

La Notte della Taranta. Dall'Istituto "Diego Carpitella" al progetto della Fondazione

Sergio Torsello

Innanzitutto vorrei ringraziare gli organizzatori, il prof. Mario Marti, il prof. Mario Spedicato e il prof. Eugenio Imbriani, per avermi invitato a questo ciclo di seminari dedicato ad un tema così importante, complesso e problematico qual è quello dell'identità salentina. Nel mio intervento cercherò di ricostruire, ovviamente per grandi linee, il percorso che ha portato dalla nascita dell'Istituto "Diego Carpitella" al progetto della Fondazione "La Notte della Taranta", tentando di dimostrare come questo percorso abbia incrociato e per alcuni versi si sia sviluppato proprio dentro la riflessione e le strategie identitarie locali, nonchè nell'ambito dei processi di patrimonializzazione della cultura popolare salentina. La Notte della Taranta, com'è noto, nasce nel 1998, ma non nasce ovviamente dal nulla. Prima di questa data ci sono una serie di fenomeni, fatti e circostanze che vale la pena ricostruire. Quando tra il 1996 e il 1997¹ vede la luce l'Istituto Diego Carpitella, il fenomeno della riscoperta della musica di tradizione orale e quello del rinnovato fermento di studi attorno alla cultura del tarantismo non hanno ancora raggiunto la visibilità e le dimensioni attuali, ma hanno già acquisito una fisionomia ben definita. La ricostruzione storica di questo periodo e della genealogia di quello che d'ora in poi chiamerò per necessità di sintesi "movimento della pizzica"² è stata già tentata altre volte, ma ritornarci può essere utile per far luce sulle rispettive scelte degli attori in campo, per delineare uno scenario più ampio all'interno del quale collocare un evento come La Notte della Taranta e, infine, per sottolineare come il discorso sull'identità sia un elemento determinante o addirittura fondativo (non importa quanto consapevolmente o inconsapevolmente) anche per la vita di questo evento. Sulle complesse cause all'origine del *revival* salentino della pizzica esiste ormai una cospicua produzione saggistica³. I contenuti di questa letteratura si possono schematica-

¹ Dico tra il 1996 e il 1997 perché l'istituto nasce nei primi mesi del 1997 ma l'incontro preparatorio dal titolo *Memoria storica, cultura del territorio: problemi di conservazione, diffusione, prospettive future*, si tenne il 18 dicembre del 1996 a Melpignano. All'incontro erano presenti, Cesare Bermani, Luigi Chiriatti, Ivan Della Mea, Bruno Cartosio, Antonella de Palma.

² Per "movimento della pizzica" intendo quel composito insieme di "attori sociali" che animano la scena salentina della pizzica: musicisti, intellettuali, studiosi locali, ricercatori, giovani artigiani (soprattutto costruttori di tamburelli), editori, ma anche amministratori locali, operatori culturali.

³ Alcune analisi sono contenute in AA.VV., *Il Ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, a cura di V. Santoro - S. Torsello, Lecce, Aramirè, 2002 nei sag-

mente riassumere in alcuni temi chiave che proverò ad elencare. Da un punto di vista temporale la nascita di questo fenomeno viene collocata nei primissimi anni '90. Una data estremamente significativa perché segnata da una duplice coincidenza: da un lato la ridefinizione degli assetti geopolitici che di fatto trasforma regioni come la Puglia (e il Salento) da "periferia sonnolenta dell'impero" a terra di transiti e approdi, un fenomeno di migrazioni epocali che sollecita i salentini a ripensare la propria identità attraverso la ricerca di elementi culturali in grado di definire l'appartenenza territoriale; dall'altro l'affacciarsi sulla scena dei primi processi di globalizzazione dell'economia⁴. La riscoperta della musica tradizionale salentina è quindi vista come uno degli effetti diretti delle complesse interazioni tra dimensione globale e realtà locali, tipiche dell'era della globalizzazione. Quest'ultima infatti se da un lato per il suo stesso statuto interno tende ad omologare ogni differenza di stili di vita e modelli di consumo, imponendo il "verbo" dell'espansione illimitata del mercato, dall'altro enfatizza la ricerca identitaria, l'arroccamento in tante piccole patrie locali, spesso assunte come una sorta di vessillo, una forma di resistenza al potere omologante della globalizzazione. Una delle caratteristiche della nuova economia, sostiene ad esempio Aldo Bonomi in un libro bello e poco conosciuto di qualche anno fa, è quello di "scavare nella dimensione antropologica del soggetto: il sentire e lo spazio. Tutti i grandi sconvolgimenti della storia, le fasi di crisi, le svolte epocali, i cambiamenti turbolenti e iperveloci come appunto la globalizzazione, sono accompagnati da quei fenomeni di "perdita della presenza" direbbe De Martino o, per usare l'espressione di Baudrillard, della "perdita della propria ombra". In queste epoche riemergono quelle "famiglie di pratiche sociali" contrassegnate da fasi di fuga, esodo, rivolta e soprattutto la liberazione di nuovi spazi ed energie"⁵.

