

Eugenio Imbriani
Università del Salento

Il dio che danza non c'entra

Abstract

*The author reconstructs the events which led to the creation and production of the musical event called *La notte della taranta* (The Night of the tarantula), that is characterized by the revival of the traditional songs of the province of Lecce (Italy); it is revealed a skilful operation of cultural politics that has as its objective the use of the local musical heritage to promote the territory.*

Keyword: *Notte della taranta*

1. Apollineo

Comincio da un'osservazione di Clara Gallini raccolta alcuni anni fa da Sergio Torsello; era il 2002, la manifestazione *La notte della taranta*, sebbene fosse sorta solo pochi anni prima, godeva già di una ampia risonanza mediatica e catturava l'attenzione e la partecipazione degli appassionati, e si muoveva al centro di un dibattito feroce sulla opportunità di presentare a un pubblico vasto la tradizione musicale locale in forme che ne contemplavano e richiedevano la manipolazione. Commentando il rilancio della *pizzica-pizzica*, la grande antropologa affermava, tra l'altro: «La pizzica che oggi si balla sulle piazze non è più quella che de Martino vide e descrisse più di quarant'anni fa. Ma perché questo rilancio abbia successo e riesca ad affermarsi

come fenomeno condiviso e soprattutto accreditato, c'è anche bisogno di appoggiarsi sulla parola: non c'è *revival* senza i suoi miti e le sue storie, senza cioè tutta una necessaria affabulazione, fatta di oralità e di scrittura (magari anche su Internet) e sostenuta da un'intellettualità locale» (Santoro, Torsello 2002: 162). Essa, aggiungeva, si fa carico di valorizzare il prodotto culturale sia sotto l'aspetto economico che simbolico; si tratta di un processo, constatava, in cui si possono costituire gruppi tra loro concorrenti che mettono in gioco i rispettivi saperi e i modi di intendere la fedeltà e la adesione ai valori che si considerano importanti (tradizione, appartenenza, identità); il gioco si complica ancora di più nel momento in cui i conflitti riguardano l'accesso alla risorse. Clara Gallini proponeva un'analisi oltremodo lucida di quel che avveniva nel territorio salentino. L'intellettualità locale, quindi, agiva su posizioni mobili e contrastanti, tra fratture, ripensamenti, contestazioni, non era affatto un gruppo omogeneo, né sul piano delle prospettive né su quello della composizione; infatti, bisogna intendere il termine in una accezione molto dilatata, che comprenda operatori culturali a vario titolo, politici, professori, musicisti, studiosi, media; la stessa espressione "locale" non va interpretata *stricto sensu*, perché il dibattito, che concerneva certamente alcuni argomenti riguardanti uno specifico territorio, sollevava questioni di carattere generale e coinvolgeva studiosi e attori sociali e culturali di varia provenienza e normalmente operanti in altri contesti.

Un tratto particolarmente evidente, di cui gli osservatori hanno ampiamente dato conto, era all'epoca la dura conflittualità tra i protagonisti maggiormente coinvolti, talvolta esibita, e l'animosità delle contrapposizioni. Tuttavia, un dibattito spesso aspro ha anche prodotto e, quasi, indotto, una

dialettica chiamata a misurarsi, coinvolgendo un pubblico ampio, nell'analisi e nella decostruzione di categorie generalmente date per scontate: la triade memoria, tradizione, identità, innanzitutto e, più oltre, politica culturale, patrimonio; tra i musicisti, in particolare, il confronto con personaggi provenienti da altre scuole e di differente sensibilità ha permesso la maturazione di esperienze molto ricche.

In realtà, a prescindere dai rapporti dionisiaci che si sono consumati nel tempo da parte dei protagonisti e degli operatori, è possibile tracciare i percorsi derivanti dall'impegno intellettuale sviluppatosi nel segno della contestazione, come si è detto, almeno in un primo periodo. Il risultato, tutto compreso, di questa riflessione è consistito nel far emergere una realtà culturale composita e nell'attribuire significato e rilevanza ai tratti costitutivi e agli elementi immateriali soprattutto; è importante, per inquadrare cronologicamente il discorso, ricordare che la convenzione Unesco per la salvaguardia dei beni immateriali risale solo al 2003 e che il parlamento italiano l'ha siglata nel 2007: infatti, mentre negli anni più recenti si parla del fenomeno in termini di patrimonializzazione, uno studioso come Georges Lapassade, che ha visitato per la prima volta il Salento nel 1981, come ancora vedremo, usa il concetto di istituzionalizzazione, e ne fa oggetto della sua analisi istituzionale.

