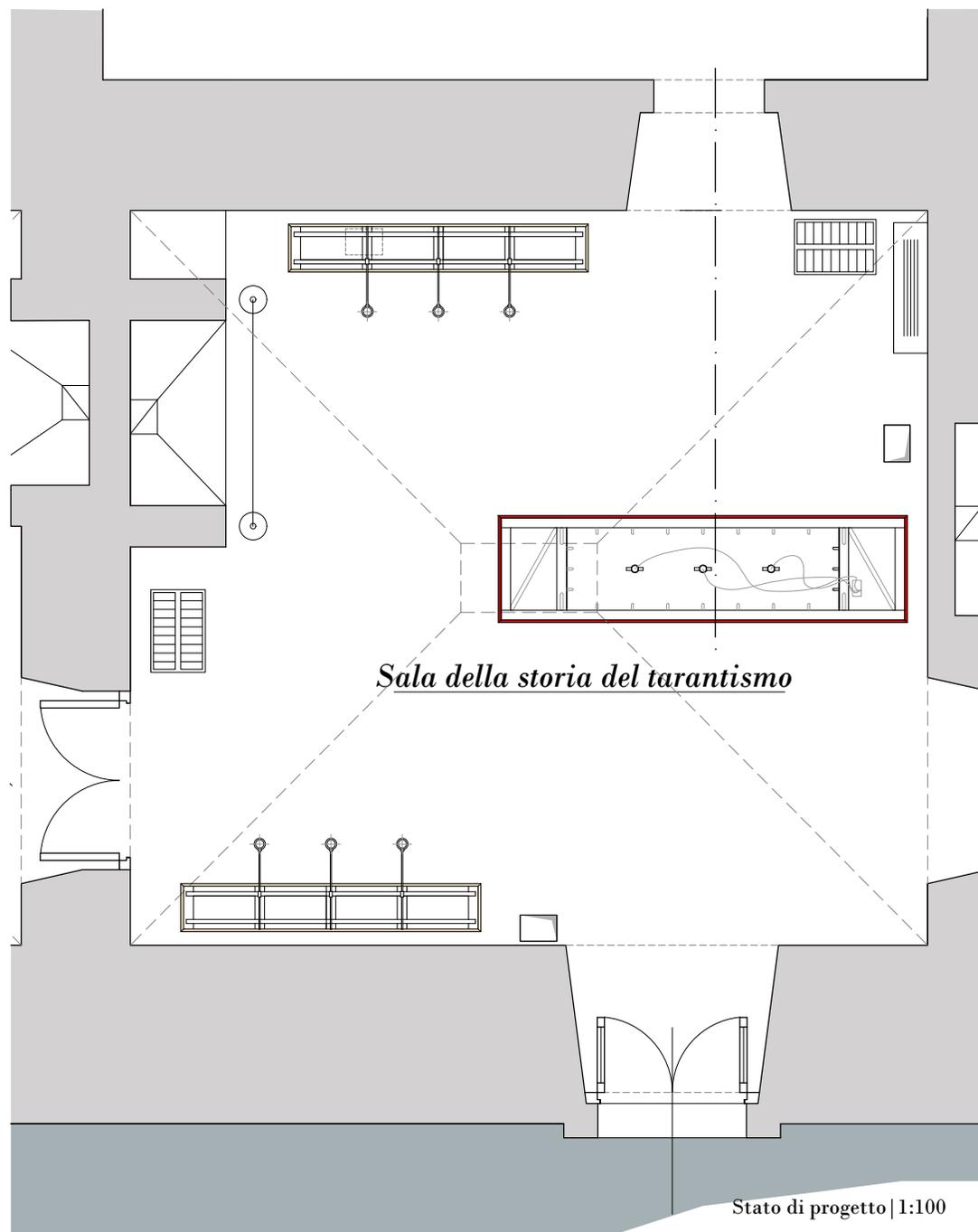
Il museo si apre con la prima sala, attigua alla biglietteria, chiamata **Sala della storia del tarantismo**. Un excursus storiografico sulla tradizionale terapia coreutico musicale introduce il visitatore sul significato di Tarantismo, i personaggi che hanno approfondito il significato della danza, e gli oggetti tipici usati durante il rito.

L'ambiente interno è ripartito per mezzo di una massiva parete con vetrina incassata, la quale permette non solo di creare una suddivisione fisica dell'ambiente, ma anche, assieme alle altre due pareti, di creare dei corridoi guida che indirizzano otticamente il visitatore lungo il percorso più conveniente da seguire.

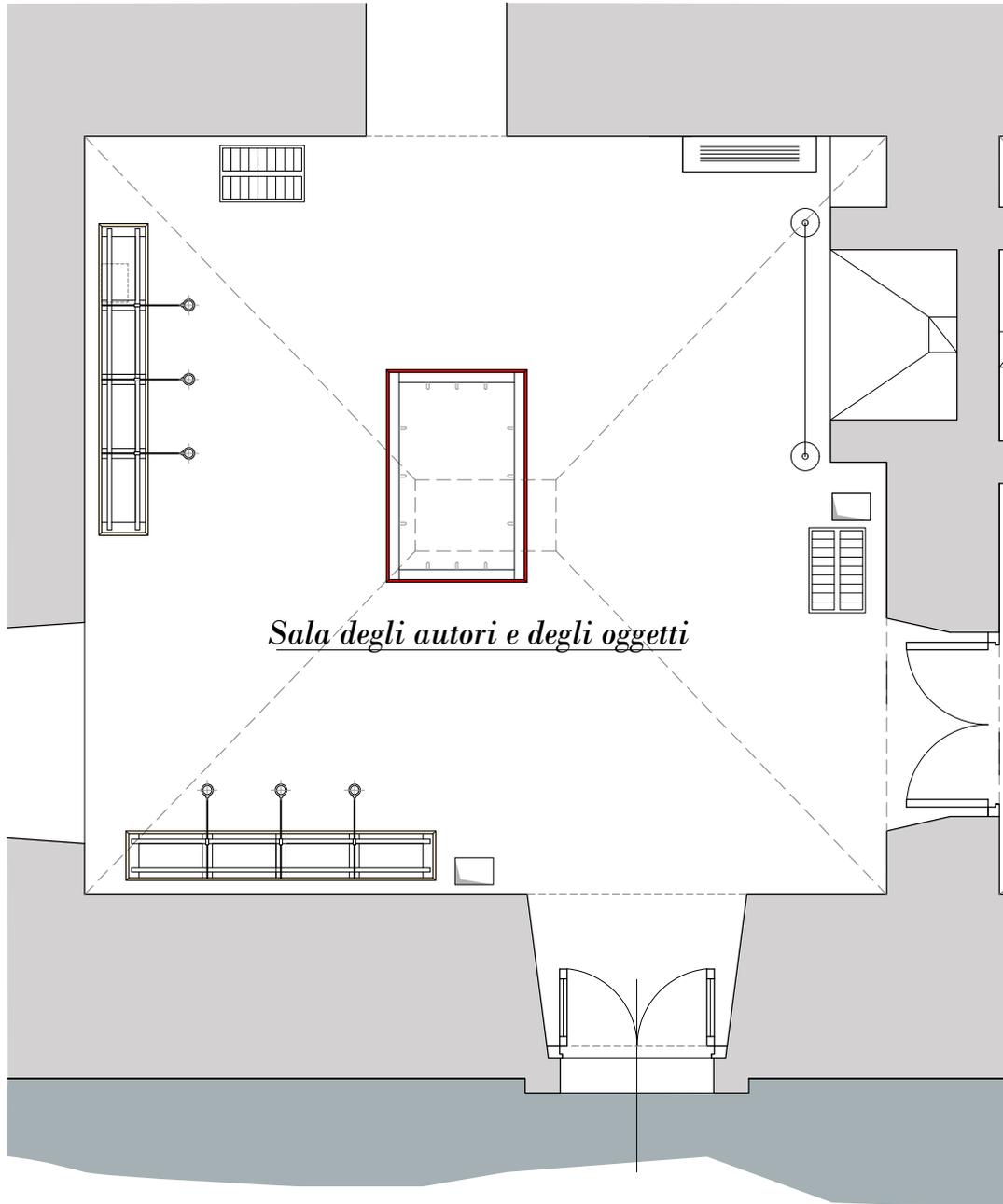
Le due pareti poste a ridosso delle membra murarie sono concepite tutte nel medesimo modo, ovvero con una struttura interna realizzata con montanti, traverse e diagonali in abete, ed una pannellatura in mdf rivestito. Lo spessore di queste, 35cm, permette alle strutture d'esser autoportanti, grazie alla base in ferro che funge sia da pedana su cui vengono agganciati i montanti, che da elemento su cui, eventualmente, è possibile connettere dei ruotini in ferro per un più comodo trasporto. Se necessario, è possibile aggiungere, all'interno del vano cavo, del materiale che funga da zavorra per migliorarne la stabilità e la sicurezza.

La parete vetrina presenta caratteristiche simili, ma con accortezze maggiori per via della presenza di una teca con lastra in vetro stratificato, antiriflesso, posto su ambo i due lati lunghi. Per una maggiore comodità di manutenzione e sicurezza strutturale, lo spessore della parete è stato aumentato a 78 cm. Questo permetterà agli operatori d'entrare all'interno dello spazio del mobile, grazie ad una comoda con apertura/chiusura push-pull, e di effettuare verifiche ed agevolare l'introduzione o il ritiro delle opere da esporre.

A differenza delle due pareti autoportanti, in cui l'illuminazione avviene per mezzo di proiettori esterni removibili dai corpi espositivi, in questo tipo di espositore si è preferito adottare dei faretti led incassati nella struttura. Questo favorirà la visibilità delle opere esposte, diminuendo la probabilità d'abbagliamento.



Sala II. *Sala degli autori e degli oggetti*

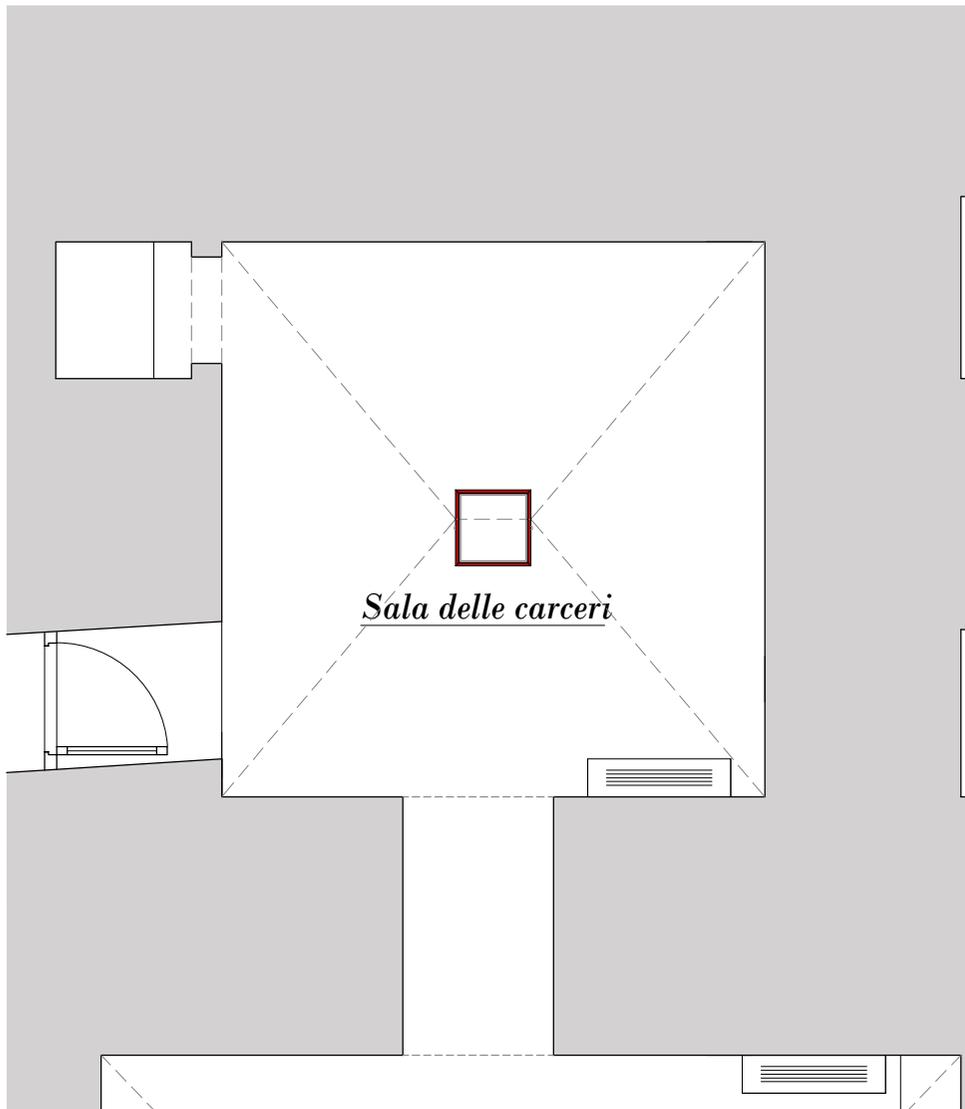


La sala successiva, anch'essa affacciante sul fronte principale, è chiamata **Sala degli autori e degli oggetti**. Qui lo spazio, come in tutte le altre sale, è organizzato con elementi a parete autoportante disposti su due delle pareti libere, e mediante una parete con vetrina integrata posta al centro stanza. Quest'ultima, benché simile per concept strutturale a quella della prima sala, presenta delle peculiarità differenti dettate dalla necessità di porre il sistema espositivo al centro dell'ambiente, e di renderlo più proporzionato nelle due dimensioni, larghezza e lunghezza.

L'espositore si presenta con una dimensione di 150x100 cm, con lastre in vetro stratificato antiriflesso poste lungo i due lati lunghi del mobile. I lati corti, oltre a fungere da apertura verso l'interno, mediante ante con apertura push-pull, sono utilizzabili come ulteriori superfici d'appoggio per l'affissione di quadri o stampe.

