

# Palaver

VOLUME 4 N.S., ISSUE 2



**UNIVERSITÀ  
DEL SALENTO**

2015

Palaver, volume 4 n.s., issue 2, 2015

Università del Salento

Dipartimento di Beni culturali

Dipartimento di Storia Società e Studi sull'Uomo

*Direttore*

Eugenio Imbriani (Università del Salento, Lecce, Italia)

*Comitato scientifico*

Leopoldo Amado (Universidade de Cabo Verde, Praia), Isabel Castro Henriques (Universidade de Lisboa, Portugal), Michele Carducci (Università del Salento, Italia), Vitantonio Gioia (Università del Salento, Italia), Giulio Giordano (Centro Internazionale di Cooperazione Culturale, Roma), Eugenio Imbriani (Università del Salento, Italia), Mario Lombardo (Università del Salento, Italia), Alexander Novik (The Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg), Elisée Soumonni (Université Nationale du Bénin), Ibrahima Thioub (Université Cheikh Anta Diop in Dakar, Sénégal), Paul Vandepitte (Université de Gand, Belgique)

*Coordinamento editoriale*

Donato Martucci, Paul Vandepitte

*Comitato di redazione*

Katya Azzarito, Eugenia Cardone, Francesca Degli Atti, Giovanna Gallo, Monica Genesin

*Segreteria di redazione*

Università del Salento, Dipartimento di Beni culturali

Via Dalmazio Birago, 64, 73100 Lecce

eugenio.imbriani@unisalento.it, donato.martucci@unisalento.it

Tel. (+39) 0832 295512/ (+39) 0832 295613

**ISSN 2280-4250**

**Journal website: <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/palaver>**

© 2015 Università del Salento – Coordinamento SIBA

**Coordinamento** **SIBA**  
UNIVERSITÀ DEL SALENTO  
**<http://siba.unisalento.it>**

<b>Indice</b>	<b>3</b>
<b>Parte prima</b>	
<i>Ascolta. Questo è il mio morso</i>	
<i>Presentazione</i>	7
Massimo Bray	
<i>La forza delle culture</i>	13
Ivan Stomeo	
<i>Indirizzo di saluto</i>	17
Alessandro Barbero	
<i>Da Industria a Melpignano / da Iside alla taranta: il sommerso e il salvato della cultura “popolare”</i>	21
Pietro Bria	
<i>Il ritorno di Dioniso. Musica e archetipi affettivi. Pensieri intorno al Festival della Taranta</i>	25
Eugenio Imbriani	
<i>Il dio che danza non c'entra</i>	33
Claudia Attimonelli	
<i>Morsi: rave e taranta, un'estetica della corporeità ebraica</i>	47

Maurizio Agamennone <i>Sulle origini del progetto La Notte della taranta. Un possibile modello: la terza edizione, quella del 2000</i>	61
Fabrizio Versienti <i>Strategia del ragno. La Taranta nella scena musicale contemporanea</i>	115
Valentina Lapicciarella Zingari <i>Dalle tradizioni popolari al patrimonio culturale immateriale. Un processo globale, una sfida alle frontiere</i>	125
Christian Caliandro <i>Gli ecosistemi culturali al tempo della crisi &amp; i festival culturali come utopie realizzate</i>	169
Giuseppe Attanasi, Giulia Urso <i>Capitale sociale e senso di appartenenza: l'impatto sociale del Festival "La Notte della Taranta" sulla comunità che lo ospita</i>	179
Sandro Cappelletto <i>Colto, popolare o Bach</i>	223

*Indice*

**Parte seconda**

**Miscellanea**

Donato Martucci

*Sua Eccellenza Giorgio Fishta, Accademico d'Italia,  
e l'edizione italiana del Kanun*

231

Enrico Mauro

*Il valutatore seriale e il pompiere incendiario*

265



## *Presentazione*

*alla memoria di Sergio Torsello*

Ma che cos'è stata, che cosa sta diventando *La Notte della Taranta*?

«Forse nessuno pensava, allora, che sarebbe potuto accadere quello che poi è stato, nel quindicennio successivo», scrive Maurizio Agamennone ricordando gli albori della *Notte*. Era impossibile immaginare gli esiti di partecipazione, di diffusione e potenza comunicativa, economici, che il Festival ha avuto e continua ad avere.

Impossibile anche prevedere la profondità della metamorfosi subita da quel «patrimonio immateriale dell'umanità» rappresentato dalla musica e dalla danza salentine, legate al fenomeno arcaico del morso della taranta, al complesso di condizioni di vita, di lavoro, di relazioni sociali e di genere che lo hanno reso possibile. Un fenomeno che già Ernesto De Martino ne *La terra del rimorso* considerava, se non estinto, residuale e che oggi è scomparso per rinascere in nuove modalità, forse in nuove alienazioni.

Per iniziativa del Consiglio Scientifico della Fondazione Notte della Taranta, il convegno di cui qui si pubblicano gli atti ha

avuto luogo nell'agosto del 2012, nei giorni dell'edizione n. 15 del Festival, nato nel 1998.

L'incontro, il primo promosso dalla Fondazione, si era posto un duplice scopo: ricostruire le origini di una storia – quindici anni sfioravano l'età adulta, raggiunta in questo 2015 – che presenta degli aspetti di unicità nel panorama contemporaneo della produzione, del consumo e della ricezione di musica, e interrogarsi sui possibili cammini da intraprendere.

La molteplicità delle competenze dei relatori testimonia della varietà delle riflessioni che questa storia ha suscitato. Emerge, nelle parole di Alessandro Barbero, l'immagine della «macina del tempo»: «Penso all'immensa quantità di saperi, di gesti, di credenze, di cultura che l'uomo produce, e a come il tempo macina tutto questo, lo annienta, ne lascia a mala pena l'orma nella sabbia. Ma pensavo anche che è proprio dell'uomo ribellarsi contro questo immenso spreco, cercar di salvare quello che si può salvare, impedire che il filo si spezzi... Voi, in Puglia, siete riusciti a portare questa ribellione fino in fondo: a invertirlo addirittura, il percorso della macina. Grazie a quello che avete fatto un frammento di passato non è stato solo conservato, o studiato, ma è ridiventato vivo, e vivendo è cresciuto, si è trasformato, ha assunto significati che prima non aveva; è diventato creatore di cultura, di arte, di identità, per centinaia di migliaia di persone, per un'intera regione, per un pezzo di paese».