Da queste brevi riflessioni si evince già un primo dato di estrema importanza e cioè il carattere ambivalente del fenomeno: il suo essere al tempo stesso dentro la "narrazione" della globalizzazione anche quando si dichiara in qualche modo contro di essa. Il revival salentino, del resto, non è un caso isolato nel

gi introduttivi a MINA-TORSELLO, *La tela infinita. Bibliografia degli studi sul tarantismo mediterraneo dal 1945 ad oggi*, Nardò, Besa, 2006, in *Terra salentina. I Sud e le loro arti*, a cura di P. Fumarola, Arnesano, 2001, negli ultimi numeri di "Melissi" (la rivista edita da Besa, 2005, 2006 e 2007) e più recentemente nel volume *Danze di sfida e di corteggiamento*, a cura di P. Fumarola-E. Imbriani, Nardò, Besa, 2007 che si occupa di analizzare i meccanismi di "istituzionalizzazione" delle pratiche di reinvenzione (o vera e propria invenzione) di tradizioni locali (come la danza e la musica).

⁴ Anche sul piano economico gli anni '90 sono anni di notevoli cambiamenti: la progressiva marginalità dell'agricoltura (si pensi alla fine della coltura del tabacco che ha segnato per più di un secolo l'economia e la cultura materiale locale), la notevole crisi di un comparto (calzaturiero, tessile e abbigliamento) che fino agli anni '80 era considerato tra i primi distretti industriali d'Italia, e parallelamente l'aumento esponenziale di servizi e piccola industria. A titolo di esempio è appena il caso di ricordare che nel 1985 il settore calzaturiero contava solo nel Sud Salento 5.000 addetti e un fatturato di 160 miliardi.

⁵ A. BONOMI, *Il distretto del piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pag.19 e segg.

mondo. Piuttosto - come dice Clara Gallini - esso si conforma ad uno standard internazionale. “Il rilancio della pizzica per quanto nasca e si affermi come fenomeno tipicamente salentino, può essere messo in parallelo, confrontato, con altri revival che stanno popolando la scena mondiale e che, a seconda dei casi, mettono in primo piano vari e diversi simboli di appartenenza considerati come propri e specifici: il recupero di un dialetto, un cibo, un costume, una danza, una musica. Le ragioni di ciascuna scelta non sono identiche, e si connettono alle particolarità delle storie locali: ma paradossalmente il modello cui si conformano è un modello internazionale (o meglio: sopranazionale). [...] 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. Ed è quest'ultima il soggetto che, alla fine, a titolo individuale o collettivo, si fa carico di valorizzare il prodotto culturale locale, sotto tutti gli aspetti: quello simbolico e quello economico”⁶.

Il processo della riflessione identitaria nel Salento si salda infatti con il lavoro di lunga durata svolto da intellettuali e ricercatori locali che dopo la stagione del folk revival degli anni Settanta (penso a figure come Rina Durante, Luigi A. Santoro, Luigi Chiriatti, Daniele Durante, Luigi Lezzi, Brizio Montinaro) e attraverso gli anni '80 e '90 non hanno mai smesso di lavorare sul campo sia pur con esiti e motivazioni differenti⁷. A cavallo tra anni '80 e anni '90, però, fondamentale risulta l'intervento sul terreno salentino di uno studioso come George Lapassade che con Piero Fumarola, avvia una significativa ricerca/azione sulla scena *hip-hop* salentina, in particolare con i Sud Sound System lavorando sulla commistione di linguaggi (non solo musicali) tra culture tradizionali e culture metropolitane. La figura di Lapassade, presente nel Salento sin dai tempi del “Ragno del dio che danza”, il progetto teatrale del 1981, è una figura cardine che influenzerà a lungo gli sviluppi della ricerca. A lui tra l'altro si deve il primo tentativo di introdurre il tema dell'identità nel dibattito sul tarantismo. Secondo Cosimo Colazzo per Lapassade “il tarantismo è il momento di massima definizione della cultura salentina, il luogo in cui la sua identità si riconosce e si forma”[...] “L'interesse per il tarantismo - scrive il sociologo francese - è un inte-

⁶ Cfr.: C. GALLINI, *Intervista*, in V. SANTORO, S. TORSELLO, (a cura di), *Il ritmo meridiano*, cit., p. 162.