L'espositore non è provvisto di corpi illuminanti per via della posizione centrale nella sala che, di conseguenza, lo rende troppo distante dai pozzetti elettrici presenti lungo il perimetro dell'ambiente. La scelta di non inserire dei faretti led è stata dettata, inoltre, dalla volontà di rendere il percorso espositivo quanto più sicuro ed agevole possibile, soprattutto per persone con disabilità motorie. A tale proposito, la disposizione degli arredi e degli espositori, lungo tutto il percorso museale, è stata organizzata in modo da facilitare il passaggio delle carrozzine, e di effettuare agevolmente una rotazione di 360° su se stesse.

Sala III. *Sala delle carceri*



Contigua alla Sala degli autori e degli oggetti vi è la **Sala delle carceri**, un ambiente dalle dimensioni contenute le cui pareti riportano i segni della sofferenza e della prigionia degli uomini. Proprio per la forte carica di pathos che l'ambiente trasmette, si è deciso di destinare ad un'unica opera questa piccola sala. Al centro di questa, una teca dell'altezza di 175cm e larga 50x50cm accoglie uno dei libri più importanti che documentino il rito del Tarantismo in Terra d'Otranto.

La struttura della teca si presenta con un basamento di 100cm, su cui insiste una teca in vetro di 75cm d'altezza. All'interno è predisposto un leggio atto a sostenere il libro e a fungere, mediante apposite forature, da contenitore per gli stabilizzatori d'umidità per la conservazione dell'opera e della condizione termo igrometrica ottimale.

Sala IV.

Sala dei ritratti e libri contemporanei

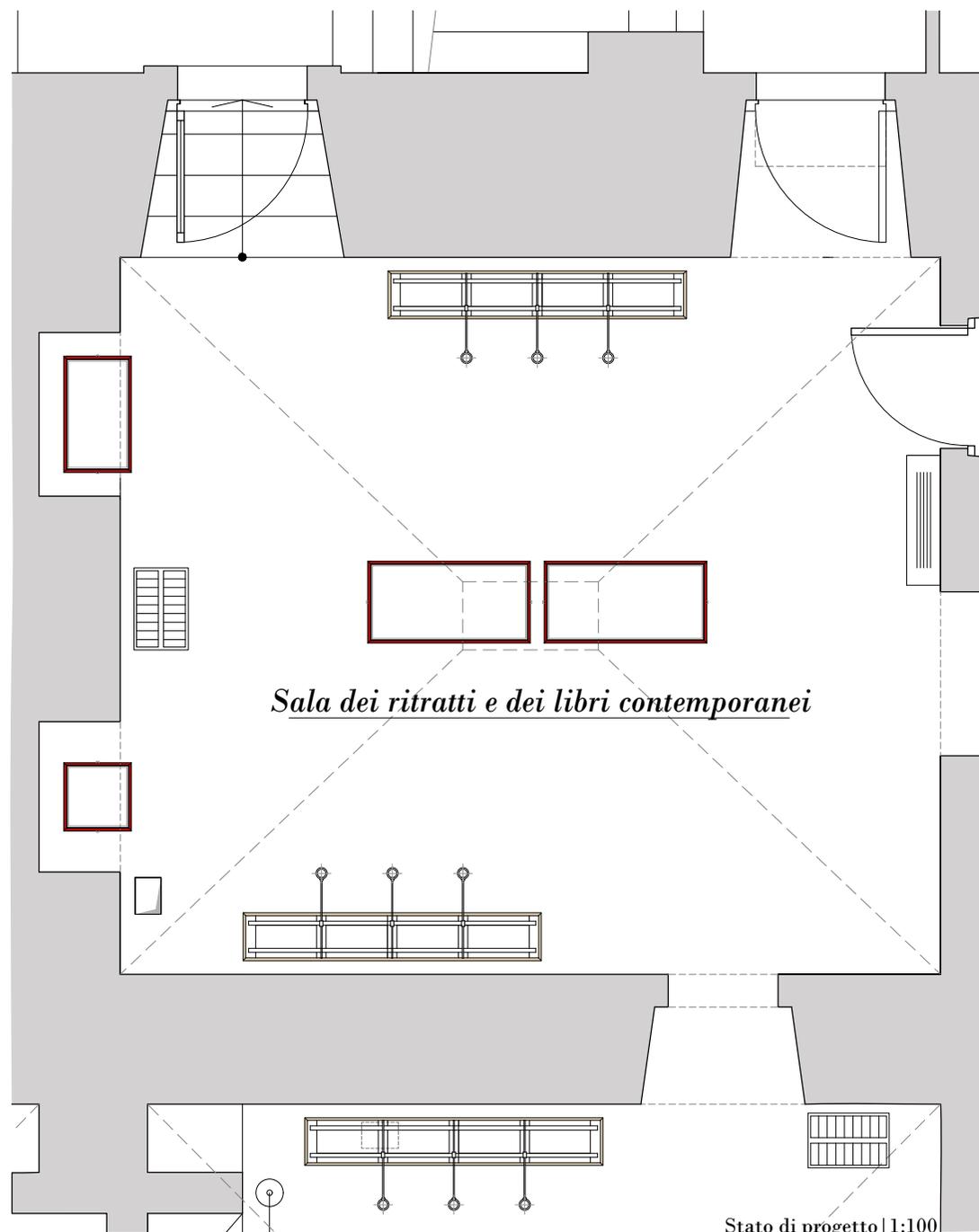
Dalla Sala delle carceri, il percorso nel museo prosegue ritornando nella Sala degli autori e degli oggetti, e da lì nella prima sala, quella sulla storia del tarantismo. Da qui ci si immette nella sala retrostante, la **Sala dei ritratti e dei libri contemporanei** la cui posizione dà verso il giardino seicentesco.

Entrando nella sala, a sinistra dell'ingresso e sulla parete opposta a questa, posta tra le due portefinestre, sono collocate due pareti autoportanti da 220 cm su cui verranno appesi i ritratti degli autori e dei personaggi storici che fra tutti hanno colto l'essenza del Tarantismo, delle sue sfumature e sottostrutture. Ambo le pareti sono provviste di proiettori led amovibili.

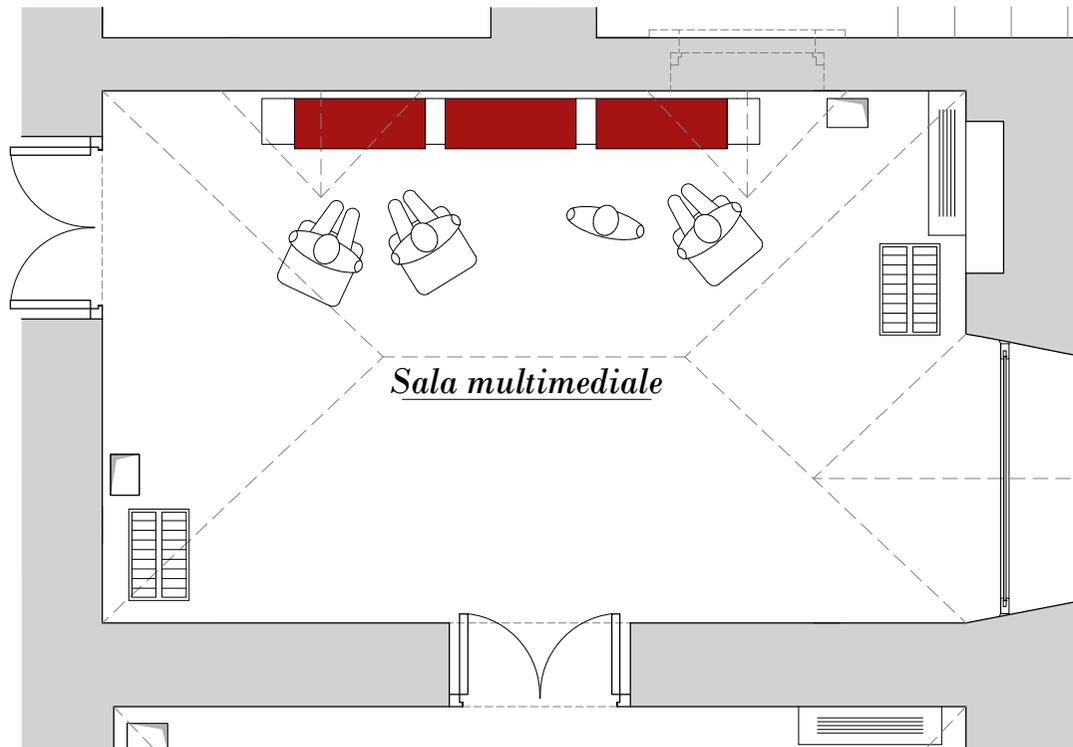
Al centro e nelle due nicchie poste lungo una delle pareti della sala, sono localizzate delle teche di differenti dimensioni. Quelle poste al centro sono due, di dimensione pari a 60x120 cm per un'altezza di 130cm, mentre le altre sono diversificate in funzione di ciò che dovranno contenere: la prima presenta dimensioni simili a quella posta nella Sala delle carceri, mentre la seconda possiede medesima altezza, ovvero 175cm, ma dimensione in pianta differente pari a 85x50 cm.

Il sistema costruttivo delle teche è il medesimo: la struttura consta di un basamento in mdf, non apribile, dell'altezza di 100cm, ed una teca soprastante la cui altezza varia a seconda della tipo espositivo: le teche poste a centro sala possiedono un'altezza di 30cm, mentre le altre da 75cm. Tale diversificazione è data dalla necessità di contenere libri ed oggetti che necessitano una maggiore visibilità, non solo per l'importanza che rivestono, ma anche per la posizione rispetto alla stanza in cui sono collocati. Le teche centrali, invece, conterranno testi visionabili su ambo i lati, la cui visione verrà facilitata dall'altezza che permetterà d'osservare i testi dalla giusta angolazione.

All'interno di queste sono predisposti appositi appoggi per le opere, i quali fungeranno anche da contenitori per gli stabilizzatori d'umidità.



Sala V. *Sala multimediale*

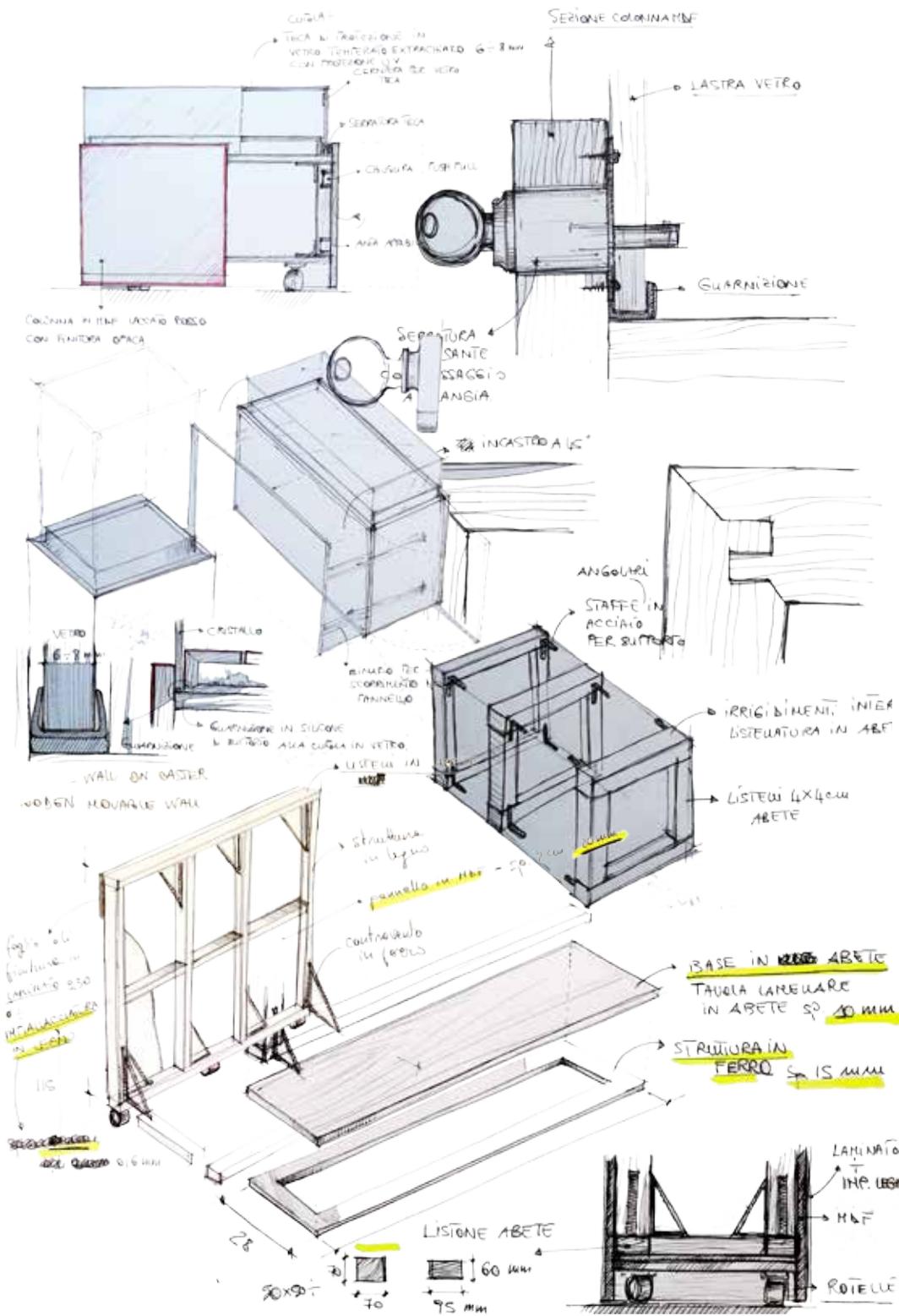


L'ultima sala che conclude il percorso museale, la Sala multimediale, servirà a contenere materiale video e digitale fruibile dai visitatori. Verranno installate delle postazioni monitor per la visione di filmati, interviste incentrate sulla conoscenza della storia del luogo, della musica popolare, del rito del Tarantismo con filmati storici di primo Novecento, ed un archivio audiovisivo dedicato al concerto della Notte della Taranta e alla storia di Melpignano.