Il riferimento al «frammento di passato» - e quanto potente – è centrale anche nell'intervento di Pietro Bria, che tocca il legame della musica, di questa musica salentina «con gli affetti che ha il potere di evocare, e tocca anche lo stare insieme per condividere un'esperienza a forte valenza emotiva, proprio come avveniva – attraverso la danza e il ritmo del tamburo – nelle “feste



dionisiache” che non erano riservate ai soli adepti ma coinvolgevano tutta una comunità, erano espressione di un patrimonio comune e nello stesso tempo erano per tutti occasione di incontro e rinsaldavano l’accomunamento e la solidarietà».

La vicenda del Festival coinvolge evidentemente gli amministratori e i politici del territorio della Grecia Salentina e della Regione Puglia, che lo hanno voluto, fatto crescere, finanziato, e che oggi sono chiamati a interrogarsi non solo sulla sua complessa gestione (ne parla Ivan Stomeo, sindaco di Melpignano), ma sulla sua identità e potenzialità. Soltanto un festival, o anche un luogo di formazione professionalizzante, capace di attirare musicisti, danzatori, operatori dello spettacolo, sottraendosi al prevalere dell’effimero, per quanto di successo? Massimo Bray, primo presidente della Fondazione, delinea un percorso ambizioso, e necessario: «Nella nostra ambizione c’è non solo l’internazionalizzazione delle esperienze artistiche e culturali all’interno del Festival. Vorremmo, da qui in avanti, accompagnarlo alla nascita di una scuola di formazione, di un laboratorio di ricerca, di un luogo stabile dove musicisti e ricercatori possano incontrarsi e produrre innovazione. Un luogo pensato per la musica e con la musica (e fatto, perché no, di organizzazione della musica) capace di riflettere sul mondo contemporaneo e di raccoglierne le sfide – anche economiche – che ci pone. La musica può darci fiducia, può essere un momento straordinario di solidarietà e di coralità in un’epoca di grandi solitudini e di egoismi, ponte tra le differenti culture. Vorremmo dimostrare che di cultura si può e si deve vivere».

La storia della *Notte* è soprattutto una storia di musica: di scelte di repertori e di interpreti che (come scrivono Versienti e Agamennone) hanno subito generato una forte contrapposizione

tra i *puristi* e gli *innovatori*, tra chi riteneva compito principale del Festival difendere una tradizione e chi questa tradizione voleva si confrontasse con le molteplici traiettorie della musica contemporanea, come è stato e continua ad essere. Quel dibattito aurorale oggi non sembra avere più ragione di essere, mentre altri interrogativi si pongono sulla qualità e gli orizzonti musicali del Festival, sul rischio di una sua omologazione.

Giuseppe Attanasi e Giulia Urso si soffermano sul senso di «appartenenza» del pubblico (analizzato per classi di età e provenienza geografica) verso il Festival e sul fortissimo impatto economico che la *Notte della Taranta* ha sull'economia salentina e pugliese, ponendosi come esempio di un investimento spettacolare capace di generare significativi ricavi per il territorio; Claudia Attimonelli affronta, tra gli altri, un aspetto certamente non secondario per comprendere il successo della manifestazione: «l'elemento iniziatico del viaggio preparatorio che segna il passaggio dallo spazio/tempo urbano, ben separato dal ritmo quotidiano del lavoro, a quello spazio/tempo carnevalesco capovolto, dove il giorno si affretta a cedere il passo alla notte che, con il suo favore rende ogni atto lecito»; Christian Caliandro indaga questo apparente paradosso: «Negli ultimi dieci-quindici anni, l'Italia ha conosciuto una straordinaria fioritura di festival culturali, che non ha praticamente eguali in Europa: tutto questo, inoltre, è avvenuto proprio nel periodo di maggiore erosione dell'offerta culturale pubblica e del discorso pubblico – di progressiva scomparsa, si può dire, di ogni spazio culturale *comune*. È evidente che i due fenomeni sono in stretta relazione causale: di fatto, è come se all'interno di una gigantesca, e complessa, distopia realizzata si fosse sviluppato un arcipelago di micro-utopie, altrettanto reali e

perfettamente funzionanti. Concentrate nello spazio, e nel tempo».

La pubblicazione degli atti cade nel cinquantesimo anniversario della scomparsa di Ernesto De Martino. Senza le ricerche e gli scritti suoi e dei suoi collaboratori, questa storia semplicemente non esisterebbe. L'etnologo napoletano guidò la spedizione nel Salento per lo studio del tarantismo nel 1959, il volume che ne derivò, *La terra del rimorso*, già ricordato, uscì nel 1961 tra l'indifferenza degli intellettuali che operavano in Puglia, dove, peraltro, erano attive le università di Bari e di Lecce. All'epoca evitare di occuparsi delle faccende e, particolarmente, delle "debolezze" regionali voleva essere il segno di interessi che avevano un ampio respiro, e l'attualità e la pervasività della cultura popolare erano considerate più un impedimento al rinnovamento che materia viva, esperienza, intelligenza, sapere, capacità di giudizio della maggior parte delle persone che vivevano nel territorio; o, tutt'al più, potevano costituire ragione di indagine per qualche studioso eccentrico. I raffinati ragionamenti di de Martino sui temi del rimorso, della presenza, sul complesso simbolismo del tarantismo erano destinati, evidentemente, a un altro pubblico. Successivamente, e da oltre vent'anni, ormai, quella attenzione così sopita si è riaccesa, inizialmente nella scia del dibattito sulle identità locali, poi su quello dei patrimoni culturali; de Martino è, per così dire, tornato casa in Puglia e nel Salento; più citato e ricordato che letto, è diventato egli stesso patrimonio, come il tarantismo, tuttavia depurato dai suoi aspetti angoscianti. Prevalgono nettamente, nella vulgata del fenomeno, gli elementi liberatori e salvifici: la taranta, da simbolo negativo, coincide con la danza liberatrice, e de Martino ne è, pressappoco, il profeta. Neanche

questo era prevedibile e cercare di capire o, almeno, di raccontare, come sia avvenuto è una delle finalità del convegno e di questi atti.

Sandro Cappelletto  
Patrizia Calefato  
Eugenio Imbriani  
Carmelo Pasimeni  
Maddalena Tulanti

Massimo Bray

Istituto della Enciclopedia italiana

Siamo alla XV edizione del Festival de La Notte della Taranta e oggi più che mai può essere decisivo fermarsi a riflettere sull'intuizione che gli ha dato vita – quella di dare *valore* alla musica popolare – e sulla scelta di investire nella cultura come modello di rilancio del nostro Paese.

Le due nature del Festival, quella culturale e quella economica, strettamente connesse tra di loro, sono i due poli concettuali del nostro convegno.