⁷ La ricostruzione della storia della riproposta della musica popolare, a partire dall'esperienza del Canzoniere Grecanico Salentino nei primi anni '70, conta ormai una abbondante anche se ancora parziale, letteratura. In particolare si veda L. CHIRIATTI, *Opilopillopiopillopillopà. Viaggio nella musica popolare salentina (1970-1998)*, Lecce, Aramirè, 1998; D. DURANTE, *Spartito (io resto qui). Storie e canzoni della musica popolare salentina 2005* e P. DE GIORGI, *La pizzica pizzica. La musica della rinascita. La tarantella del tarantismo e la sua resurrezione. Struttura musicale, stato dell'arte e neotarantismo*, Lecce, Luca Pensa editore, 2003, che focalizza l'obiettivo sull'esperienza dei Tamburellisti di Torrepaduli.

resse per la costruzione collettiva dell'identità salentina, che è permanente. L'identità in fin dei conti, non è un dato, è un processo, è una costruzione, non è un'idea, ma si costruisce permanentemente"⁸. Si tratta di una novità importante perché per la prima volta nella riflessione sull'identità salentina si fa strada, dopo decenni di oblio, la cultura popolare. Il tema della "salentinità", in verità, è stato ripetutamente al centro delle riflessioni degli intellettuali locali nell'ultimo secolo. Ma si è trattato prima, in epoca post-unitaria, di una rivendicazione fondata sulla "nobiltà storica delle origini", come sostiene Mario Marti, e più recentemente (a partire dal dopoguerra) di un tentativo di "definirne l'identità antropologica" nell'ottica di una rivendicazione regionalistica (la richiesta di una Regione Salento). Secondo Marti, "la salentinità è soprattutto un sentimento, una condizione psicologica e intellettuale, in sostanza un privilegiato e totale rapporto d'amore nei confronti di tutti gli aspetti, le condizioni, le manifestazioni, del Salento e da parte di chi nel Salento riconosca e senta la propria "piccola patria". Una piccola patria che sta come prefazione alla "patria grande" come immagine simbolo, "figura" di essa [...] la salentinità è nella sua sostanza più segreta e intimamente vissuta la sublimazione spontanea, istintiva, autenticamente interiore, e dunque pura, disinteressata, metastorica, della "provincia salentina"⁹. Tra il 1994 e il 1996 inoltre accadono una serie di eventi che determineranno una ulteriore complessità della scena salentina.

Nel 1994 torna in libreria dopo una lunga assenza *La terra del rimorso* e coincide con una stagione di fervida ripresa degli studi sul tarantismo¹⁰, mentre nel 1996 esce il *Pensiero meridiano* di Franco Cassano e nelle sale cinematografiche "Pizzicata", opera prima del regista salentino Edoardo Winspeare, due avvenimenti che giocheranno un ruolo decisivo nell'evoluzione del movimento della pizzica. Il libro di Cassano, in particolare, riapre e ripensa la riflessione sul

⁸ Per il lavoro quasi trentennale svolto da Lapassade nel Salento vedi G. LAPASSADE, *Intervista sul tarantismo*, Madona Oriente, Maglie 1994, con vari e diversi apporti di studiosi e operatori culturali locali. Una puntuale ricostruzione del contributo di Lapassade nella tematizzazione di quello che poi sarà definito *tarantamuffin* è in G. PLASTINO, *Mapa delle voci. Rap, raggamuffin e tradizione in Italia*, Roma, Meltemi, 1996.

⁹ Cfr. M. MARTI, *Alla ricerca della salentinità*, in "Apulia", IV, dicembre 2004, p. 109. In questo articolo che riprende e rielabora un precedente intervento apparso nel 1979 su "Nuovosalento", Marti passa poi ad elencare le "tipiche tendenze della popolazione salentina... La vocazione naturale al bello della poesia, della letteratura, delle arti figurative, al rigore del ragionamento sistematico e costruito, non privo di cavillosità... E ancora una sorta di fatalistica lentezza levantina, incline alla rassegnazione e all'indifferenza passiva, imperturbabile, ironica". Sul tema della salentinità come "progetto politico" si veda anche il contributo di un salentino d'adozione come E. PANAREO, *Salentinità e prospettive* in "I Salentini", anno I, n.0, Marzo 1987, pp. 8-9. Il dibattito sulla "salentinità" ha avuto anche una perdurante declinazione letteraria. Un classico esempio è *Finiterrae* di Luigi Corvaglia (ed. or. 1936, nuova edizione, Congedo, Galatina 1981). Per un aggiornamento (e alcune rapide ricostruzioni del dibattito) vedi "Almanacco Salentino", 2005, speciale *Modello Salento* con interventi di scrittori, sociologi, storici.