Per migliorare la qualità dell'esperienza museale e rendere partecipe i visitatori su tutte le attività future che si terranno all'interno del palazzo in generale, e nel museo in particolare, un'apposita applicazione per smartphone e tablet permetterà ai visitatori di rimanere aggiornati su eventi, mostre temporanee ed incontri.

5.

Il progetto di ALLESTIMENTO



“

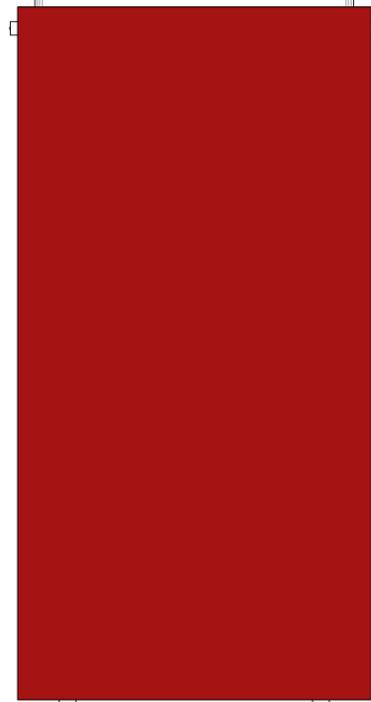
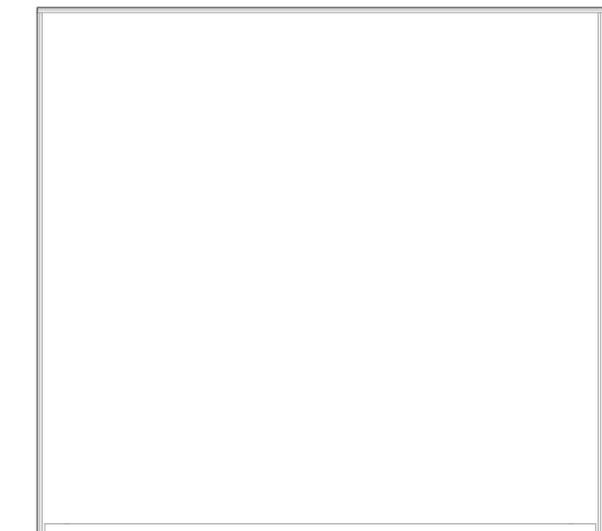
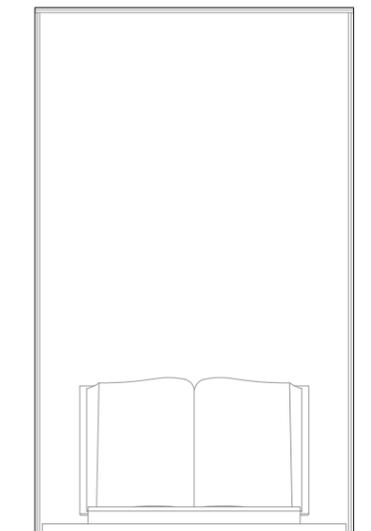
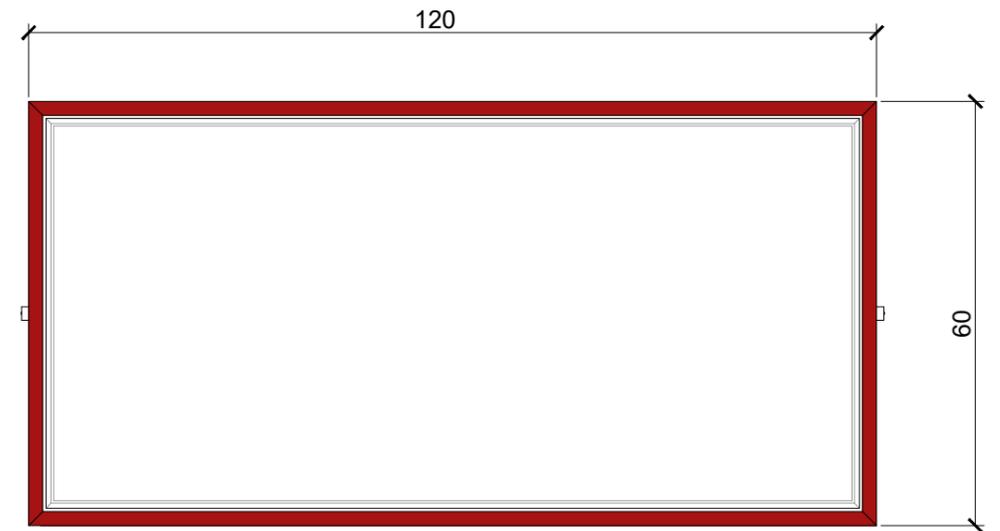
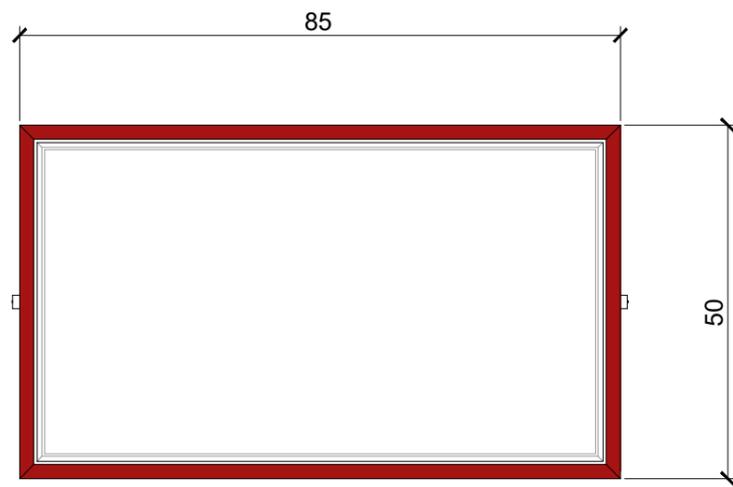
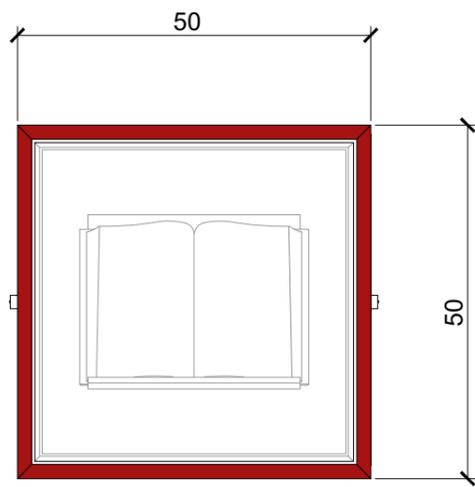
*Il contenuto precede il design.
Il design senza contenuto non è design, è decorazione*

Jeffery Zeldman

”

5.1 Teche espositive

Caratteristiche generali e dettagli tecnici | 1:10



TECA | 50x50x175

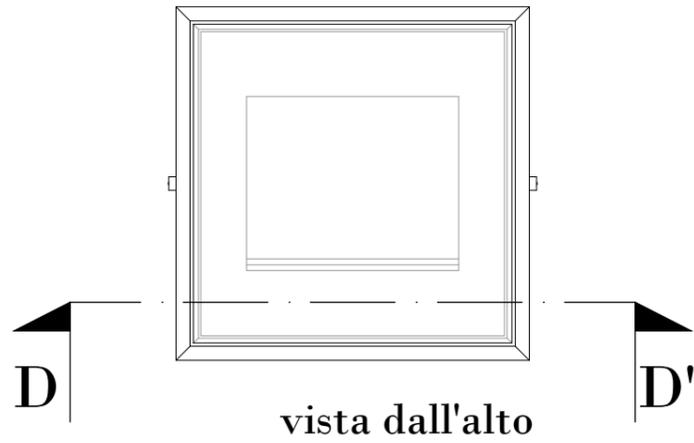
TECA | 85x50x175

TECA | 120x60x130

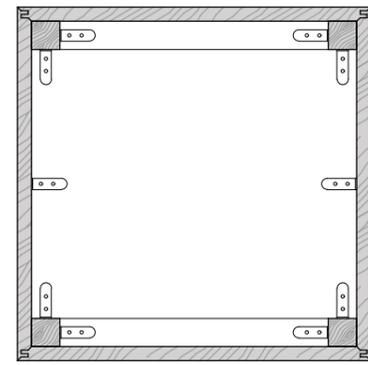
vista frontale

Descrizione degli elementi

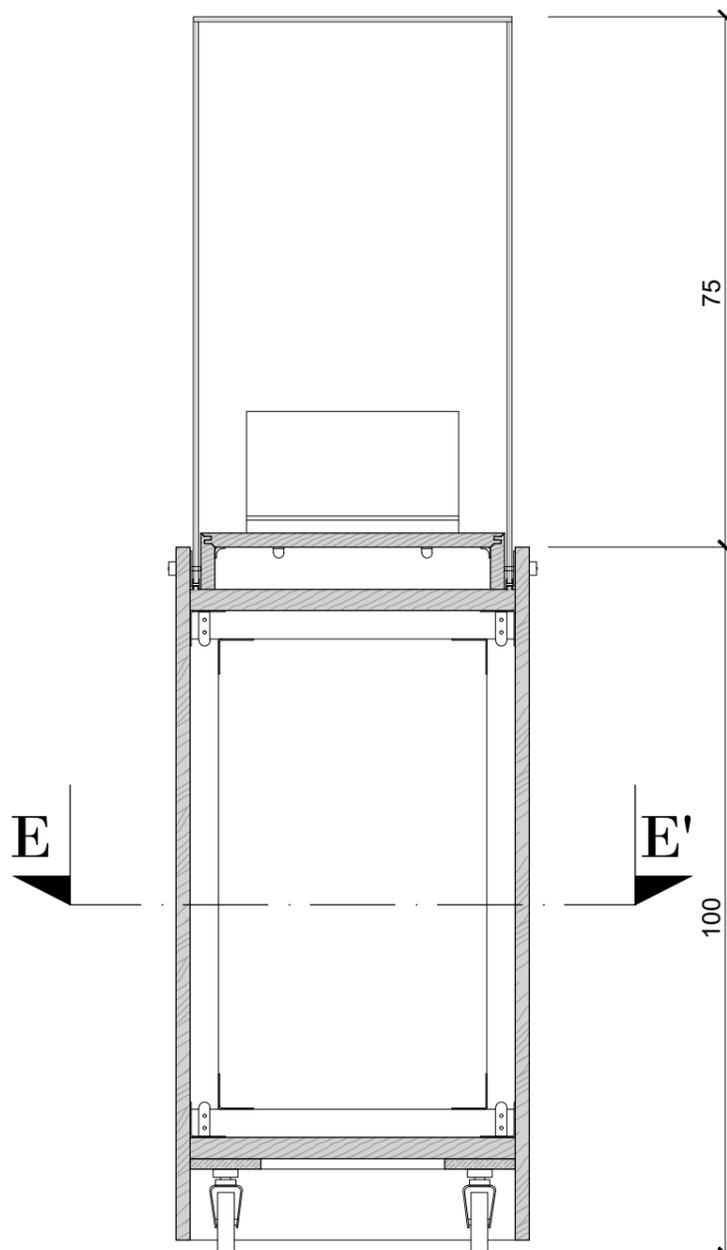
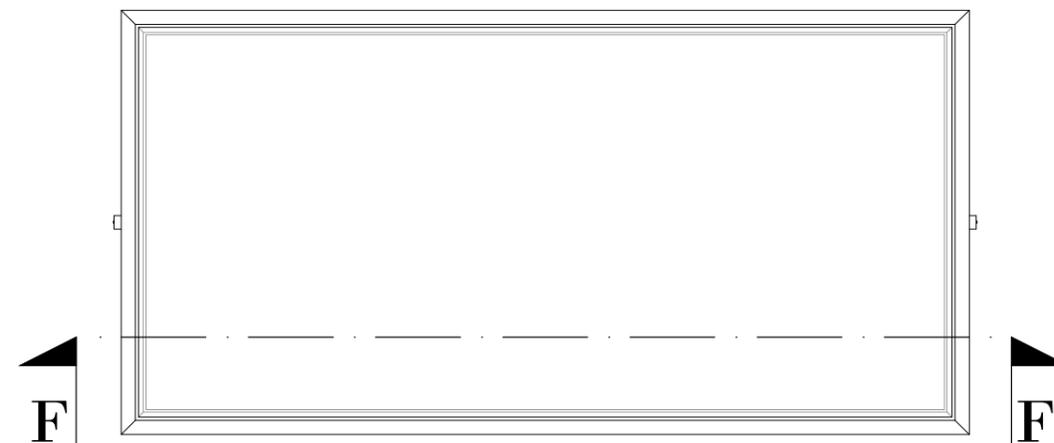
1. Serratura a pulsante con fissaggio a flangia
2. Vetro antiriflesso extrachiaro - sp. 7mm
3. Piedistallo interno alla teca per supporto delle opere - sp. 2 cm
4. Staffa reggipiano
5. Base superiore del basamento in MDF - sp.3 cm
6. 2° livello traverse in abete trasversali sez. 4x4 cm
7. Staffa angolare in acciaio
8. Montante in abete - 4x4 cm
9. Finitura del pannello in vernice opaca texturizzata RAL 3002
10. Base inferiore del basamento in MDF sp.3 cm
11. Base in ferro di supporto - sp. 1,5 cm
12. Ruote girevoli in acciaio bloccabili
13. 1° livello traverse in abete trasversali sez. 4x4 cm
14. Pannello esterno in MDF - sp.3 cm
15. Guarnizione in silicone per alloggiamento e protezione del bordo inferiore della cupola in vetro