Da una parte, infatti, il convegno ospiterà interventi utili per individuare quali archetipi della cultura occidentale questo evento abbia risvegliato e quanto esso abbia contribuito a ricostruire la percezione (e la auto-percezione) del Salento in Italia. Dall'altra, quali leve economiche la Taranta – si potrebbe dire: questa scelta di investire in cultura – sia stata capace di attivare, all'interno di una economia, quella pugliese, che laddove ha puntato tutto sullo sviluppo industriale ha rischiato di farlo a danno della identità storica e culturale di interi territori. Il brusco risveglio di Taranto, che fu fiorente colonia spartana della Magna Grecia, il cui nome è addirittura la radice da cui deriva la Taranta, lo testimonia in queste ore drammatiche.

Per questo riflettere sulla solidità del Festival de La Notte della Taranta, maturata peraltro tra le incertezze del tempo

presente, non vuol dire aprire un dialogo consolatorio sul bisogno di riguadagnare un legame con il nostro passato. Ma anche interrogarsi sulla concreta ipotesi di sviluppo, materiale e immateriale che la riscoperta rappresenta.

Tra gli obiettivi della Fondazione “La Notte della Taranta”, istituita come luogo di sintesi dei molti progetti culturali nati intorno al tarantismo, c’è quello di valorizzare un Festival non solo finanziariamente sostenibile, ma persino profittevole per il lembo di territorio dell’Italia meridionale in cui la Taranta “nasce, cresce, morde, cattura e rende liberi”. Due ricercatori dell’università Bocconi, l’anno scorso lo hanno certificato, evidenziando come per ogni euro investito nel Festival, il territorio che lo ospita ne riceve 2,7.

È entusiasmante pensare che questi risultati sono maturati all’interno della più generale missione della difesa della cultura, alla quale, nel nostro piccolo, ci sentiamo chiamati e dalla quale le migliori energie del paese non possono sottrarsi negli anni difficili che viviamo. La cultura del nostro Paese e le sue numerose, ricche, culture locali sono un bene che va difeso, rafforzato, trasmesso ai giovani, perché è la cultura, quella alta e quella “popolare”, la risposta alle derive individualistiche nelle quali la crisi tende a trascinarci. Il nostro Festival musicale non ha mai poggiato le sue basi sulla forza delle individualità, ma ha mantenuto sempre, pur in presenza di ospiti internazionali di grande rilievo, il suo carattere di esperienza corale.

Mi piace pensare alle parole di un artista, di una grande individualità come Goran Bregović, in una intervista rilasciata pochi giorni fa al web-magazine della nostra Fondazione, dopo

uno dei lunghi pomeriggi di prove con l'Orchestra della Notte della Taranta. "Per me è una grande occasione essere qui e suonare con musicisti così bravi". Restituisce il senso di un progetto artistico e culturale che non può essere altro che collettivo, al cui significato profondo non si può accedere se non in un'ottica di condivisione e rispetto. Sono questi valori che hanno dato fiato e vita ed entusiasmo a un progetto che quest'anno taglia il traguardo dei tre lustri e che ha saputo rinnovarsi e riscoprirsi anno dopo anno proprio grazie alla continua interazione con le culture musicali tradizionali di molti altri paesi.

Del resto più si approfondisce la storia del tarantismo, più si coglie la necessità di superare le esperienze locali e cercare di avvicinare le culture altre. Alcuni dei più antichi canti suonati dalla nostra Orchestra sono scritti in *griko*, una lingua che la Fondazione si pone l'obiettivo di difendere, ancora parlata correntemente dagli anziani dell'area ellenofona del Salento (la Grecia salentina) e che si è conservata fin da migrazioni avvenute nel corso dell'VIII secolo. Altri sono cantati in dialetto, l'idioma locale nel quale convivono influenze le più varie, dall'arabo, al francese, allo spagnolo. Ciò a testimonianza della natura meticcia dell'identità salentina e della grande apertura alle influenze che questa terra assolata, posta al centro del Mediterraneo, porta nel carattere e nello spirito delle sue genti. Così come la stessa natura, la stessa propensione all'incontro si trova nel carattere degli altri popoli del Mediterraneo. Per questo siamo ci sentiamo pienamente a nostro agio nel momento in cui scegliamo di avere Goran Bregović come maestro concertatore in questa edizione. Sia perché rappresenta l'incontro della pizzica con la musica e la cultura

tradizionale balcanica, sia perché rappresenta l'abbraccio, finalmente festante, con l'altra sponda dell'Adriatico, dalla quale, qui nel Salento, ci separano appena 80 chilometri di mare.

Nella nostra ambizione c'è quindi non solo l'internazionalizzazione delle esperienze artistiche e culturali all'interno del Festival de La Notte della Taranta. Vorremmo, da qui in avanti, accompagnarlo alla nascita di una scuola di formazione, di un laboratorio di ricerca, di un luogo stabile dove musicisti e ricercatori possano incontrarsi e produrre innovazione. Un luogo pensato per la musica e con la musica (e fatta, perché no, di organizzazione della musica) capace di riflettere sul mondo contemporaneo e di raccogliere le sfide – anche economiche – che ci pone. La musica può darci fiducia, può essere un momento straordinario di solidarietà e di coralità in un'epoca di grandi solitudini e di egoismi, ponte tra le differenti culture. Ma vorremmo dimostrare che di cultura si può e si deve vivere; che con essa si possa creare ricchezza, occupazione, e soprattutto, ottimismo. Coscienti del fatto che non vi è economia più “reale” di quella che ci permette di nutrire il corpo e l'animo (quale che sia la natura di questo nutrimento).

Un tempo si credeva che l'esercizio della pizzica tarantata permettesse di curare i mali che il morso di un ragno velenoso (ma non troppo) procurava al corpo di donne e uomini. Chissà se un Festival fatto di più tamburelli e cantori che mai, più frenetico che mai, amplificato e portato al parossismo grazie alle più moderne tecnologie, non possa permettere di alleviare i mali di un veleno più pericoloso di qualunque tossina, e cioè la mancanza di speranza, nelle donne e negli uomini di oggi.



Ivan Stomeo

Il Concertone finale de “La Notte della Taranta” non è classificato fra i “grandi” eventi d’Italia. Ma l’attenzione posta dalla Prefettura, dalla Questura è quella prestata ai grandi eventi.

Melpignano in questi giorni è in fermento e chi ha la responsabilità di governare una comunità sente addosso una grande responsabilità.

Melpignano piccolo centro griko che trasforma con orgoglio il suo quotidiano tram tram: come laboriose formiche addetti ai lavori e cittadini mettono in moto una sorprendente catena di montaggio. Quando poi, i fatti ripagano le fatiche, l’impegno di tutti cresce sempre più e si perfeziona di anno in anno.