Insomma, nei tentativi, nelle prove di organizzazione di tutto questo fermento, io ci vedo molto di apollineo, di sperimentale, di ragionato, di politico.

2. Dionisiaco

Con il senno di poi, possiamo individuare nel 1981 una prima data significativa per la visione della cultura popolare del

Salento proiettata in un contesto internazionale e come opportunità di una produzione che chiamasse e coinvolgesse artisti e studiosi, anche stranieri, che le erano estranei. All'epoca, dei colleghi dell'Università di Lecce, tra cui lo storico del teatro Luigi Santoro e la cara Marisa Turano, in collaborazione con alcuni comuni della provincia, erano impegnati in un grosso progetto teatrale, di portata internazionale; il comune di Melpignano già all'epoca guidava la cordata. In poche parole, il progetto si sarebbe concluso con la realizzazione di uno spettacolo, *Baccanti* di Euripide, nel quale erano coinvolti numerosi personaggi della scena artistica internazionale: Cristina Cibils, Tapa Sudana, Erico Carneiro, Monica Solem, altri, tutta gente che non aveva niente a che fare, come ho già detto, con il Salento e la cultura popolare del territorio. Non è legittimo, certamente, disegnare una linea di continuità diretta tra questa iniziativa e l'esperienza della Notte della taranta, ma è vero che ha rappresentato un antecedente molto significativo, malgrado le innegabili differenze.

Il progetto in questione si intitolava *Il ragno del dio che danza*, raccogliendo la suggestione di un disegno, molto noto, presente nella Grotta dei Cervi di Porto Badisco (nei pressi di Otranto, scoperta nel 1970) tra numerosi pittogrammi di epoca neolitica, tracciati con il guano, che qualcuno ha voluto interpretare come rappresentazione di uno stregone o di un dio danzante. L'idea di fondo consisteva nell'utilizzare i testi e le testimonianze relativi al tarantismo nella produzione dello spettacolo: l'equazione menadi / tarantate non era nuova, ma l'aspetto più interessante risiedeva nel fatto che doveva essere sviluppata nel corso di alcuni seminari, che in effetti si svolsero nell'università e che si rivelarono di estremo interesse: tra i relatori ricordo Diego Carpitella e Georges Lapassade, ai quali

tutti noi siamo particolarmente affezionati, per il ruolo che hanno lungamente recitato nel territorio, il primo a cominciare dalle ricerche condotte con Alan Lomax nel 1954 (Lomax 2006, 2008), l'altro per l'attività intensa che in quella circostanza conobbe il suo inizio. Come è noto a molti, il progetto non fu completato, per motivi che non ci interessa cercare in questa sede (cfr. Colazzo 1994).

Lapassade era stato invitato perché l'anno prima era uscito in traduzione italiana il suo volume sulla transe (Lapassade 1980). Non sapeva niente del tarantismo, non aveva letto *La terra del rimorso* (de Martino 1961) e non sapeva neanche quel che ne aveva scritto Rouget (1980). I suoi seminari, incentrati sui culti di possessione, erano molto originali e seguitissimi, anche grazie al suo carattere estroverso e al suo sistema piuttosto pittoresco di gestirli.

Lapassade scompagina, è il suo metodo: quello che ha divulgato, e praticato, come ricerca azione; interviene sul campo, non si nasconde, non si limita a osservare, a raccogliere interviste, a contattare i testimoni, ma entra attivamente nelle pratiche, sa bene, peraltro, che la presunta neutralità dello studioso è una pia illusione o un mito poco credibile. Come formazione e impostazione era un contemporaneista, non uno storico; più che la profondità della cronologia gli interessava studiare il luogo in cui operava, il campo della ricerca, non lo incuriosivano tanto i rapporti tra tarantismo e Grecia antica, quanto gli effetti che i discorsi sul tarantismo producevano sul territorio; le *Baccanti* non erano, non potevano essere, uno specchio del tarantismo, preferiva verificare in quali condizioni il fenomeno avesse prosperato, se e in che misura ai mutamenti avvenuti corrispondessero delle pratiche ad esso avvicinati, sebbene del tutto nuove. La profondità storica assumeva qui

contorni di carattere psicologico e sociale (cfr. Zappatore 2009, *Hommage* 2010).