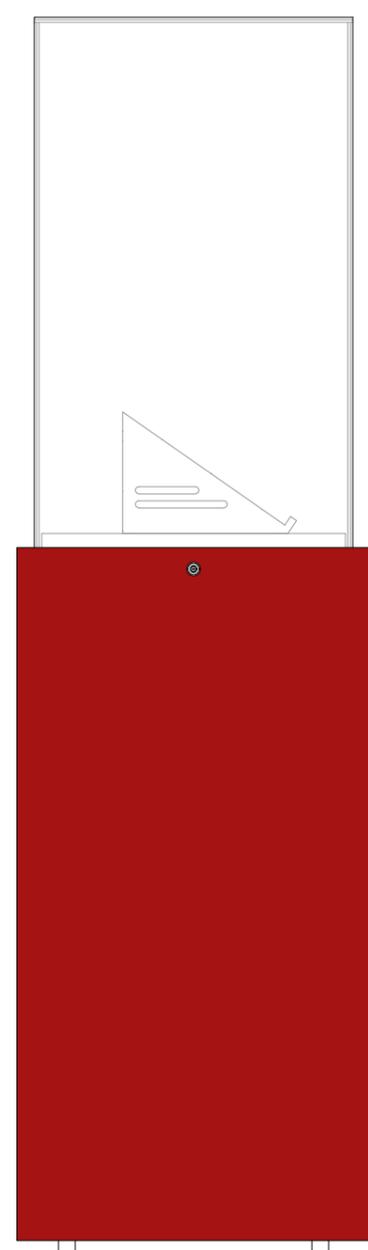
vista dall'alto



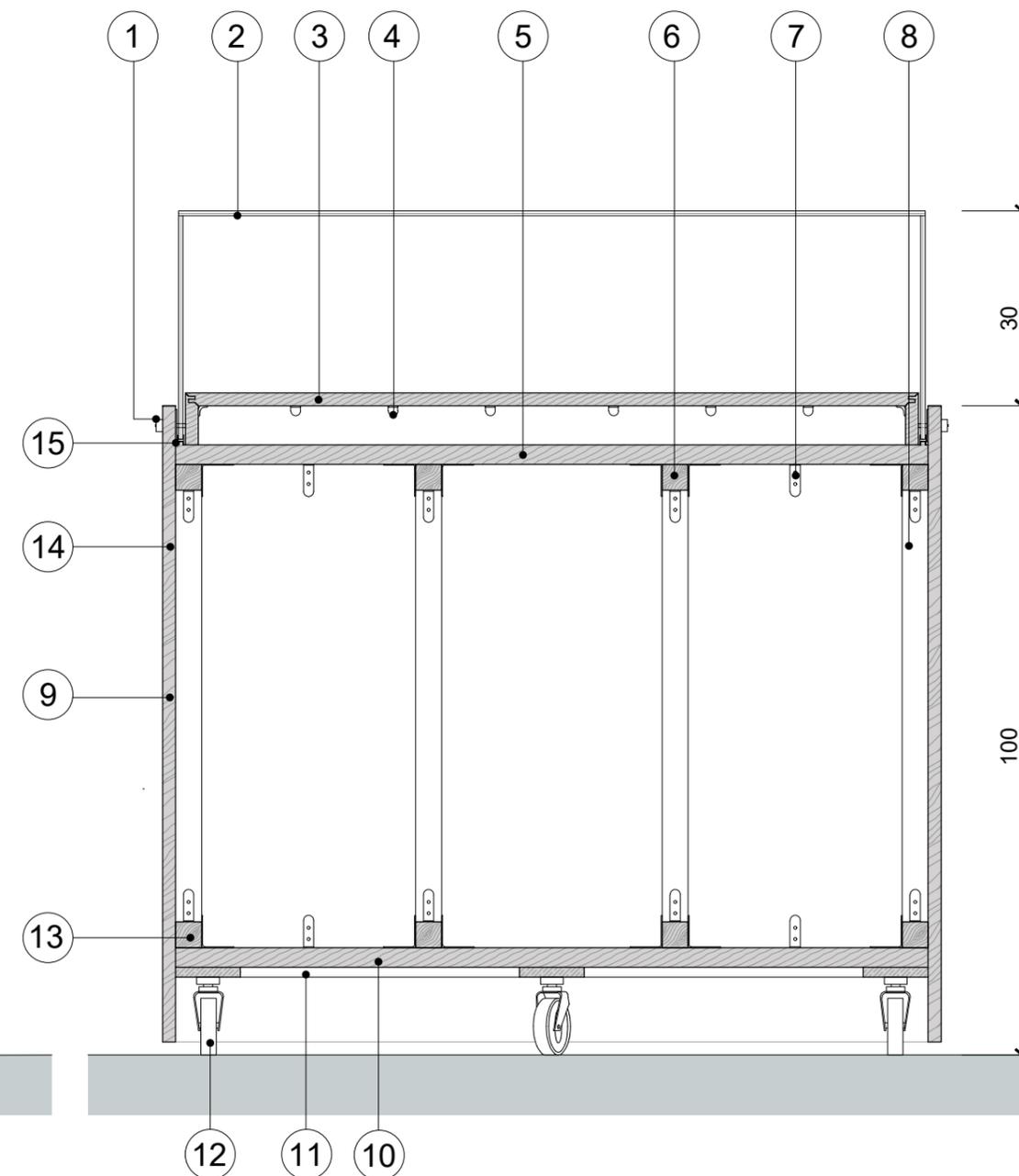
sezione E-E'



sezione D-D'



vista laterale

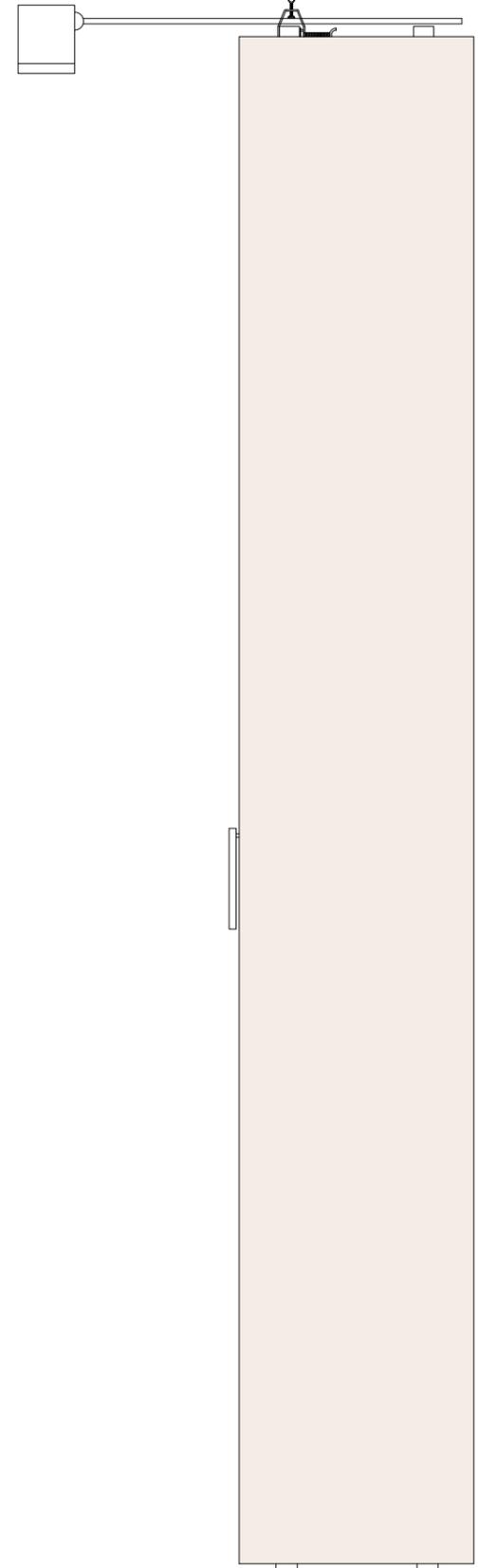
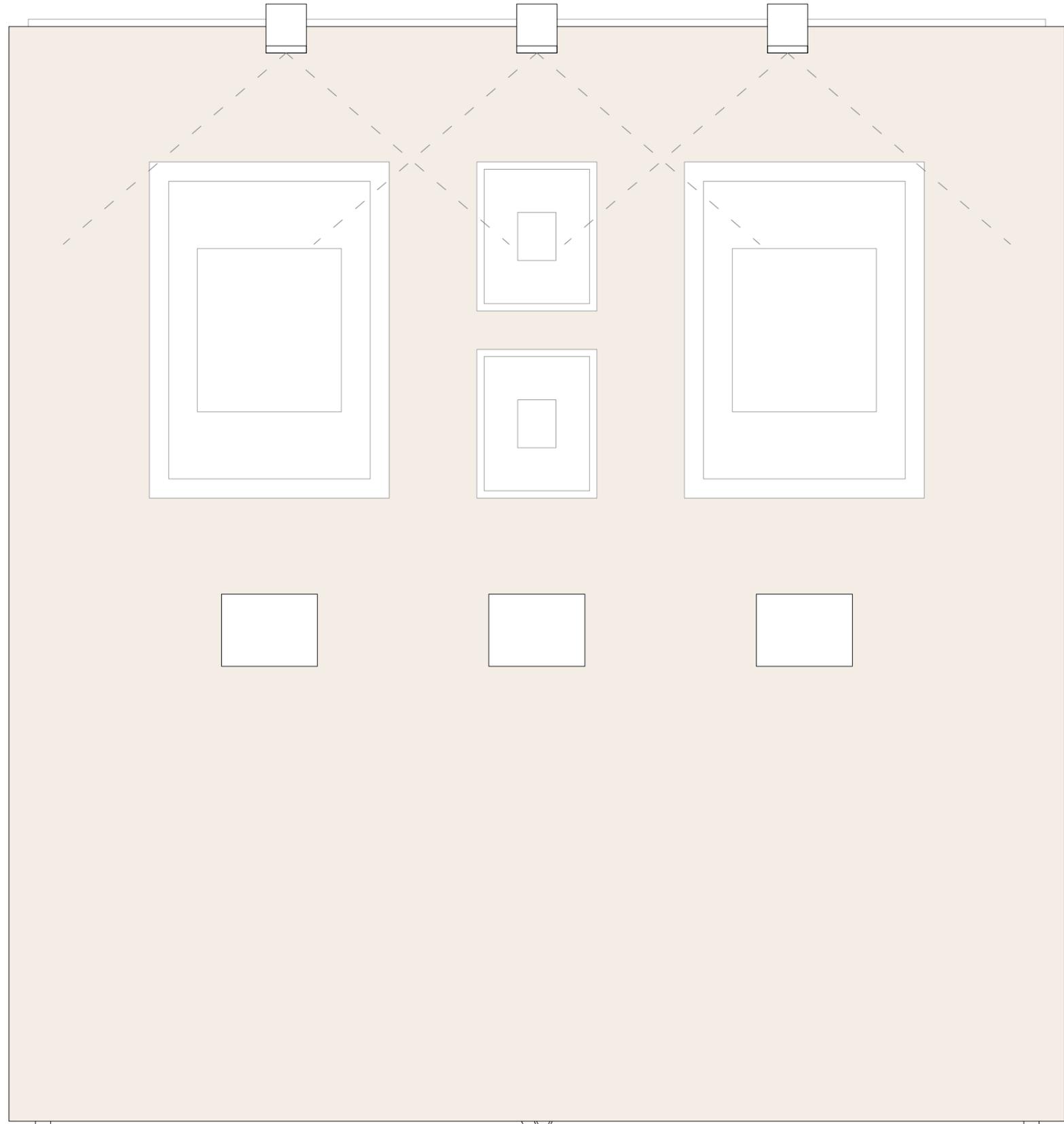


vista laterale

5.2 Parete autoportante

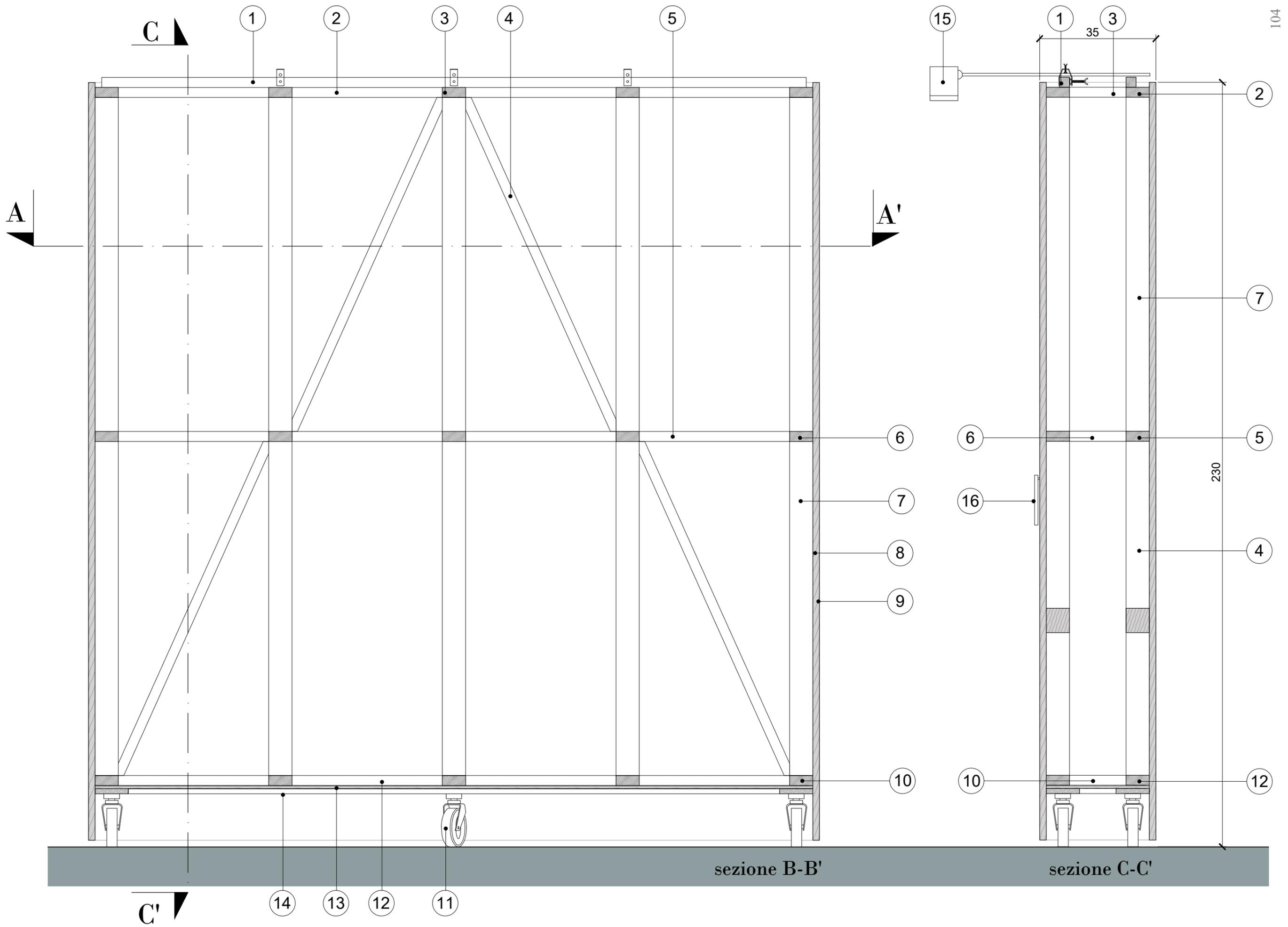
Caratteristiche generali e dettagli tecnici | 1:10