¹⁰ Per una rassegna critica degli studi del periodo vedi *La tela infinita*, cit.

rapporto tra modernità e tradizione con significative ricadute sul piano dell'agire politico, in quanto si rivela una sorta di vademecum per sindaci, assessori alla cultura e, più in generale, per una intera classe politica che comincia ad impostare un lavoro culturale a partire dall'idea di un'autonomia del Sud che è inanzitutto "autonomia dell'immaginario". È il Sud capace di pensare se stesso, facendo leva su quel sapere che già possiede, attento alla cura e al rispetto dei luoghi, un Sud che (come il Mediterraneo) non è più "il vaso di Pandora di tutti i mali della modernità", ma è capace di rovesciare in segno positivo tutti gli stereotipi che da secoli sono stati affissi sulle regioni (e sulle popolazioni) del meridione d'Italia¹¹. Il lavoro di Edoardo Winspeare invece è un esempio paradigmatico di come l'intellettualità locale giochi poi un ruolo decisivo nella valorizzazione dei "prodotti culturali locali". Nella lunga fase di preparazione (durata più di due anni) "Pizzicata" diventa infatti una sorta di "cantiere aperto" nel quale centinaia di giovani si trovano a contatto con alcuni dei più importanti testimoni delle tradizioni popolari salentine (Uccio Bandello, Luigi Stifani, Uccio Aloisi, il più giovane Pino Zimba per citare solo i più noti). Winspeare contribuisce in maniera determinante al processo di estetizzazione, di rivalutazione in chiave edonistica e ludica della pizzica, sganciandola da quella dimensione della sofferenza che era propria della cultura del tarantismo. L'attività di Winspeare, in realtà, è iniziata molti anni prima, all'epoca del documentario etnografico sul tarantismo (*San Paolo e le tarante*, 1989) ma si è intensificata negli anni successivi con la stagione delle feste (circa 200 per sua stessa affermazione tenute tra il 1992 e il 1994, soprattutto nel Capo di Leuca: a Casarano, Depressa, Tricase, Novaglie, Presicce ecc.) che hanno segnato per vie del tutto non convenzionali la riscoperta della pizzica e della musica di tradizione orale salentina¹². Si consuma insomma anche nel Salento quel processo che Becattini fa definito con una "felice sintesi semantica" come il complesso e talvolta contraddittorio passaggio da una "coscienza di classe ad una coscienza di luogo". Un cambiamento radicale del conflitto, dice Alberto Magnaghi che si spiega così: "Il territorio della società complessa e molecolare del postfordismo è divenuto il luogo di produzione del valore. La coscienza di luogo allude al riconoscimento da parte della comunità insediata del valore del patrimonio territoriale nella produzione di ricchezza durevole e di nuovi processi di autodeterminazione. La forma di appropriazione del valore aggiunto territoriale diviene l'oggetto del conflitto"¹³.

¹¹ Oltre al citato testo di Cassano vanno segnalati almeno due altri volumi che hanno avuto un peso importante nell'ambito di quella che è stata definita la "rinascita meridiana": M. ALCARO, *L'identità meridionale. Forme della cultura mediterranea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 e, più attinente alle problematiche locali, quello del poeta e operatore culturale pugliese G. GOFFREDO, *Cadmos cerca Europa. Il Sud fra il Mediterraneo e l'Europa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

¹² E. WINSPEARE, *Intervista* in V. SANTORO-S. TORSELLO, *Il ritmo*, cit., p. 172. Sull'attività cinematografica di Edoardo Winspeare vedi F. ACCOGLI e V. PELUSO (a cura di), *Viaggio nel cinema di Edoardo Winspeare*, Tricase, Edizioni dell'Iride, 2003.

¹³ A. MAGNAGHI, *Il progetto locale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pag. 233.