Raccontare “La Notte” da primo cittadino è qualcosa di speciale, ricordarlo nelle sue quattordici edizioni è molto emozionante, perché ripercorro una parte importante della mia vita, soprattutto quella politica. È il 1998, infatti, quando si svolge la prima edizione nella piccola, quanto suggestiva piazza San Giorgio. I portici cinquecenteschi vibrano alle note di Daniele Sepe davanti a poche centinaia di persone. E’ bastata la seconda edizione (Piero Milesi), sempre nella stessa location, per spandere la voce e sancire la nascita di un appuntamento tra i più attesi delle estati italiane.

Dal 2000, il volto della kermesse cambia: il pubblico diventa molto più numeroso e la Piazza non è capiente a contenerlo. Occorrono uno spazio e un palco più grandi, mentre i musicisti si ritrovano “Ensemble” sotto la guida dei più grandi maestri

concertatori del mondo, da Stewart Copeland, ad Ambrogio Sparagna a Ludovico Einaudi, per citarne alcuni.

Un importante cambiamento avviene in concomitanza con l'ottava edizione (2005) quando da semplice spettatore divento parte integrante della grande macchina organizzativa. Il mio impegno da consigliere comunale mi porta, infatti, a essere coinvolto in prima persona. Un impegno non di poco conto, considerato che occorre innanzitutto assicurare l'incolumità di tutti e coordinare tutto ciò che ruota intorno all'evento. Sicurezza in primis, trasporti, pulizia, viabilità... quante incognite a cui far fronte! Ma sia io che l'intero staff amministrativo non ci siamo mai persi d'animo.

Grazie anche e soprattutto alla prefettura di Lecce, alla protezione civile, alle Ferrovie dello Stato, ai dipendenti comunali, ai vigili, ai Carabinieri, alla Polizia, ai dirigenti dell'Anas, ai nostri giovani volontari e ai miei concittadini, abbiamo saputo trasformare ogni dubbio in certezza.

La collaborazione è stata il nostro punto di forza, anche quando nel 2010, Sergio mi lascia il timone del Paese.

Facendo un bilancio delle passate edizioni fino a quella dello scorso anno, posso affermare con orgoglio, che qualche piccolo disguido c'è stato, ma gravi e incresciosi incidenti non si sono mai verificati. Non voglio peccare di campanilismo, ma ancora una volta non posso che scrivere alla voce Melpignano, paese virtuoso. Perché virtuoso? Perché oltre alla bravura della mia comunità, capace di adeguarsi con dignità al cambiamento, vivendo la manifestazione come una grande risorsa per il territorio, cito, per fare solo un esempio, la ditta che opera nel settore dei rifiuti, la quale, prontamente a pochi minuti della chiusura del concerto, è in grado di "spazzare via", le diverse tonnellate di rifiuti che si sono accumulate durante la notte. Una

precisazione. Parliamo di una raccolta di rifiuti, molti dei quali addirittura differenziati. E non posso che essere fiero se all'alba del giorno dopo, quando la signora Taranta cade in letargo, il paese ritorna alla sua normalità.

Tutto questo è possibile se la comunità è una comunità "sana". Pronta alle grandi sfide. Il Concertone è una grande sfida. Un nuovo modello di sviluppo, culturale, sociale e anche economico. Questo i miei concittadini lo hanno bene compreso.

Per questo motivo abbiamo presentato, i primi di agosto in occasione della V Festa Nazionale dei Borghi Autentici d'Italia a Fara San Martino (Chieti), le azioni che verranno realizzate per raggiungere un grande traguardo, quello del "Borgo della felicità".

I "Borghi della felicità" per diffondere nuovi esempi di sviluppo all'insegna del benessere, fondati sulla cooperazione e su forme di economia che valorizzino l'enorme patrimonio umano, economico, storico e culturale dei piccoli comuni che punteggiano e rendono unico il nostro Paese.

L'utopia "Borghi della Felicità" parte dal sistema specifico dei valori e delle risorse locali, volendo concretizzare risposte nuove e condivise ai bisogni e ai desideri della collettività, risposte inseparabilmente collegate al paradigma dello sviluppo sostenibile.

Si tratta di progettare e attuare un percorso teso a raggiungere il benessere di una collettività, quantificabile anche attraverso l'utilizzo di specifici indicatori di sostenibilità non basati solo sulla stabilizzazione del PIL, un percorso quindi basato sulla qualità delle relazioni sociali, la solidarietà, la sicurezza, l'inclusione sociale, la conoscenza diffusa, la preservazione dell'ambiente e delle risorse naturali, la qualità e la bellezza del paesaggio, un'economia che asseconda il territorio e le capacità

delle persone, facendo attenzione alle fragilità e aiutando lo sprigionarsi delle potenzialità.

Questa ispirata governance amministrativa e pianificatoria, che promuove la partecipazione attiva dei residenti per individuare e compiere azioni individuali e collettive per tendere alla felicità comune, finalizzando appieno le risorse economiche e finanziarie, è utile che parta da un'idea condivisa della realtà, elaborando consapevoli idee di cambiamento, laddove necessario, e diventando un laboratorio in cui ridefinire gli obiettivi, riformulare i problemi, reinterpretare le relazioni e l'ambiente, per immaginare nuove configurazioni dello spazio di vita, di lavoro e di pensiero nei borghi.

La Notte della Taranta è anche questo. Contribuirà, inciderà molto e sarà determinante alla riuscita di questa nuova sfida.

Fare di Melpignano un Borgo “sereno”, “tranquillo”; un borgo in cui il tasso di felicità sarà il misuratore del grado di benessere dei propri cittadini che si ritrovano attivi e partecipi alle decisioni della propria comunità.