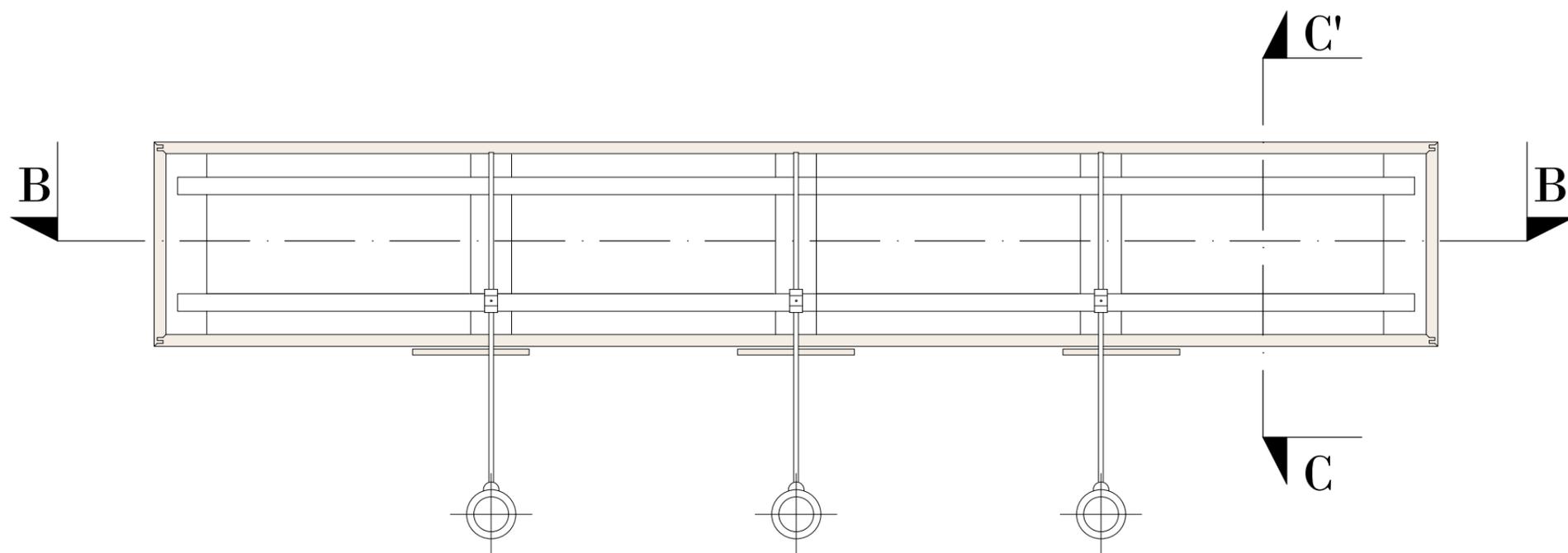
SETTO AUTOPORTANTE | 220x35x230



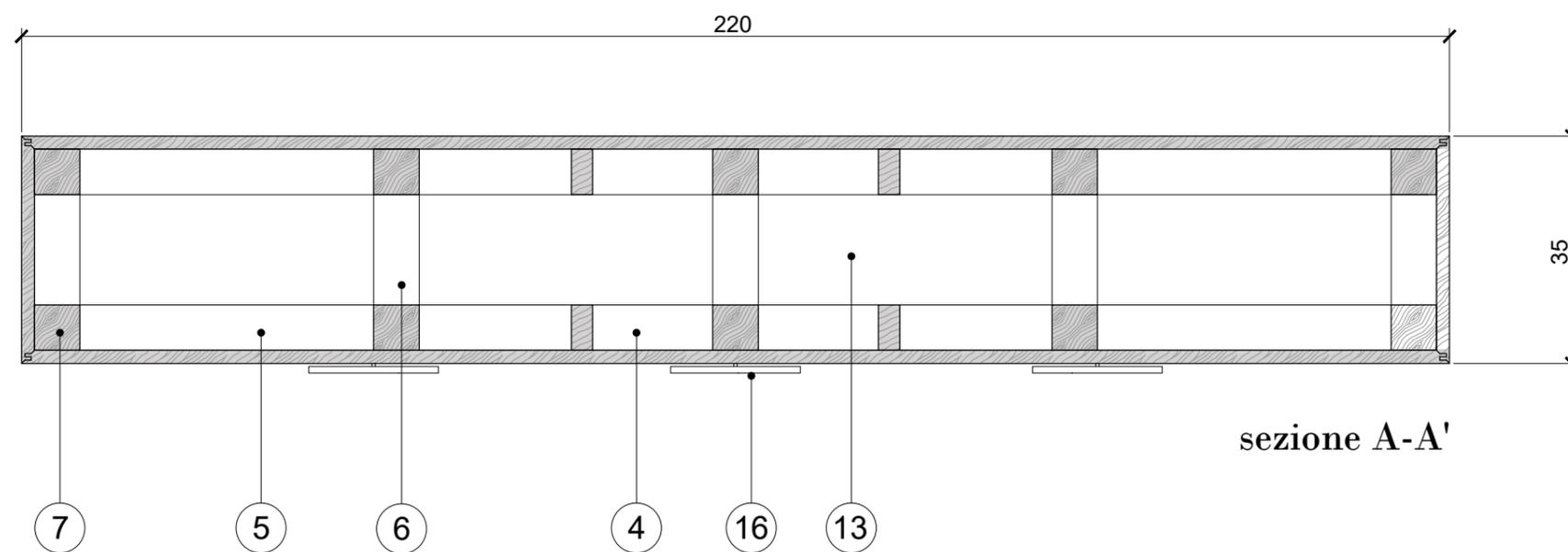
vista frontale

vista laterale





vista dall'alto



sezione A-A'

Descrizione degli elementi

1. Serratura a pulsante con fissaggio a flangia
1. Listelli in abete 3x3 cm di supporto agli apparecchi luminosi
2. 3° livello traverse longitudinali in abete - sez. 7x3cm
3. 3° livello traverse trasversali in abete sez. 7x3cm
4. Irrigidimenti in listelli di abete - sp. 3cm
5. 2° livello traverse longitudinali in abete sez. 7x3cm
6. 2° livello traverse trasversali in abete sez. 7x3 cm
7. Montante in abete - sez. 7x7 cm
8. Pannello di rivestimento in MDF
9. Finitura del pannello in vernice opaca texturizzata RAL 1015
10. 1° livello traverse trasversali in abete sez. 7x3 cm
11. Ruote girevoli in acciaio bloccabili
12. 1° livello traverse longitudinali in abete sez. 7x3 cm
13. Pannello in abete di chiusura - sp.1 cm
14. Base in ferro di supporto - sp. 1,5 cm
15. Proiettore LED luminoso
16. Etichetta descrittiva

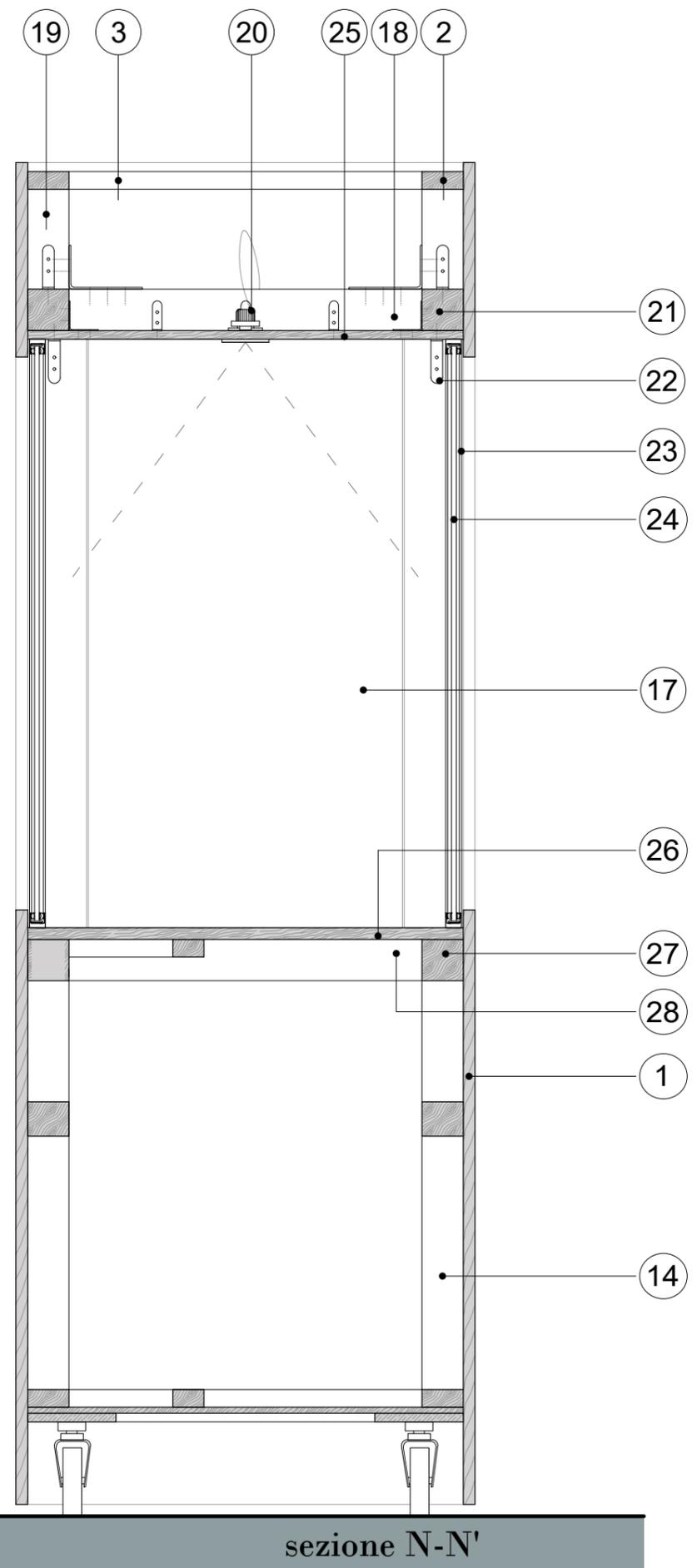
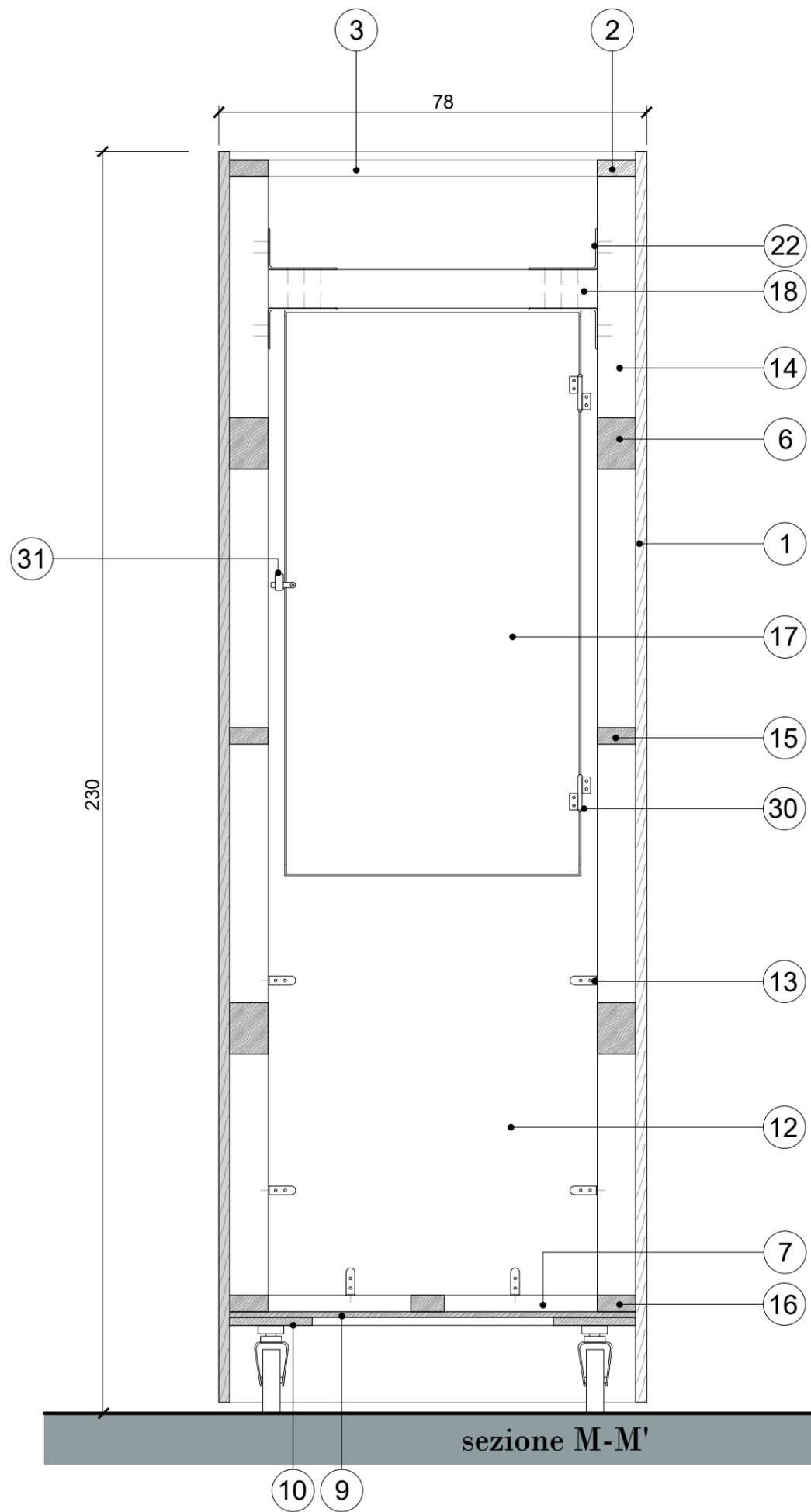
5.3 Parete con vetrina integrata