La visione del folklore come stranezza che trovava la sua nobiltà nel fatto di essere residuo di lontane epoche trascorse, di civiltà più o meno oscure, non risultava così convincente agli albori degli anni ottanta del secolo scorso; anche la lettura della cultura popolare come visione del mondo oppositiva di quella delle classi egemoni mostrava una rigidità che non consentiva di comprendere appieno quel che maturava nella società italiana, e altrove, in cui i movimenti contestativi erano scesi in armi e avevano carattere elitario e urbano. Segno dei tempi era l'uscita, proprio nel 1980, di una nuova rivista, «La ricerca folklorica», il cui primo numero era dedicato alla definizione del concetto di cultura popolare e dell'oggetto della sua indagine.

Lapassade, come pure Carpitella, aveva lo sguardo orientato, quindi, alla contemporaneità: la cultura popolare oggi, la transe oggi, la musica oggi eseguita e ascoltata. Ciò significava, per lui, poiché la cultura di un territorio, anche quella popolare, non è solo di tipo tradizionale, che bisognava aguzzare lo sguardo e cercare meglio nel presente. Quelle *Baccanti* non videro la luce, a dispetto di tanto impegno; ripensandoci, fu un vero peccato, perché lo sforzo intellettuale allora profuso non si condensò in un risultato, non ci è stato consegnato, è andato quasi del tutto disperso; ma fu anche il segno della sconfitta di una prospettiva, di un modo di vedere le cose, di individuarne le ragioni in un passato enormemente distante, presupponendo una continuità millenaria che, però, non trova giustificazioni sul piano storico: ne ero saldamente convinto, ma avevo torto, perché, in realtà, quel che sembrava poco utile sul piano scientifico stravincedeva sul terreno della politica e della comunicazione, con la retorica

vuota delle radici e del rispetto della tradizione di cui avremmo fatto indigestione.

3. Non siamo tarantati

Possediamo alcune ricostruzioni degli avvenimenti che hanno riguardato la crescita e la trasformazione del movimento di musica tradizionale nel Salento; mi limito a fornire qualche riferimento bibliografico (Chiriatti 1998; Durante 2005; Mina, Torsello 2006; Torsello 2007; Santoro 2009) e qualche altra considerazione.

Nel 1988 si costituisce il gruppo musicale dei Sud Sound System il quale si afferma molto presto nel panorama musicale nazionale, malgrado i testi, che affrontano, sostanzialmente, temi sociali (emigrazione, povertà, sfruttamento, delinquenza) siano composti ed eseguiti nel vernacolo salentino; il ritmo viene da oltreoceano e si ispira al reggae. Lapassade aveva ragione a voler indagare sui movimenti sotterranei della cultura giovanile; insieme a Piero Fumarola svolge una inchiesta sull'hip hop (Fumarola, Lapassade 1992): entrambi gli studiosi ritengono di poter individuare nei musicisti del gruppo una nuova espressione della cultura popolare salentina, e di poterli considerare come coloro che raccolgono l'eredità dei vecchi cantori contadini e delle orchestre impegnate nella terapia del tarantismo; ma questa etichetta verrà nettamente rifiutata dai protagonisti. Ecco, infatti, cosa dice Papa Gianni, uno dei fondatori dei SSS, in una intervista raccolta da Melania Granaldi nel 2007: «Lapassade e Fumarola ci seguivano nelle dance hall e loro, ripeto loro, hanno creato questa cosa del tarantamuffin, dicendo che noi eravamo i nuovi tarantolati, coloro che continuavano la tradizione del tarantismo. Ma ad un certo punto ci ha dato così fastidio questa etichetta che ci avevano affibbiato

che li abbiamo sbattuti fuori dalle dance hall ed abbiamo chiuso i rapporti. Io non metto in dubbio la loro cultura, i loro studi, ma non puoi analizzarmi come se fossi un fenomeno da baraccone o una cavia. Non siamo né tarantolati, né continuatori della pizzica» (Granaldi 2007: 124). Agli inizi degli anni novanta, in effetti, non avevano ancora avuto luogo la riscoperta, la reinvenzione e la riproposizione della *pizzica-pizzica*, che anni dopo sarebbe diventata l'espressione coreutica e musicale per antonomasia del Salento; ora, rifiutando l'ipotesi di una continuità con i cantori tradizionali, Papa Gianni non disconosce affatto che vi sia stata contiguità con gli stessi: «Però noi, effettivamente, abbiamo cominciato a frequentare le classiche “putee de mieru” sparse tra Lecce e provincia, come Totu, Angiulinu, ai suoi tempi d'oro... là incontravamo questi personaggi: noi facevamo reggae e loro cantavano e suonavano pizzica. Alla fine questo connubio è piaciuto ad un bordello di gente, e da là hanno iniziato a riprendere 'sti testi, 'ste musiche. In effetti nei primi testi come *Arzate san Giuanni*, *Na sira*, *Turcinieddhi*, ho utilizzato passi tratti dalla cultura salentina, ma erano passi veramente brevi» (ivi). Brandelli di esperienze conviviali, l'utilizzo di qualche verso di uno scongiuro memorizzato chissà quando non fanno l'adesione a un modello musicale ed esecutivo di cui si sente l'estraneità.