Sullo sfondo, ma non senza implicazioni importanti, agisce infine l'affermarsi su scala planetaria della *world music*, un altro prodotto tipico della globalizzazione, che indirizza il consumo musicale giovanile verso le tradizioni musicali non occidentali, cioè verso le "musiche del mondo" e per estensione verso tutto ciò che è "etnico", "popolare", esempio di *metissage* transculturale¹⁴. Proprio a partire dagli anni Novanta - osserva giustamente Fabrizio Versienti¹⁵ - dalla fondamentale (ma ancora non pienamente riconosciuta) esperienza del Sud Sound System "nasce una scena musicale autoctona, fiera di sé e delle proprie tradizioni ma "cittadina del mondo". È lì che ha iniziato a prender forma una nuova identità giovanile "glocal". Il "successo" della "pizzica", tra il 1992 e il 1998 è, infatti, a dir poco straordinario. A Lecce è sempre attivo lo storico Canzoniere Grecanico Salentino guidato da Daniele Durante. Nel Capo di Leuca ha la sua base, con diramazioni in tutta la provincia, Edoardo Winspeare, a Muro Leccese nasce "Terra de Menzu", esperienza animata dal giovane Claudio "Cavallo" Giagnotti e dal fotografo Fernando Bevilacqua, a Melissano sono attivi Luigi Cardigliano e Bruno Spennato, a Lecce muove i primi passi "Arakne Mediterranea" di Giorgio Di Lecce, da Torrepaduli si dispiega l'intenso lavoro di uno dei gruppi più attivi tra la fine degli anni '80 e i primi anni '90, i Tamburellisti di Torrepaduli di Pierpaolo De Giorgi. Più a Nord, tra Lecce e la Grecia salentina, nasce, nel 1989, il "Canzoniere di Terra d'Otranto" di Roberto Raheli, Luigi Chiriatti e Franco Tommasi, che nel 1994 pubblica il primo cd di riproposta, *Bassa Musica*, prima di sciogliersi nel 1996 (Chiriatti e Raheli daranno poi vita ad Aramirè). A Torrepaduli nasce l'"Associazione Novaracne" di Biagio Panico e Ada Metafune, da Ostuni è impegnato in diverse formazioni salentine un raffinato virtuoso del tamburello, Pierangelo Colucci, profondo conoscitore di suoni e ritmi mediterranei. In questi anni si formano quasi tutti i più importanti gruppi salentini. Nel 1992, nella Grecia Salentina, Roberto Licci fonda i Ghetonia, più o meno negli stessi anni nascono gli Alla Bua, poi gli Zoè di Lamberto Probo, Pino Zimba e Donatello Pisanello, gli Avleddha dei fratelli De Santis, più tardi i Menamenamò di Luigi Mengoli e i Mascarimirì di Cavallo. Ad Aradeo, nel mitico Castello "Tre masserie", a cavallo tra gli anni '80 e '90, vede la luce l'importante esperienza teatrale di Koreja, che il 29 Giugno del 1994 promuove *La notte del rimorso*, con gli "Ucci" accanto a Marcello Colasurdo degli Zezi e agli Almamegretta¹⁶. Nella seconda metà degli anni '90, ancora Lapassade e Fumarola coinvolgono alcuni gruppi di riproposta in un altro esperimento "nelle" e "con" le culture giovanili, la *technopizzica*. Nasce il "Consorzio Salento Altra

¹⁴ Per una critica dell'ambiguo concetto di *world music*, "una rete globale per lo smercio di etnicità ballabili e alterità esotiche nella "mappa" dei prodotti e dei piaceri del mondo", come lo definisce Steven Feld, vedi i saggi contenuti nel numero monografico di "EM, Rivista degli archivi di Etnomusicologia", n.s. numero 1, 2003 (con interventi di Denis Costant Martin, Steven Feld, Giovanni Giurati ed altri).

¹⁵ Cfr.: F. VERSIENTI, *Musica*, in "Annuario della cultura salentina", Lecce 2007, p. 7

¹⁶ Cfr.: F. UNGARO, *Dimettersi dal Sud. I cantieri teatrali Koreja*, Bari, Edizioni Libreria Laterza, 2007, p. 32.

Musica” e si organizzano le prime rassegne, i primi concerti fuori dal Salento. È (soprattutto quello degli esordi) un periodo di iniziative febbrili, informali, spontanee. I concerti si trasformano in vere e proprie feste, si riscoprono le “corti” e i centri storici come a Muro, campagne e masserie come nel Basso Salento, simbolicamente vissuti come scenari di una socialità perduta, di un ritrovato senso del “fare musica” in cui contano più le relazioni che la *performance* in sé; la pizzica diviene sempre più un “marcatore d’identità” da coniugare con i nuovi linguaggi giovanili (la cultura delle posse, la tecno, il dab). Si rivalutano le feste tradizionali, come quella di San Rocco a Torrepaduli, che tornano ad essere un luogo di incontro privilegiato (addirittura alcuni gruppi nascono proprio in questi contesti tradizionali). Da più parti si avverte un’esigenza di ritorno alle “fonti” (agli anziani ancora in attività, come gli “Ucci” e Luigi Stifani) e si riscoprono i pochi lavori di ricerca risalenti alla fine degli anni ’70: quello di Brizio Montinaro (*Musiche e canti popolari del Salento* vol. I e II, Lp, Albatros, 1977 e 1978, ristampa Aramirè, 2002) e il primo lavoro di riproposta del Canzoniere Grecanico Salentino, *Canti di Terra d’Otranto e della Grecia Salentina*, Fonit Cetra, 1977, due testimonianze che rimarranno, almeno fino al 1999, gli unici punti di riferimento per i gruppi del nuovo revival. È in questa fase che si avvia un prezioso lavoro di ricostruzione della memoria musicale salentina, poiché non c’è identità senza memoria. Ma anche la memoria non è un’entità fissa e immutabile nel tempo, piuttosto si configura come un processo eminentemente selettivo, che si determina nell’alternanza di ricordo e oblio. Fondamentale, in questo contesto, si rivela tra il 1999 e il 2002, l’attività della casa editrice Aramirè di Roberto Raheli, che pubblica notevoli materiali d’archivio raccolti da Luigi Chiriatti alla fine degli anni ’70¹⁷.