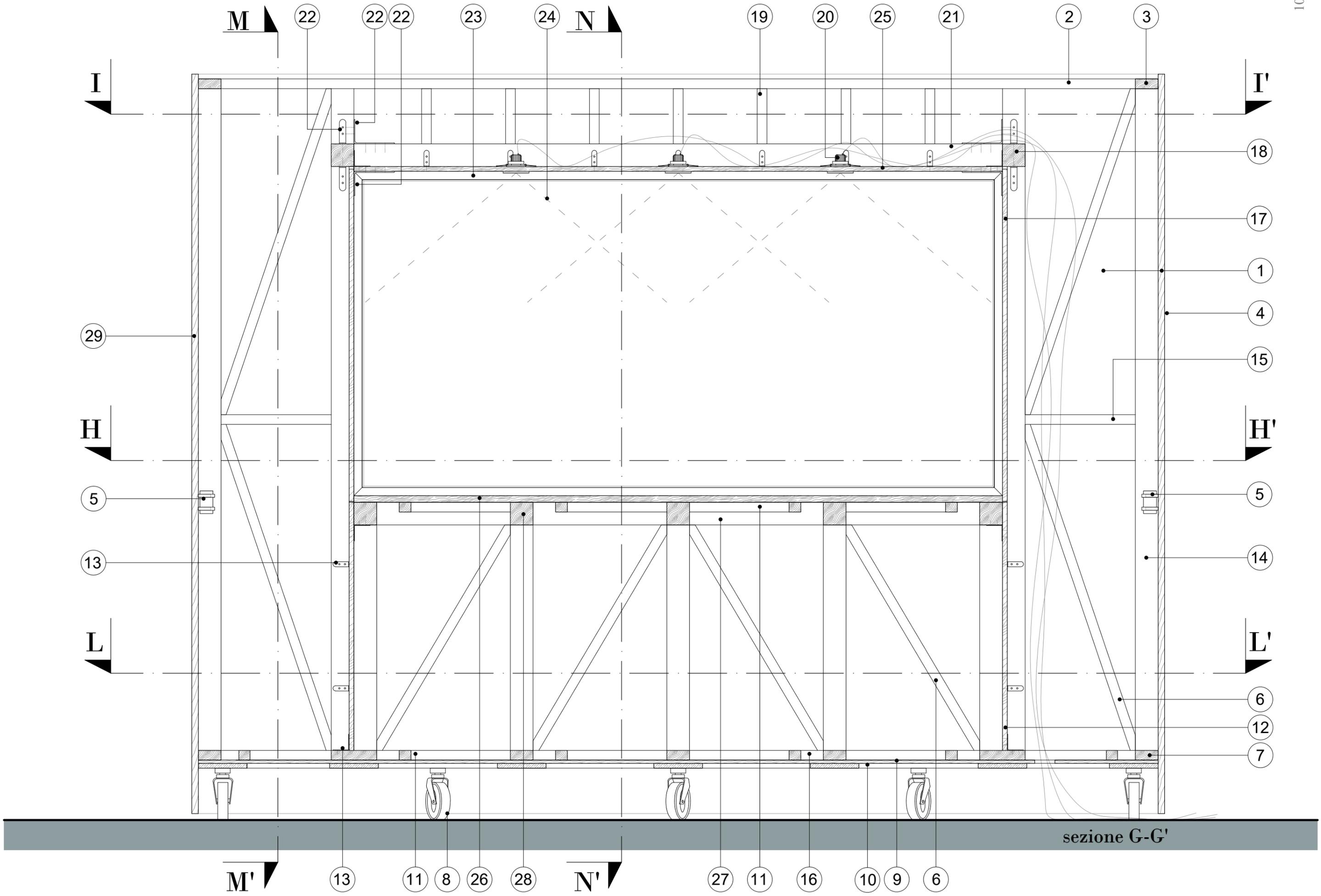
Caratteristiche generali e dettagli tecnici | 1:10

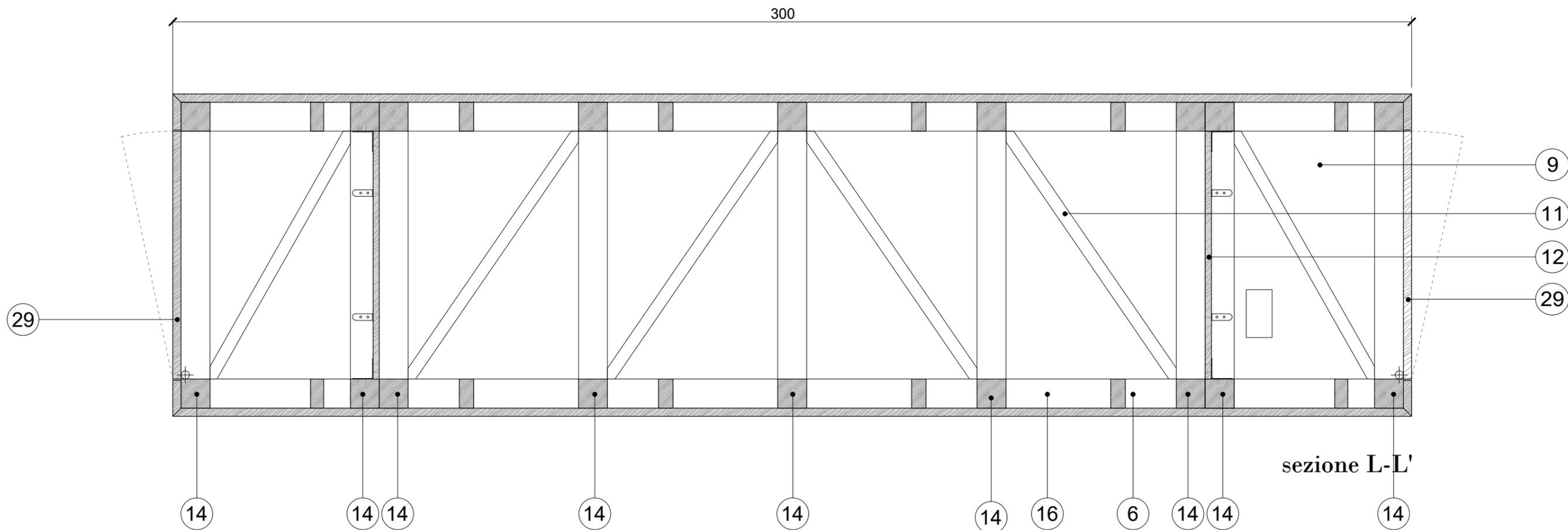
PARETE CON VETRINA INTEGRATA | 300x78x230



vista frontale







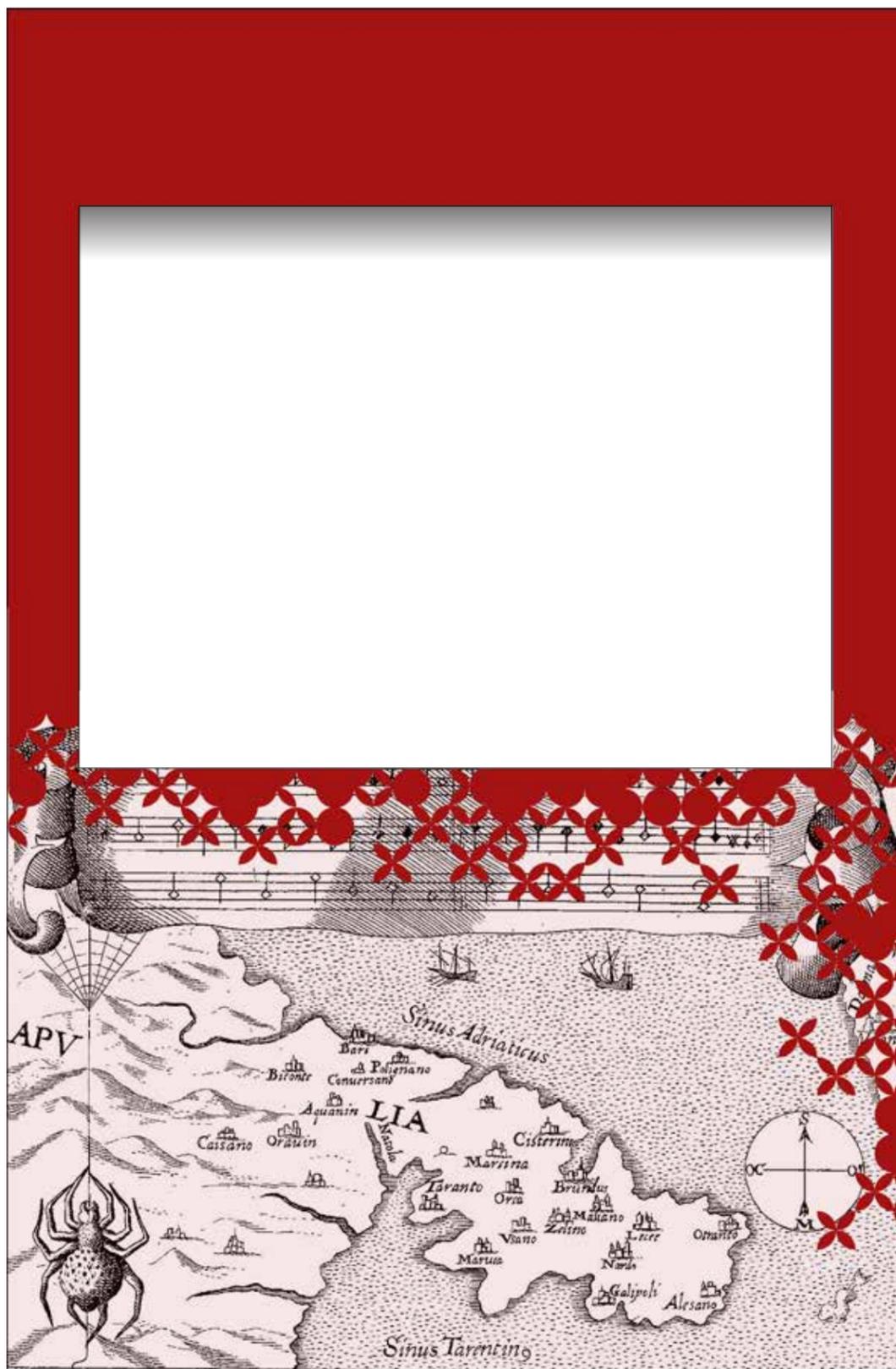
sezione L-L'

Descrizione degli elementi

- | | |
|---|---|
| 1. Pannello esterno verticale in MDF - spessore 2 cm | 17. Anta interna per apertura vetrina |
| 2. 3° livello traverse in abete longitudinali - sezione 7x3 cm | 18. Traversa superiore in abete - sez. 7x7cm |
| 3. 2° livello traverse in abete trasversali - sez. 7x3 cm | 19. Montante in abete - sez. 7x3 cm |
| 4. Finitura del pannello in vernice opaca texturizzata RAL 3002 | 20. Faretto LED da incasso |
| 5. Sistema push-pull apertura anta | 21. Traversa superiore in abete - sez. 7x7cm |
| 6. Irrigidimento in abete - sez. 7x3 cm | 22. Staffa angolare in acciaio |
| 7. 1° livello traverse in abete trasversali - sez. 7x3 cm | 23. Profilo in alluminio per vetrina fissa |
| 8. Ruote girevoli in acciaio bloccabili | 24. Vetro antiriflesso extrachiaro |
| 9. Base inferiore in MDF - sp.1 cm | 25. Pannello superiore in abete di chiusura della teca - sp. 1,5 cm |
| 10. Base in ferro di supporto - sp. 1,5 cm | 26. Pannello inferiore in abete di chiusura della teca - sp. 2 cm |
| 11. Irrigidimento in abete - sez. 3x3 cm | 27. Traversa inferiore longitudinale in abete - sez. 7x7 cm |
| 12. Pannello interno verticale in MDF - sp. 1,5cm | 28. Traversa inferiore trasversale in abete - sez. 7x7cm |
| 13. Gancio angolare in acciaio | 29. Apertura laterale della parete |
| 14. Montante in abete - sez. 7x7 cm | 30. Cerniera anta |
| 15. 2° livello traverse in abete longitudinali - sez. 7x3 cm | 31. Chiavistello per chiusura anta |
| 16. 1° livello traverse in abete longitudinali - sez. 7x3 cm | |