Alessandro Barbero

Università degli Studi del Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro”

Cari tutti della *Notte della Taranta* e di *Ascolta*. *Questo è il mio morso*,

avrei dovuto essere lì con voi: invece non ci sono, per colpa di un intervento chirurgico preso sottogamba e piazzato troppo a ridosso, e di una convalescenza più penosa di quel che m'ero immaginato. Sandro Cappelletto nella sua gentilezza mi dice che siete delusi che io non ci sia, ma mai quanto sono deluso io di non esserci! Mi tocca accontentarmi di immaginare, così come ho immaginato in questi mesi: la Puglia d'estate, il sole del Salento, la terra spaccata dalla calura, la musica che non ho mai sentito dal vivo e che ormai mi tocca ascoltare su internet. Per salutarvi, vi mando uno dei frammenti intorno a cui contavo di costruire il mio intervento, e chiedo anche a voi di usare l'immaginazione: per evocare un luogo e un clima apparentemente molto lontano. Siamo in Piemonte durante una primavera piovosa, in una terra umida e verdissima, sotto un cielo gonfio d'acqua. Passavo per una strada che non avevo mai fatto, stretta fra il Po e la collina del Monferrato; a un certo punto vedo una freccia e un cartello che annuncia: "Città romana di Industria. Scavi archeologici". Che fra le tante città romane scomparse del Piemonte ce ne fosse anche una chiamata Industria lo sapevo, ma non mi ero reso conto che ci stavo passando vicino. Io e mia moglie decidiamo al volo di fermarci. Gli scavi sono lì, a cielo aperto, appena circondati da una recinzione. Il cancello è aperto, da un gabbiotto esce un signore

che ci spiega d'essere un volontario del posto: lui sta lì tutto il giorno per dare informazioni ai visitatori, anche se in una giornata come questa di gente ne passa ben poca. E' un uomo del Sud, un calabrese, che però vive da decenni in quel paesino, Monteu da Po, sul cui territorio sorgeva l'antica Industria. Ci accompagna negli scavi, ci mostra le fondamenta del tempio di Iside, del tempio di Serapide. Perché qui, quando questo luogo non era ancora il Piemonte, ma un angolo dell'Italia romana, sorgeva uno dei più importanti complessi sacri dedicati al culto egizio di Iside. Da tutta Italia e forse da tutto il Mediterraneo i pellegrini venivano qui ad assistere ai riti, che comprendevano, ci spiega la nostra guida, musica e danze sacre. Fra i tanti oggetti ritrovati negli scavi c'è anche un sistro, uno strumento musicale che veniva scosso ritmicamente durante le cerimonie; quanto alle danze, sappiamo che erano frenetiche, spinte fino all'estasi, e avevano fra l'altro lo scopo di guarire i malati. Voi che mi ascoltate capite perché mi era venuto in mente di aprire il mio intervento a Melpignano rievocando questa esperienza. Delle cerimonie che si celebravano qui, non si sa nient'altro: dei templi rimangono solo le fondamenta, delle centinaia di migliaia di pellegrini che sono passati di qui non conosciamo neppure un nome, della grande città romana di Industria, che viveva dei templi di Iside e del loro indotto, non rimangono che le fondamenta, la musica del sistro non riecheggia più da duemila anni, quelle danze nessuno sa come fossero. E a me veniva da pensare all'immensa quantità di saperi, di gesti, di credenze, di cultura che l'uomo produce, e a come il tempo macina tutto questo, lo annienta, ne lascia a mala pena l'orma nella sabbia. Ma pensavo anche che è proprio dell'uomo ribellarsi contro questo immenso spreco, cercar di salvare quello che si può salvare, impedire che il filo si spezzi. Quel signore calabrese che

da tanti anni abita a Monteu da Po e che dà un senso alla sua vita sedendo tutti i giorni nel gabbiotto all'ingresso degli scavi, nella speranza di riuscire a comunicare a qualcuno quello che sa, incarna questa ribellione contro la dimenticanza, questa sensazione che il filo che ci lega al passato è una delle cose più preziose che abbiamo. Voi, in Puglia, siete riusciti a portare questa ribellione fino in fondo: a invertirlo addirittura, il percorso della macina. Grazie a quello che avete fatto da quindici anni in qua, un frammento di passato non è stato solo conservato, o studiato, ma è ridiventato vivo, e vivendo è cresciuto, si è trasformato, ha assunto significati che prima non aveva; è diventato creatore di cultura, di arte, di identità non per un custode volontario e pochi curiosi di passaggio, ma per centinaia di migliaia di persone, per un'intera regione, per un pezzo di paese. Anzi, se permettete, per tutto il paese, perchè al di là della follia contemporanea questo è ancora un solo paese: una terra plurale, fatta di identità locali che però si compongono a costruire un'identità nazionale, e il suono della pizzica arriva fino in Piemonte, anche se i sistri di Industria non suonano più. Perdonatemi se sono rimasto quassù anzichè scendere fra voi; il corpo non ce l'ha fatta, ma in spirito ci sono. Buon lavoro!





Pietro Bria

Università Cattolica del Sacro Cuore, Roma

*Il ritorno di Dionisio*  
*Musica e archetipi affettivi – Pensieri intorno al*  
*Festival della Taranta*

**Abstract**

*My paper deals with music and its link with the feelings it has the power to evoke. It is also about being together so as to share an experience with a strong emotional value, just as it happened – through dancing and the rhythm of drums – in the Dionysian festivals, which were not reserved only for the initiates, rather they involved the whole community thus strengthening solidarity.*

**Keywords:** *Notte della taranta; Dionysism; Community.*

Questo mio breve intervento tocca la musica, il suo legame con gli affetti che ha il potere di evocare, tocca anche lo stare insieme per condividere un'esperienza a forte valenza emotiva, proprio come avveniva – attraverso la danza e il ritmo del tamburo – nelle “feste dionisiache” che non erano riservate ai soli adepti ma «coinvolgevano tutta una comunità, erano espressione di un patrimonio comune e nello stesso tempo erano per tutti occasione di incontro e rinsaldavano l’accomunamento e la solidarietà»<sup>1</sup>. Festa che non solo è presentata come

---

<sup>1</sup> V. Di Benedetto, *Introduzione a Euripide, Le Baccanti*, Milano, BUR Rizzoli, 2004.

prerogativa di Dioniso, ma è contrapposta ad Ares, dio della guerra.

L'atmosfera, come si può immaginare, è la stessa di questa nostra "festa" notturna della taranta. E forse non è un caso che nel 1981, per riscoprire le origini della musica "attarantata", si è tentata a Lecce una messinscena delle *Baccanti* di Euripide, in cui il rituale dionisiaco veniva letto come un antecedente diretto del tarantismo.

Da qui il mio titolo *Il ritorno di Dioniso* che vuole innanzitutto interrogarsi sul significato che oggi può avere "l'incontro perturbante con il dio" e l'accogliere questa divinità "ibrida" nel cuore della nostra identità personale e culturale.

Sono debitore a Massimo Fusillo – grande studioso ed amico – di alcune idee portanti di questo mio contributo e soprattutto al suo recente e stimolante saggio sul "dio ibrido"<sup>2</sup>, in cui egli rilegge in modo del tutto originale – utilizzando la lente psicoanalitica matteblanchiana – le *Baccanti* di Euripide alla luce dell'influsso che questo mito e questa opera ha avuto su tutta la cultura del Novecento.