È in questo quadro sommariamente delineato che nasce l’Istituto “Diego Carpitella”. L’iniziativa si pone l’obiettivo di intercettare le numerose istanze che vengono dalle diverse “anime” del movimento della pizzica. In particolare cerca di rispondere alla domanda di conoscenza (da parte del mondo giovanile), di studio e documentazione (dal versante dei ricercatori e degli studiosi), di visibilità da parte della moltitudine di musicisti e gruppi che animano la “scena della pizzica”, di valorizzazione e patrimonializzazione (dal versante politico istituzionale). L’iniziativa, è bene ricordarlo, si connota sin dall’inizio con una precisa identità politico-culturale. L’incontro preparatorio che si svolgerà a Melpignano, su iniziativa di Luigi Chiriatti, si terrà sotto l’egida dell’Istituto Ernesto de Martino di Sesto Fiorentino, ricollegandosi di fatto ad una precisa tradizione di studi sul mondo popolare e subalterno.

¹⁷ Le vicende di questo periodo cruciale andrebbero ricostruite con maggiore precisione non tanto per distribuire medaglie e stabilire improbabili primogeniture quanto per cogliere appieno le dinamiche evolutive del “movimento”, le molteplici strategie reinventive, il ruolo dei vari attori, quello, fondamentale, delle case editrici (chiusa la collaborazione con Aramirè, Luigi Chiriatti fonda, nel 2002, le edizioni Kurumuny; l’editrice Besa di Livio Muci, ad esempio, pubblica, tra il 1999 e il 2007, più di trenta titoli dedicati al tarantismo e alla cultura popolare salentina) il consolidarsi di un ruolo “attivo” del mondo politico e degli intellettuali locali.

L'obiettivo, in estrema sintesi, è quello di avviare un lavoro di "documentazione e ricerca sulla cultura popolare, ma anche - si legge nello statuto - studiare il patrimonio culturale artistico del Salento (sia nelle espressioni della tradizione orale, che nei documenti storici, nei beni architettonici, paesaggistici di interesse archeologico ed etnoantropologico) individuare e valorizzare le sue peculiarità nell'ambito delle culture popolari dell'Italia meridionale e nel più vasto bacino del Mediterraneo". Un programma ben preciso che prevede tra l'altro, con evidente riferimento alla musica, di "favorire ogni forma di creatività artistica ispirata a temi e linguaggi propri della cultura salentina"¹⁸. Da questo sintetico panorama emerge dunque un altro significativo elemento: la Notte della Taranta nasce nel 1998 come il "prodotto" di un movimento ma è al tempo stesso il lievito, lo strumento che farà assurgere il fenomeno salentino ai livelli di notorietà attuali. Per avere un'idea dell'effetto moltiplicatore avuto dalla Notte della Taranta sulla scena musicale salentina, basti pensare che un'indagine del 1998 sui gruppi di riproposta della musica popolare salentina, censiva circa venti formazioni¹⁹, mentre oggi se ne contano, senza esagerare, almeno un centinaio. E non credo si forzi la natura dei fatti nel sostenere che l'ingresso sulla scena della Notte della Taranta abbia sia pur indirettamente influenzato quella *renaissance* salentina che si riflette nel cinema, nel teatro e nella letteratura. A proposito della nota questione dell'impatto del festival sul territorio, inoltre, sono ormai disponibili i risultati di una ricerca sul campo condotta nel corso dell'ultima edizione del festival da Giuseppe Attanasi, un giovane docente di economia politica alla Bocconi di Milano in collaborazione con l'Università del Salento e l'Associazione Salentina Studi Economici e Ricerche di Galatina. Nel corso dell'indagine, strutturata con questionari e interviste guidate, sono emersi alcuni dati significativi relativi alla provenienza geografica, all'età e alle motivazioni del pubblico partecipante, ma uno ci sembra particolarmente degno di nota: alla domanda "Per quale motivo sei nel Salento?" il 43% degli intervistati durante il Concertone ha risposto "proprio per la manifestazione", mentre il 15% ha dichiarato di essere giunto in Salento anche per i quindici concerti del Festival itinerante²⁰. Vista da questa