Nei primi anni novanta emerge con forza la questione identitaria, anche nel Salento. La visione di una cultura popolare contestativa, legata al lavoro e alla sopraffazione delle classi subalterne, ha ormai perso vigore, come accennavo poco fa; diventa dominante il problema della esistenza e della definizione di una cultura regionale, locale (cfr. «Liberars» 2003). Si apre un nuovo cantiere che cerca di recuperare, con il contributo di molti, un po' confusamente, almeno in una prima fase, il lavoro

precedente dei più consapevoli ricercatori e artisti impegnati nello scenario della cultura popolare del territorio, soprattutto musicale, con finalità che si delineano con sempre maggiore lucidità; nel 1994 viene finalmente ripubblicata *La terra del rimorso* (l'edizione precedente risale al 1976), nel 1996 escono il film *Pizzicata* di Edoardo Winspeare, che nella sua lunga lavorazione ha coinvolto molti operatori e intellettuali attivi nel territorio, e *Il pensiero meridiano* di Franco Cassano, due veri e propri manifesti del nuovo corso che inducevano a una sintesi non poco problematica: l'identità esiste come dato, è legata a un territorio, la cultura locale la esprime. Il messaggio arriva in forma molto semplificata e non gli è estranea una presa di posizione meridionalista vissuta in termini speculari a quelli della Lega Nord trionfante. L'istituto intitolato a "Diego Carpitella", nel 1997, nasce in questo crogiuolo, ma prende le distanze da ogni grossolana professione identitaria, sebbene suoi obiettivi siano lo studio della cultura popolare del Salento e la realizzazione di un archivio e di una biblioteca tematica, la pubblicazione di volumi e di una rivista, l'attivazione di ricerche. Conviene sottolineare che la creazione dell'istituto è resa possibile da una architettura politico-amministrativa nuova, un'associazione di comuni i quali hanno concordato le finalità e le modalità di funzionamento, gestione, finanziamento dello stesso. L'anno dopo, nel 1998, viene organizzata per la prima volta La notte della taranta che miracolosamente riesce a non annegare nel mare di polemiche che la accompagna e la segue; il festival e il concertone hanno luogo lo stesso giorno, alcuni gruppi musicali suonano in altrettanti paesi e si riuniscono nella tarda serata a Melpignano per concludere in piazza la manifestazione che, malgrado tutto, al di là delle attese, raduna migliaia di persone. Le polemiche riguardavano l'opportunità o

meno di eseguire i canti di tradizione con strumenti elettrici, comunque non tradizionali, e di affidarne la riscrittura a un maestro concertatore frequentatore di ben altri generi musicali; emerse subito una nuova questione: la legittimità della contaminazione. In realtà, già nell'inverno precedente nell'Università di Lecce Piero Fumarola aveva istituito un laboratorio musicale con l'aiuto di Daniele Durante (uno dei maggiori studiosi ed esecutori di musica di tradizione), e di Cesare Dell'Anna (trombettista noto per la sua ricerca nell'ambito delle musiche balcaniche) tra gli altri. Si trattava di mescolare i suoni e le voci della tradizione con suoni e ritmi della musica elettronica. Parteciparono Uccio Aloisi e Antonio Castrignanò, che sarebbero stati protagonisti sul palco della Notte della Taranta. Nessuno gridò allo scandalo. Uccio Aloisi non aveva paura di misurarsi con niente e con nessuno, altro che dibattito su purezza e contaminazione. Quella registrazione è stata pubblicata su cd, con il titolo *Elettrocontaminazioni meridiane* ed ha avuto una sua circolazione come allegato del n. 1, 2003 della rivista «Liberars».