«Perché ritorna Dioniso?» si chiede Fusillo in apertura del suo contributo e nella sua indagine parte proprio dal Salento, «terra ricchissima di stratificazioni culturali e di incroci con l'Oriente», dove «da decenni accorrono ogni estate folle sempre più numerose a celebrare il festival della Pizzica, una musica che proviene da antichi rituali perduti di possessione e che oggi viene riscoperta e contaminata con svariate forme musicali»<sup>3</sup>. Una riscoperta che finisce per superare la visione psichiatrica tradizionale – che considera la trance un fenomeno patologico e

---

<sup>2</sup> M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006.

<sup>3</sup> Ivi, p. 7.

che lo stesso Ernesto De Martino sentiva destinata al superamento – per conservarne solo la “forma vuota” di rituale liberatorio, di recupero di identità perdute (come ci ha detto nei suoi bei film Edoardo Winspeare) o, ancora, di messa in crisi del concetto stesso di identità. E così il dionisismo, che ritorna nel neotarantismo, «può assumere oggi una funzione costruttiva, rispetto all’immagine barbarica e distruttrice che ha dominato nel primo Novecento su influsso di Nietzsche, dato che ogni forma di fluttuazione dell’identità sta assumendo connotazioni positive. Ciò dimostra la vitalità di un mito che è capace di adattarsi e di rivivere in contesti disparati, ma dall’altro ci ammonisce anche sui rischi di commercializzazione che questo fenomeno comporta»<sup>4</sup>.

La funzione più dichiaratamente “espressiva” svolta in tale contesto dalla musica e dalla danza ci porta così molto lontano (ma è poi così?) dalla funzione puramente terapeutica che il rituale coreutico e musicale svolgeva nei confronti dei “tarantati” e che fu negli anni ‘60 all’origine della grande indagine antropologica di Ernesto De Martino confluita poi in quel cult della letteratura antropologica costituito da *La terra del rimorso*.

Torniamo ora a Dioniso e soffermiamoci sulla natura ibrida di questo dio che – come realtà archetipica – si lega alla natura delle nostre emozioni e ai livelli profondi del sentire, dove il corpo si annuncia alla mente con il suo mondo di sensazioni “oscure” e “marasmatiche” che richiedono di essere organizzate, di essere “pensate”. Siamo all’alba del pensare!

Ma perché ibrido Dioniso? Ci soccorre ancora e puntualmente Fusillo:

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 7.

Il nucleo profondo del mondo dionisiaco è proprio la coesistenza fra l'esplosione violenta della passione e la sua ricodificazione: fra il caos e il ritorno all'ordine, fra il magma e la sua espressione, fra i linguaggi non verbali del corpo, della musica, dello sguardo e le strategie della retorica. Il dionisismo ci suggerisce così che emozione e pensiero sono due logiche che si ibridano di continuo fra di loro e che hanno bisogno l'uno dell'altro per potersi esprimere e per potersi alimentare<sup>5</sup>.

Insomma – e qui il discorso è tutto matteblanchiano - in Dioniso si manifesta e si incarna quella “logica degli affetti” che è un ibrido speciale con cui Matte Blanco ha tentato di dare forma e logica all'Inconscio freudiano e che trova il suo fondamento empirico nell'esperienza emotiva legata al corpo, come ha fatto anche notare Salomon Resnik. L'ibridazione necessaria è, qui, tra due logiche espressione di una esperienza ontologica di base: nella terminologia matteblanchiana, tra “asimmetrico” proprio del funzionamento della coscienza e vincolato al rispetto del principio di non-contraddizione aristotelico che produce divisione e differenziazione e “simmetrico”, proprio del cosiddetto inconscio emotivo, che produce indivisione o, ancora, tra finito e infinito, che a Matte Blanco appare saturo di “simmetria”.

Dioniso, quindi, *dio bi-logico delle metamorfosi*, dio del teatro, dio della danza e dell'ebbrezza, dio dell'identità molteplice o nomade che conserva le sue caratteristiche pur mutando di continuo a contatto con l'altro, dio del doppio e delle identificazioni emotive ma anche dio che rompe i vincoli e le polarità ampliando i confini della coscienza e le sue possibilità spazio-temporali quali si manifestano nello stato

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 8.

estatico e orgiastico (la “frenesia simmetrica” di cui parla lo stesso Matte Blanco). Insomma... il dio che viene da lontano è da sempre all'interno di noi come parte del nostro essere affettivo!

Come aveva, però, intuito Spinoza questa parte “dionisiaca” del nostro essere psichico per la quale l'individuo viene come riassorbito o annullato nell'immensità della classe di appartenenza che presiede d'altronde alla sua nascita – ci troviamo, come Alice, in quella strana topologia degli archetipi affettivi – ha una sua ragion d'essere, ha una sua logica speciale isomorfa a quella dell'inconscio e a quella dell'infinito, è essenziale alla nostra sopravvivenza ma necessita anche, per il suo governo, di una continua integrazione con le capacità discriminative della nostra coscienza. In altre parole necessita di un metabolismo legato alla sua potenzialità espressiva.

Da qui anche la fondamentale ambiguità (e modernità) delle *Baccanti*, opera estrema, continuamente sospesa tra dissoluzione e ricomposizione dei legami e delle identità e che, significativamente, Euripide scrive ormai in esilio e lontano dalla polis.

In quest'ottica la “festa dionisiaca” – come l'esperienza onirica e ogni altro spazio dove possiamo ritualmente permetterci di trasgredire o di violare i confini spazio-temporali della nostra esperienza di esseri finiti – diventa luogo privilegiato per l'espressione e il metabolismo di questo livello profondo del sentire. È di questo livello pre-verbale – dove si articola la più originaria relazione tra il sentire del corpo e la mente che su di esso prende forma e si struttura – che la musica e la danza – nate a contatto con l'esperienza emotiva – si assumono, per così dire, la “responsabilità espressiva”. Lo ha più volte ripetuto un nostro grande amico, artista e umanista

radicale, Giuseppe Sinopoli, per il quale la musica – fatto essenzialmente espressivo – trova la sua giustificazione semantica nel radicarsi nel profondo dell'affettività umana. È qui – in questo abisso insondabile dove si muovono le prime sensazioni “oscuere” e “vaghe” (come le chiamava Gustav Mahler) – che nasce la musica ma anche il pensiero e si costruisce la nostra memoria affettiva, la “nostra più profonda natura”. Citiamo ancora una volta le parole del maestro:

La musica, al di là della sua componente mondana, è soprattutto una testimonianza, un documento, la storia esistenziale di un uomo che lasciato ad altri uomini la sua esperienza di dolore, di esaltazione, di melanconia, di gioia, di perdita. Il mondo della musica è il mondo degli affetti espresso attraverso materiali semantici complessi la cui decifrazione può anche non essere necessaria per intendere il messaggio trasmesso... La musica è forse il momento in cui l'uomo raggiunge, con i suoi sensi e con il suo intelletto, i confini estremi della materia: ciò che è impossibile misurare, quantificare, toccare. La musica è quantità, misura, nel periodo in cui viene scritta o nell'attimo in cui lo strumento, stimolato dal musicista, la produce. Qui si compie un salto misterioso: quello che noi ascoltiamo è immateriale e nell'attimo in cui lo percepiamo sparisce per diventare memoria. La musica è il segno più sublime della nostra transitorietà. La Musica, come la Bellezza, risplende e passa per diventare memoria, la nostra più profonda natura. Noi siamo la nostra memoria. Il superamento del dolore è necessario perché la nostra vita riacquisti il senso della

Bellezza. Forse la Musica, con la sua impalpabile bellezza, ci può aiutare<sup>6</sup>.