¹⁸ Si veda lo statuto dell'Istituto Diego Carpitella consultabile sul sito della Notte della taranta, www.lanottedellataranta.it

¹⁹ L. CHIRIATTI, *Opilopilopopilopilopilà*. op. cit., Lecce, Aramirè, 1998. Appena quattro anni dopo un'altra inchiesta sul tema ne censisce circa sessanta. Cfr.: C. DI LAURO (a cura di), *Dossier: La pizzica ai tempi di Internet*, in "Almanacco Salentino", XIII, 2002, pp.145-175.

²⁰ Nel corso dell'indagine sono emersi altri elementi di notevole importanza come, ad esempio, la consistente percentuale di nuovi partecipanti che affiancano un pubblico già "fidelizzato", a testimonianza della forte capacità di attrazione che l'evento ancora esercita a dieci anni dalla sua nascita. I dati definitivi della ricerca sono ancora in fase di elaborazione, ma una prima significativa analisi è in G. URSO, *Effetti economico-sociologico-turistici della valorizzazione del patrimonio culturale salentino. Il ruolo del Festival della "Notte della taranta"*, Tesi di laurea, Università del Salento, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Corso di laurea in Lingue Moderne per la Comunicazione Internazionale, anno accademico 2006/2007, relatore prof. Giuseppe Attanasi.

angolazione si può dunque affermare che la vicenda della “Notte della Taranta” si configura come un progetto culturale multiforme che si rappresenta da un lato come l’evento simbolo del rinascimento della pizzica (ma diventerà ben presto una sorta di vero e proprio esempio paradigmatico su scala nazionale delle modalità più innovative di valorizzazione delle tradizioni culturali locali), dall’altro come il prezioso veicolo attraverso cui realizzare complesse politiche territoriali che vanno dal marketing, alla rivalutazione in chiave turistico-culturale dei patrimoni tradizionali, a vere e proprie strategie di consenso politico. Questo intento è chiarito da uno dei primi interventi di Sergio Blasi che in un’intervista del 2001 afferma: “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.

E ancora: “il ragionamento sulla tradizione era parte di un altro obiettivo generale: utilizzare le risorse culturali per far conoscere questo territorio all’esterno. Questo è stato il passaggio che ci ha portato a pensare un’iniziativa che desse voce a tutti i gruppi di pizzica. Un’iniziativa da un lato di grande visibilità spettacolare e mediatica, dall’altro che cogliesse l’evento dell’aggregazione e della festa”²¹. Nei primi mesi del 1997 l’istituto, guidato da un comitato scientifico composto da Gianfranco Salvatore (presidente), Luigi Chiriatti, Maurizio Agamennone, Eugenio Imbriani e Sergio Blasi, inizia la sua attività.

E al termine di una lunga discussione interna, (l’idea iniziale, poi accantonata, prevedeva un raduno di tamburellisti da tenersi a Roca, sulla costa adriatica), vara il progetto della Notte della Taranta, la cui prima edizione si terrà, sotto la direzione artistica del musicologo Gianfranco Salvatore e dell’etnomusicologo Maurizio Agamennone, nel 1998²². La manifestazione è strutturata secondo l’idea della “produzione originale”: un maestro concertatore (scelto tra i nomi più rappresentativi della scena jazz, rock, world music) è chiamato a rielaborare le musiche tradizionali salentine, guidando un’ensemble di musicisti provenienti in parte dai gruppi di riproposta, in parte da altre esperienze musicali. Il Concerto finale, che si tiene a Melpignano, è anticipato poche ore prima da concerti “a ragnatela” nei comuni della Grecia Salentina e dell’Istituto Diego Carpitella²³.

²¹ S. BLASI, *Intervista*, in V. SANTORO e S. TORSELLO, *Il ritmo meridiano*, cit., p. 181 e sg.