4. Conclusione

Questa, insomma, era la temperie, un po' caotica, dell'esordio. Desidero ribadire che la Notte della taranta ha fin dall'inizio un'impronta istituzionale. Per quel che può significare, il primo consiglio direttivo, finché è durato, dell'Istituto Carpitella, era composto da tre professori universitari (Maurizio Agamennone, Gianfranco Salvatore e chi scrive) e da un sindaco (Sergio Blasi, primo cittadino di Melpignano), era stato istituito dall'alleanza di cinque comuni, cui si aggiunse successivamente la Provincia di Lecce, ed era sostenuto dalla Unione dei comuni della Grecia salentina; poi, questo carattere si è accentuato con la nascita

della Fondazione e l'ingresso nella stessa della Regione Puglia. Per Blasi l'obiettivo, in partenza, era inaugurare un preciso impegno politico sul territorio: «Il mio primo interesse non era tanto rivolto alla pizzica, ma a comprendere come un'amministrazione comunale potesse sviluppare un intervento organico sul tema della "tradizione", dal punto di vista della politica culturale. Per questo abbiamo deciso di creare un soggetto istituzionale che si occupasse di tradizioni e di cultura popolare sul nostro territorio [...]. Il ragionamento sulla tradizione era parte di un altro obiettivo più generale: utilizzare le nostre risorse culturali per far conoscere questo territorio all'esterno» (Santoro, Torsello 2002: 181). Che tutto ciò abbia saputo cogliere un bisogno aleggiante e condiviso da tantissime persone, giovani, in particolare, mi pare incontestabile; ritengo che lo abbia spiegato bene Sandro Portelli, secondo cui la partecipazione di massa ai concerti della Notte della taranta «è un rito assolutamente moderno, il rito dei grandi concerti, di Woodstock e dell'isola di Man, in cui la taranta c'entra, se c'entra, più come un marchio di fabbrica che come quella trasfigurazione immaginaria di secolari sofferenze e crisi della presenza nel mondo contadino che è stato nel corso dei secoli il tarantismo [...]. Su un altro piano, più complesso, se è vero che ogni rito contiene in sé il richiamo al mito, qui siamo forse davanti a un mito al quadrato: il mito pop del mito folklorico della taranta, espressione di un bisogno di mito, di un bisogno di profondità del tempo» (Portelli 2007: 137); l'autenticità posticcia del tarantismo reinventato a fine millennio è una risposta alla «convinzione ingenua (e un po' indotta di chi ci viene [a Melpignano] in cerca di autenticità» (ivi: 138). I nuovi miti hanno bisogno di chi li racconti e, prima ancora, li elabori: così, torniamo al punto di partenza di questo discorso.

Bibliografia

1. Colazzo Cosimo, *Introduzione*, in Georges Lapassade, *Intervista sul tarantismo*, Maglie, Madona Oriente, 1994.
2. Chiriatti Luigi, *Opillopillopiopillopillopà. Viaggio nella musica popolare salentina 1970-1998*, Calimera, Edizioni Aramirè, 1998.
3. De Martino Ernesto, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
4. Durante Daniele, *Spartito (io resto qui). Storie e canzoni della musica popolare salentina*, Lecce, Salento Altra Musica, 2005.
5. Fumarola Pietro, Lapassade G., a cura di, *Inchiesta sull'hip hop in Italia*, in «Studi e ricerche», n. 14, 1992, pp. 3-112.
6. Granaldi Melania, *Intervista a Papa Gianni, Sud Sound System*, in «L'Idomeneo», n. 9, 2007.
7. *Hommage à Georges Lapassade*, «Revue Européenne d'Ethnographie de l'Education», n. 6, 2010.
8. Lapassade G., *Saggio sulla transe*, Milano, Feltrinelli, 1980.
9. «Liberars», n. 2-3, 2003.
10. Lomax Alan, *Alan Lomax in Salento. Le fotografie del 1954*, Calimera, Kurumuny, 2006.
11. Id., *L'anno più felice della mia vita. un viaggio in Italia (1954-55)*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
12. Mina Gabriele, Torsello Sergio, *La tela infinita. Bibliografia degli studi sul tarantismo mediterraneo 1945-2006*, Nardò, Besa, 2006.
13. Portelli Sandro, *Il mito dei ragazzi*, in *La notte della taranta 1998-2007*, a cura di Dario Quarta, supplemento di «QuiSalento», agosto 2007, pp. 137-139.
14. Rouget Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980.

15. Santoro Vincenzo, *Il ritorno della taranta*, Roma, Squilibri, 2009.
16. Santoro Vincenzo, Torsello Sergio, a cura di, *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti nel Salento*, Lecce, Aramirè, 2002.
17. Torsello Sergio, *La Notte della taranta. Dall'Istituto "Diego Carpitella" al progetto della Fondazione*, in «L'Idomeneo», n. 9, 2007.
18. Zappatore Guglielmo, a cura di, *All'ombra di Georges Lapassade. Testimonianze e aneddoti dal Salento*, s. l., Sensibili alle foglie, 2009.