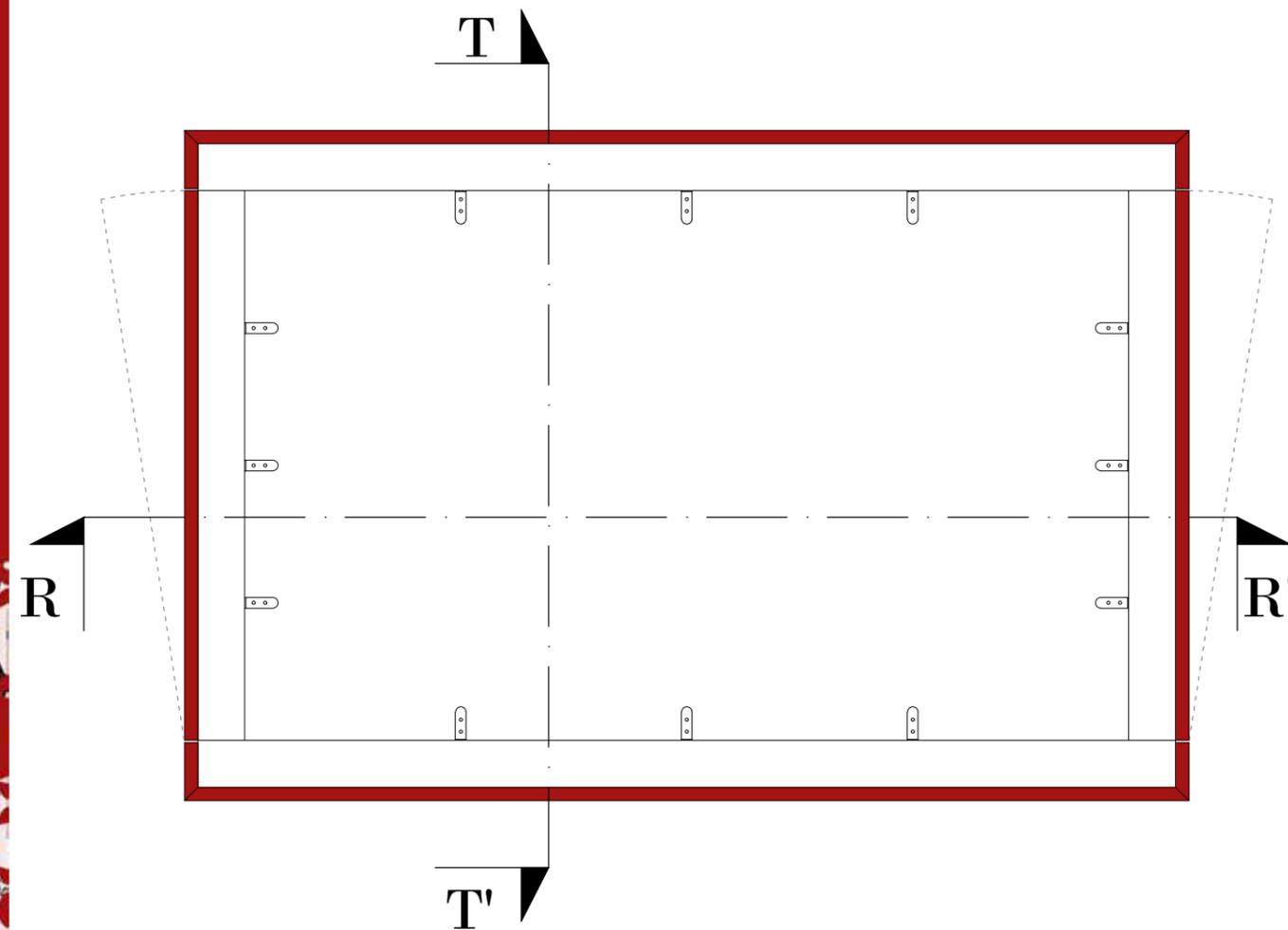
5.4 Parete con vetrina integrata

Caratteristiche generali e dettagli tecnici | 1:10

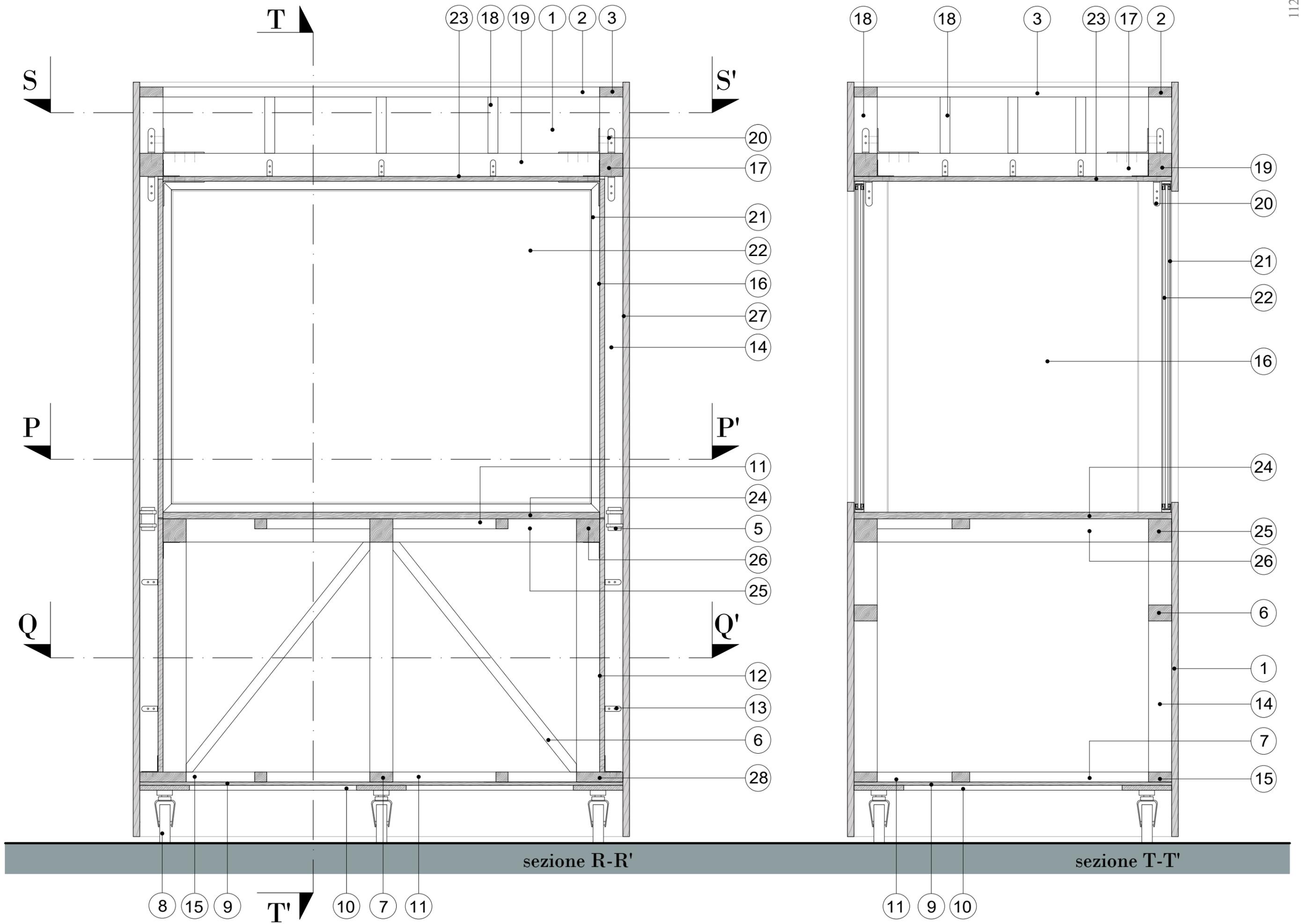


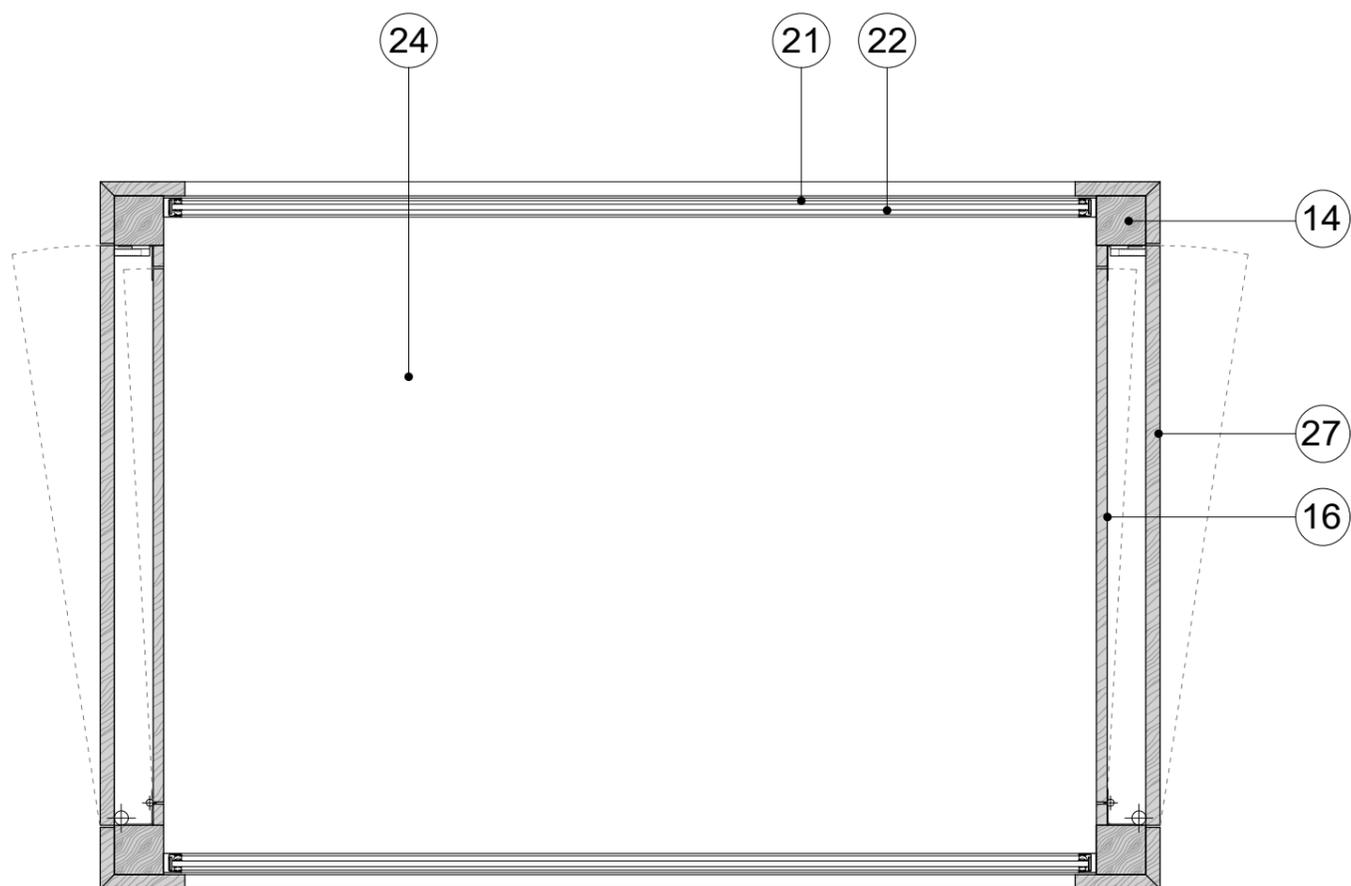
vista frontale

PARETE CON VETRINA INTEGRATA | 150x100x230



vista dall'alto

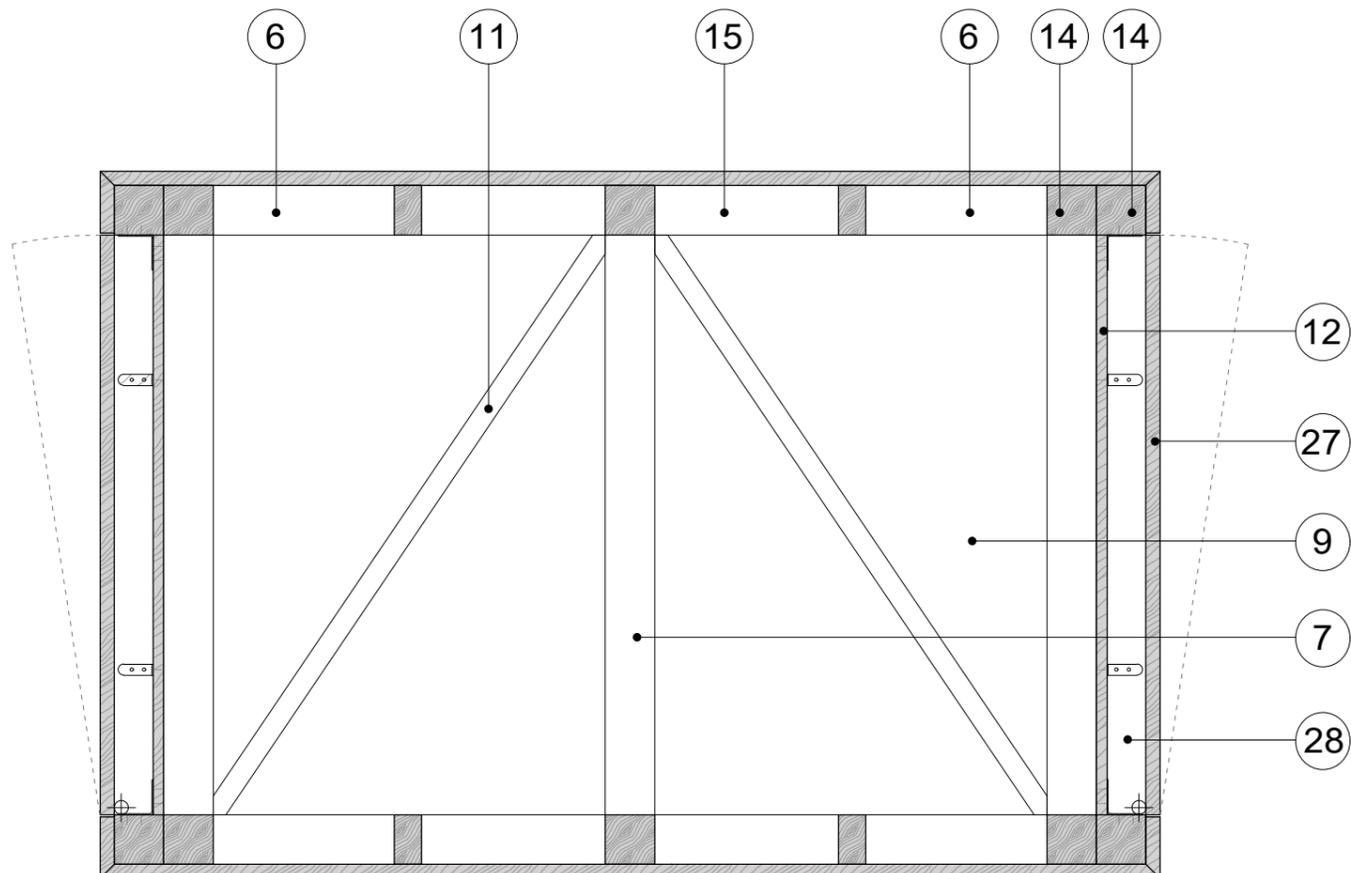




sezione P-P'