²² Fondamentale all’epoca della prima edizione risulta l’intervento dell’allora Consorzio dei Comuni della Grecia Salentina, guidato dall’avv. Massimo Manera, che affianca l’Istituto Carpitella nell’organizzazione della manifestazione. L’istituto nasce invece come un’associazione di comuni (Alessano, Cutrofiano, Sternatia, Melpignano e Calimera, ora non più nell’istituto) cui si aggiungerà in seguito la Provincia di Lecce. Il cuore pulsante dell’iniziativa è dunque la Grecia Salentina, un’area caratterizzata dalla sopravvivenza di una minoranza linguistica, dove da alcuni anni (grazie anche alle opportunità offerte dalla legge 482 del 1999) una nuova generazione di amministratori comincia a riflettere sulle possibilità di recupero e valorizzazione in chiave identitaria dell’antico idioma “grico”. Nella fase organizzativa dell’evento, inoltre, un ruolo importante è affidato (dalla prima edizione fino al 2004) a Mario Blasi, un operatore culturale di Melpignano.

²³ Un articolo di Maurizio Agamennone sugli scopi e le attività del “Carpitella” chia-

Le caratteristiche dell'evento (che poi saranno gli elementi fondamentali del successo) sono:

- a) la non riproducibilità della manifestazione, la sua unicità, cioè un evento che si può seguire solo quella notte a Melpignano;
- b) la scelta del nome che rimanda all'immaginario simbolico del tarantismo e quindi a tutto l'universo della *transe* come risorsa antagonista all'ordinario, alla musica che guarisce (malattie reali e malesseri immaginari) un simbolismo che viene veicolato inizialmente attraverso la circolazione nei centri sociali, ossia nei luoghi di produzione delle nuove controculture giovanili²⁴;
- c) il collegamento con la riflessione identitaria: dal punto di vista musicale l'idea di ibridazione richiama l'idea di un'identità aperta, fluttuante, inclusiva;
- d) "l'istanza innovativa e sperimentale rivolta all'esterno"²⁵.

Ma c'è un altro elemento di non secondaria importanza. Perché il discorso identitario si affermi e si consolidi è necessario innanzitutto che sia condiviso.

Ed è particolarmente significativo che si punti proprio sulla musica di tradizione orale perché - sostiene ad esempio Paolo Scarnecchia - "ciò che contraddistingue e differenzia la musica di tradizione orale è la capacità di racchiudere e condensare in pochi elementi significati e valori dell'immaginario intimamente legati dell'identità sociale e culturale"²⁶. Emblematica a tal proposito la testi-

risce bene il progetto: "Fra le attività dell'Istituto è la Notte della Taranta, un progetto annuale di spettacolo, cui partecipano spalla a spalla musicisti salentini e di altra provenienza, fondato sulla persuasione che le musiche tradizionali salentine (non solo la pizzica!!!) possano costituire la sorgente per una scrittura originale e di grande qualità, capace di parlare a tutti, non soltanto ai musicisti e cultori locali. [...] per afflusso di pubblico e originalità della proposta musicale ritengo che il progetto La Notte della Taranta possa essere considerato come una delle iniziative più importanti di spettacolo e ricerca musicale realizzate nel Salento, con un "occhio di riguardo" verso il mondo". Cfr. M. AGAMENNONE, *Pizzica e tamburello icone di antico prestigio*, "Quotidiano" di Lecce, Martedì 4 Luglio 2000, p. 7.

²⁴ P. SCARNECCHIA, *Musica popolare e musica colta*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 11.

²⁵ Cfr.: M. AGAMENNONE e G. SALVATORE, *24 Agosto 1999. Il ritorno della Taranta*, in "Melissi", 1, Luglio 1999, pp. 28-31. Questo fascicolo della rivista, con interventi di vari musicisti salentini impegnati nell'evento, restituisce in maniera emblematica il clima che si respirava dopo la prima edizione della manifestazione.

²⁶ Un attento osservatore della realtà musicale salentina come Felice Liperi sostiene che ci sono "alcuni elementi specifici della pizzica tarantata che giustificano ampiamente il suo fantastico rilancio: la sua straordinaria universalità ludica, ritmica e melodica incomparabile con le altre tradizioni musicali italiane. Proprio questa universalità giustifica l'incredibile aumento degli esecutori partecipanti al fenomeno pizzica cioè gli appassionati del tamburello; c'è poi "il forte senso di identità che esprime; le ricerche avviate a partire dalla *Terra del rimorso* in poi coincidono nell'affermare con forza il senso di alterità e nel contempo il radicamento nella cultura contadina salentina di questo rituale estatico. Questo forte senso di identità è un elemento di straordinaria attrazione soprattutto per il pubblico giovanile che - come nei casi precedenti del reggae e dell'hip hop - si è mostrato fortemente attratto dalla cultura radicate come la musica etnica. La sparizione della tarantola - prosegue ancora Liperi - ha poi aumentato il fascino del tarantismo