Una funzione, questa della musica e della danza, che può diventare anche “terapeutica” nella misura in cui ci permette di riappropriarci di un’esperienza fondamentale – quella del nostro corpo – che ci costituisce come esseri senzienti e relazionali.

E qui vorrei concludere prendendo una via di riflessione personale che parte da una iniziativa che mi ha fatto molto riflettere sui rapporti tra musica e affettivi da una parte e relazione mente-corpo dall’altra. Penso che questa mia esperienza possa avere punti di contatto – anche se a prima vista non così apparente – con il nostro essere qui insieme. Intanto il valore e il significato del contesto, *la piazza*, in cui si svolge l’evento conclusivo, in cui ci si ri-trova attraverso un “perdersi”, si comunica e ci si mette in contatto – contatto tra individui ma anche contatto tra culture diverse – allentando, se così si può dire, i confini, spesso troppo rigidi del nostro essere individui. E il miracolo lo fanno la musica e la danza, linguaggi “prima della parola”, come li ha chiamati Antonio Di Benedetto.

Ebbene, in una piccola piazza – che è la hall del Policlinico Gemelli in cui lavoro – si svolge un’esperienza originale di ascolto musicale rivolta ai degenti, ai familiari e a tutti gli operatori e ospiti della struttura, all’aperto, mentre l’Ospedale intorno continua a muoversi con i suoi ritmi, con i suoi rumori, con tutto ciò di imprevedibile può accadere. Gli artisti impegnati sono generalmente giovani artisti provenienti dai Conservatori di musica (Licinio Refice di Frosinone e Alfredo Casella de

---

<sup>6</sup> Con queste parole Indirizzate ai pazienti del Policlinico A. Gemelli, Giuseppe Sinopoli inaugurava nel maggio del 2000 la stagione de “I Giovani Artisti per l’Ospedale” coordinata da Pietro Bria.

l'Aquila) che partecipano offrendo volontariamente ai degenti la loro musica.

È in questo spazio – che oggi vorrei idealmente accomunare, in un gemellaggio simbolico, alla nostra piazza di Melpignano – si svolge un piccolo rito settimanale in cui la musica – ma avrei voluto anche la danza – viene chiamata ad assolvere una funzione terapeutica, proprio come gli antichi riti coreutici e musicali, che non coinvolge solo i degenti ma tutti i partecipanti e si muove in un doppio registro o doppio movimento: uno “verticale” diretto verso il corpo dove l’ascolto evoca sensazioni ed emozioni che possono favorire la ricomposizione di un’armonia tra mente e corpo che l’esperienza di malattia ha messo in crisi sino a far sentire il corpo come estraneo ed ostile; e l’altro, diciamo, “orizzontale” che è spazio della “risonanza empatica” legata alla condivisione dell’esperienza di ascolto e al clima di solidarietà in cui essa si svolge.

Ecco: mi piacerebbe vedere questa nostra piazza anche coinvolta – come la mia piccola piazza dell’ospedale – in un’esperienza che se da una parte ci permette di riappropriarci del nostro corpo, dei suoi ritmi, delle sue pulsazioni e di tutte le emozioni che esso trasporta, dall’altra diventa occasione di incontro e di scambio affettivo che è conoscenza radicata profondamente nella nostra cultura che si apre all’esperienza dell’altro. Proprio come nelle feste dionisiache dove l’esperienza comunitaria diventa terapia nel senso più originario del termine di “cura di sé” che deve interessare tutti noi.



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.



Claudia Attimonelli

Università degli Studi di Bari "A. Moro"

## *Morsi: rave e taranta, un'estetica della corporeità ebbra*

### **Abstract**

*The end of the Eighties and till to the beginning of the Nineties were the years of the beginning of Rave culture in Europe and in Italy. The study will analyze the analogies between the origin of the Taranta night and the rave wave who lasted for a few years. Through the categories of tribù (Maffesoli), music, night and TAZ (Bey), the author will accompany the reader into a journey where space and time are not the traditional ones anymore: they are subverted thanks to the repetitivity of a music like Taranta and Techno. Dystopian places and sciamanic attitude to rituals within the praxis of the dance, make Taranta Night and Rave culture in a constant dynamic between past and future.*

**Keyword:** *Rave, techno, taranta, neotribù, dionysiac, sciamanism*

### *IL PRIMO MORSO*

Intermezzo narrativo.

*Era una notte di più di quindici anni fa, doveva essere intorno al 1998, un'epoca durante la quale non erano largamente diffusi i cellulari, né le fotocamere digitali e naturalmente neanche il navigatore per le automobili. Mi trovavo insieme ad*

*un'altra decina di persone distribuite in tre macchine a girovagare per l'entroterra salentino alla ricerca di una festa in cui si suonava la taranta. Era la prima volta per me, allora ventenne, con qualche esperienza di rave party alle spalle che inseguivo notte tempo le indicazioni di un non meglio specificato raduno di appassionati della Taranta notturna.*

*Si dovevano scovare cartelli scritti a mano, sfondo bianco e scritta rossa o fotocopie stampate e appiccate su segnali stradali o su tronchi di alberi presso incroci di campagna che indicavano dove girare. Ricordo che erano le 2 della notte e ci eravamo persi già tre volte quando finalmente trovammo una grande radura in un boschetto di ulivi dov'erano parcheggiate, nascoste dal favore della notte, innumerevoli automobili. Dall'abitacolo della nostra auto si diffondeva musica elettronica, ma una volta scesa, nel silenzio della notte della campagna iniziammo a udire un crescendo primordiale di percussioni in lontananza che ritmavano carovane di persone di ogni età – adolescenti, adulti con bambini sulle spalle, coppie di vecchi coniugi – tutte si dirigevano festose e consapevoli dell'esperienza iniziatica, a zig zag tra gli alberi del boschetto, verso la fonte del suono.*