sezione S-S'



sezione Q-Q'

Descrizione degli elementi

- | | |
|---|--|
| 1. Pannello esterno verticale in MDF - spessore 2 cm | 15. 1° livello traverse in abete longitudinali - sez. 7x3 cm |
| 2. 2° livello traverse in abete longitudinali - sezione 7x3 cm | 16. Anta interna per apertura vetrina |
| 3. 2° livello traverse in abete trasversali - sez. 7x3 cm | 17. Traversa superiore trasversale in abete - sez. 7x7cm |
| 4. Finitura del pannello in vernice opaca texturizzata RAL 3002 | 18. Montante in abete - sez. 7x3 cm |
| 5. Sistema push-pull apertura anta | 19. Traversa superiore longitudinale in abete - sez. 7x7cm |
| 6. Irrigidimento in abete - sez. 7x3 cm | 20. Staffa angolare in acciaio |
| 7. 1° livello traverse in abete trasversali - sez. 7x3 cm | 21. Profilo in alluminio per vetrina fissa |
| 8. Ruote girevoli in acciaio bloccabili | 22. Vetro antiriflesso extrachiaro |
| 9. Base inferiore in MDF - sp.1 cm | 23. Pannello superiore in abete di chiusura della teca |
| 10. Base in ferro di supporto - sp. 1,5 cm | 24. Pannello inferiore in abete di chiusura della teca |
| 11. Irrigidimento in abete - sez. 3x3 cm | 25. Traversa inferiore longitudinale in abete - sez. 7x7 cm |
| 12. Pannello interno verticale in MDF - sp. 1,5cm | 26. Traversa inferiore trasversale in abete - sez. 7x7cm |
| 13. Gancio angolare in acciaio | 27. Apertura laterale della parete |
| 14. Montante in abete - sez. 7x7 cm | 28. 1° livello traverse in abete trasversali - sez. 14x3 cm |

APPENDICE

Valutazione economica dell'intervento

Il presente computo metrico esprime una valutazione economica, con buona certezza di adeguata affidabilità, dei costi di intervento del Museo del Tarantismo, detto che l'ho redatto sulla base di informazioni e stime economiche fornitemi direttamente dalla ditta che si è aggiudicato il relativo appalto. Ciò permette di delineare un quadro economico, se pur di massima, della realizzazione dei sistemi di allestimento del museo, e degli arredi inerenti l'area biglietteria e bookshop.

Descrizione del prodotto	quantità	prezzo unitario	totale
Vetrina cm.120x60x130h, realizzata in legno MDF spess. mm. 19 sagomato come da disegno e verniciato con finitura opaca texturizzata con num. 2 mani di fondo + 2 mani di verniciatura. RAL 3002. Vetrina in vetro stratificato spess. mm. 4+4 altezza cm 30 con parte in vetro elettrosaldato.	02	1.350,00 €	2.700,00 €
Vetrina cm. 50x50x175h. Base realizzata in legno MDF spess. mm. 19 sagomato come da disegno e verniciato con finitura opaca texturizzata con num. 2 mani di fondo + 2 mani di verniciatura. RAL 3002. Vetrina in vetro stratificato spess. mm. 4+4 altezza cm 75 con parte in vetro elettrosaldato.	02	970,00 €	1.940,00 €
Parete espositiva monofacciale, dim. cm. 220x35x230h. Parete realizzata interamente in MDF spess. mm. 19, irrigidita all'interno con n.2 ripiani superiore ed inferiore, n.2 traversi in massello di legno e n.1 traversa verticale di legno. N.6 piedini regolabili alla base. Verniciatura con finitura opaca texturizzata con num. 2 mani di fondo + 2 mani di verniciatura. RAL 1015.	07	1.360,00 €	9.520,00 €
Vetrina cm. 80x50x175h. Base realizzata in legno MDF spess. mm. 19 sagomato come da disegno e verniciato con finitura opaca texturizzata con num. 2 mani di fondo + 2 mani di verniciatura. RAL 3002. Vetrina in vetro stratificato spess. mm. 4+4 altezza cm 75 con parte in vetro elettrosaldato.	01	1.200,00 €	1.200,00 €
Vetrina cm. 150x100x230h. Struttura in abete cm. 7x4 a scomparsa. Base realizzata in legno MDF laccato spess. mm 19. Verniciatura con finitura opaca texturizzata con num. 2 mani di fondo + 2 mani di verniciatura. RAL 3002. Doppia anta su ogni lato di cm. 100. Piedini regolabili alla base Vetrina in vetro stratificato spess. mm. 4+4.	01	2.900,00€	2.900,00 €

Vetrina cm. 300x75x230h. Struttura in abete cm. 7x4 a scomparsa. Base realizzata in legno MDF laccato spess. mm 19. Verniciatura con finitura opaca texturizzata con num. 2 mani di fondo + 2 mani di verniciatura. RAL 3002. Doppia anta su ogni lato di cm. 50. Piedini regolabili alla base. Vetrina in vetro stratificato spess. mm. 4+4.	01	3.950,00 €	3.950,00 €
Reception in MDF laccato con stessa finitura delle vetrine. Piano di lavoro, fianchi, mensole in tamburato spess. mm. 40. Dimensione cm. 200x80x75/110 come da disegno.	01	1.400,00 €	1.400,00 €
Cassettiera su ruote a 3 cassetti, dim. cm. 45x45x55h. Stessa finitura della reception.	01	350,00 €	350,00 €
Poltrone operative su ruote con braccioli, Mod. 01CPCD come da scheda tecnica	02	110,00€	220,00 €
Libreria in legno MDF laccato con medesima finitura delle vetrine. Struttura e ripiani in tamburato spess. mm. 40 (n. 5 ripiani) Dim. cm. 120x40x200h. Piedini regolabili alla base.	01	950,00 €	950,00 €

Conclusione

*L*atto della tesi rappresenta il culmine di un percorso universitario nella vita accademica dello studente, col quale quest'ultimo può dar prova di se stesso, delle capacità e delle conoscenze acquisite nel corso della sua formazione universitaria, nonché essere punto d'inizio di un nuovo avvio al di fuori dell'ambito scolastico. Un'opinione che sostengo e, anzi, trovo quanto mai rispecchiare questo mio personale percorso.

Il Museo del Tarantismo non è stato solo un'occasione per mettere in campo le capacità e l'esperienza acquisita durante il mio cammino universitario, l'apice di un percorso che vede la progettazione tecnica e le riflessioni sullo spazio architettonico, i mezzi e le azioni con le quali dar concretezza ad un lavoro, ma anche un progetto il cui successo è stato necessariamente determinato dalla capacità di tutti quelli che, come me, hanno preso parte a questo intervento, di insinuarsi in un contesto storico con il tatto, la delicatezza e la misura che richiede un luogo di tale natura.

La sensibilità e il rispetto del patrimonio architettonico esistente è una peculiarità imprescindibile della progettazione architettonica, non solo perché la storia di questo è scritta tra le pagine di un volume ad esso dedicate, ma perché è tangibile, come le rughe di un volto, sui solchi delle sue membra, tra le radici degli alberi secolari che ne sollevano il pavimento, e le crepe che creano un reticolo irregolare sulle sue volte. Questo lavoro non è stato un mero virtuosismo tecnico, una corsa verso il progetto perfetto, ma prima di tutto una riflessione sul contesto, sulla storia di un luogo, sui vincoli a cui un bene storico è soggetto, sulle limitatezze economiche che un inter-

vento reale pone e, nel contempo, il desiderio di realizzare un progetto fattibile, capace di stupire, emozionare e “far venir voglia” di tornarlo a visitare.

Partire non è stato sicuramente semplice, sia per la novità del lavoro, per l'inesperienza del contesto nel quale mi stavo introducendo e le dinamiche che ne ruotavano attorno, ma a distanza di un anno o poco più, al termine di questo lavoro che ha visto me, in primis, realizzare il progetto dei sistemi di allestimento, posso voltarmi indietro con soddisfazione.

E' stato un lavoro che mi ha permesso di arricchirmi professionalmente, di prender parte a dinamiche amministrative a me ignote, e di avvicinarmi al progetto, in tutte le sue fasi, in modo critico e realistico, ricercando sempre il giusto compromesso tra godibile e fattibile.

Mi ha permesso di guardare con occhi nuovi un luogo che è da sempre casa mia, di apprezzarne, se possibile, ancora di più la sua bellezza architettonica, la sua storia e la storia di tutti noi che la abitiamo.

Il Museo del Tarantismo trova la sua giusta dimora all'interno di Palazzo Marchesale a Melpignano, perché in un'epoca in cui siamo tutti un po' “made in social” la riscoperta della propria storia e tradizione è un punto d'avvio importante per noi che viviamo l'oggi e quelli che vivranno il domani, ma anche e soprattutto un mezzo col quale celebrare un'identità territoriale viva in ognuno di noi, nei nostri gesti, nella nostra cultura, nella nostra musica ed architettura.

BIBLIOGRAFIA

1. Singerist, H. E., *Breve storia del tarantismo*, Besa (Verbamundi,25), Lecce, 2003.
2. Bruno, V., *Dialogo delle tarantole*, vol. 5 di Biblioteca di studi storici sul tarantismo, Besa, Lecce, 2005.
3. Mora, G., *Il male pugliese. Etnopsichiatria storica del tarantismo*, Besa (Verbamundi, 30), Lecce, 2000.
4. Dell'Edera, C., *Il Salento attraverso la musica popolare*, Fersini, Maglie.
5. De Raho, F., *Il tarantolismo nella superstizione e nella scienza*, vol. 8 di Biblioteca di studi storici sul tarantismo, Besa, Lecce, 2009.
6. Petrone, C. (a cura di), *La taranta: da Taranto e dintorni: dal Convegno del 17 dicembre 2001 in Taranto*, Archita, Lecce, 2002.
7. Annibaldis, G., *La tarantola daunia. Relazioni inedite sul tarantismo nella Puglia settentrionale*, vol. 3 di Biblioteca di studi storici sul tarantismo, Besa, Lecce, 2004.
8. Di Mitri, G. L. et al., *La tarantola iperborea. Scrittori del Settecento svedese*, vol. 1 di Biblioteca di studi storici sul tarantismo, Besa, Lecce, 2000.
9. De Martino, E., *La terra del rimorso. Contributo ad una storia religiosa del Sud*, [PDF] Disponibile presso:
<<http://people.duke.edu/~dainotto/Texts/Demartino.pdf>>
10. Stait, D. et al., *Tarantismo. Transe, possessione, musica*, Besa (Verbamundi,21), Lecce, 2001.
11. Di Mitri, G. L. et al., *Tarantismo. Transe, guarigione, mito*, Besa (Verbamundi,27), Lecce, 2008.
12. Fiorino, F., *Viaggatori francesi in puglia da Quattrocento al Settecento*, Schena Editore, Fasano, 1993.
13. Cazzato, M., Peluso, V. *Melpignano. Indagine su un centro minore*, Congedo editore, Galatina, 1986.
14. Palma, P. *Melpignano tra Oriente ed Occidente. Documenti ed immagini di una comunità della Grecia salentina*, Amministrazione comunale di Melpignano, 2005.
15. Palma, P. *Melpignano: istituzioni, società e fonti documentarie di una comunità della Grecia salentina*, Amministrazione Comunale di Melpignano, 1993.
16. *Taranterra*, catalogo della mostra a cura di F. Tornese e T. Candeloro, Editrice Salentina, Galatina 2015

17. www.boda.it
18. museopaesaggiosonoro.org
19. www.comune.torino.it
20. www.museibologna.it
21. rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it
22. www.gazzettadiparma.it
23. pcfarina.eng.unipr.it
24. www.casadelsuono.it
25. www.nm.cz
26. www.praguecityline.cz
27. www.avantgarde-prague.com
28. viagallica.com
29. casadeltimple.org
30. www.plexwood.com
31. www.museumvleeshuis.be