*Di colpo, la sorpresa delle luci che illuminavano a giorno disposte su di un grande palco dove si mescolavano musicisti insieme a persone rapite dalla danza. Invasati e resi folli dal desiderio di condurre il corpo allo stesso ritmo dei battimenti delle percussioni incalzanti, chi a piedi scalzi con la pianta dolente e ferita per il gran ballare, chi con le dita fasciate per il tanto battere sulla pelle di tamburi e tamburelli...*

*Un rapimento mistico percorreva lo sguardo di tutti, sorrisi e benevoli cenni di complicità sul volto di giovani e vecchi, questi ultimi in particolare indulgenti verso questo carnevale e in*



*Morsi: rave e taranta, un'estetica della corporeità ebbra*

*attesa delle prime luci dell'alba per dileguarsi e riconsegnare la campagna al silenzio cinguettante del mattino.*

*Per me fu uno shock sonoro. Al ritmo tribale tarantato si associava la frenesia percussiva e ipnotica della musica della stagione dei rave techno.*

*Qualche mese più tardi, lo stesso anno, mi aggiravo con più o meno lo stesso gruppo di persone per le campagne emiliane, sempre in auto alla ricerca di altri tronchi di alberi e bidoni e cassette dell'elettricità dove scovare il nuovo biglietto scritto a mano indicante in perfetto stile do it yourself, la prossima svolta per trovare il rave agognato.*

*Anche in quel caso ci si perse almeno una volta, addirittura non trovando più dei compagni di viaggio sistemati in un'altra ettura per poi rintracciarli, come sempre accade, nel bel mezzo della festa. Anche in quella occasione, una volta discesa dall'automobile, sperduta in una zona geografica ignota la cui cartografia rispondeva più a delle tracce sonore che non stradali, mi si parò dinanzi la campagna buia attraversata dal fascio di luce delle torce che inseguivano il suono dei bassi percussivi della techno.*

*Figure e sagome nell'oscurità con tocchi fluo nell'abbigliamento e gadget luminosi che annunciavano la festa sbucavano improvvisamente da ogni dove; infine, dopo una buona mezz'ora di cammino da una valle a quella successiva si raggiunse la meta, una radura fiocamente illuminata dove, avvolte dalla musica, danzavano centinaia di persone fra cui adolescenti, adulti, techno raver, indiani metropolitani, cyberpunk e genitori pre e post hippie con bambini nei passeggini.*

*Volti estativi e sorridenti, lanciati in una danza senza freni e che si sarebbe protratta fino alle prime luci dell'alba.*

*LA DIVINA INVASIONE (à la Philip K. Dick, citando cioè uno dei suoi volumi della Trilogia di Valis).*

Gli episodi precedentemente narrati hanno costituito per il mio immaginario e le riflessioni che hanno accompagnato il successivo periodo di ricerca un momento altamente significativo allorché scorsi alcuni tratti distintivi in comune, primo fra tutti l'elemento iniziatico del viaggio preparatorio che segna il passaggio dallo spazio/tempo urbano, ben separato dal ritmo quotidiano del lavoro, a quello spazio/tempo carnevalesco capovolto, dove il giorno si affretta a cedere il passo alla notte che, con il suo favore rende ogni atto lecito.

Una tale divisione, va detto, è restata netta per tutto il corso degli anni Novanta, finché il web 2.0 e la conseguente contaminazione e dispersione dei contenuti tipicamente associati al notturno e al carnevalesco (il porno, il ballo, il gioco d'azzardo) non ha cancellato la dicotomia tempo notturno e tempo diurno disseminandone i virus in ogni interstizio del quotidiano.

L'iniziazione e il vagabondaggio postromantico – *die Wanderung* – totalmente diversi dalla *flanerie* urbana del secolo scorso – così come il perdersi intorno al luogo della meta, il parlare vacuo dei viaggianti alla ricerca della festa, il lasciarsi andare al sonno e alla *trance* di qualcuno mentre il lucido guidatore traghetta il gruppo e si adopera per condurre tutti a destinazione, non sono che rituali i quali aggiungono un senso mistico all'esperienza che la compagnia consuma. A queste prime caratteristiche si possono associare anche la scelta di

location fuori mano, i luoghi ignoti e tenuti fino all'ultimo segreti perché sempre diversi, sovente da percorrere necessariamente a piedi per non destare, attraverso lunghe fila di auto, il sospetto di un raduno massiccio di persone.

In tal senso il rave si fa promotore di un'esperienza che reca il significato del pellegrinaggio,

oltre che del rituale e dell'avventura, con annesso quel tocco di imprevedibile che rende l'attesa del fine settimana per i partecipanti quasi spasmodica (si veda a tal proposito la classica descrizione cinematografica di questo evento nel film *Quadrophenia* –Roddam 1979). “Mondi senza limiti” – come li definisce *Discoinferno* (Antonelli, De Luca 2006) –, il rave, l'after, la notte della Taranta delle prime edizioni, si tratta di zone temporaneamente autonome dove avvengono socialità effervescenti e il cui raggiungimento sembra essere affidato ai barlumi di lucidità o di genio di chi guida con un mezzo flyer stretto tra pollice e volante, ricevuto alla fine del party precedente.

La danza e la musica dalle ritmiche veloci suggella la centralità del corpo e del piacere sensuale, di tutti i sensi, cioè, udito, tatto, vista, odorato, amplificati dalla circolazione di sostanze, il vino rosso nella notte della taranta accompagnato dal consumo di finocchi e altri cibi digestivi (come accade ad esempio, nella festa *Te lu Mieru a fine estate*), o l'ecstasy e le caramelle e i lecca-lecca come accadeva nell'ondata dei primi rave – legittimati in quella notte ad essere i viatici dell'abbraccio collettivo verso il rapimento estatico.

Tattilità e prossemia costituiscono la base della riflessione di Maffesoli sul concetto di neotribù contemporanee. Lo studioso francese, nel suo celebre testo *Il tempo delle tribù*

(2000), stabilendo un legame strutturale tra il dionisiaco, il tribalismo e il nomadismo, tracciò le nuove coordinate capaci di interpretare l'avvenuto declino della categoria dell'identità in seno alla società contemporanea.

All'ipostatizzazione di identità e individuo e alla chiusura delle neotribù che vogliono e devono conservare lo stato di underground, lo studioso francese affianca in uno scritto successivo intorno alla postmodernità, le "persone (personae)" (Maffesoli 2003), in riferimento all'etimologia latina che rinvia all'attraversamento sonoro – *personare* – delle tante voci che risuonano in ogni persona, e all'etimo greco che, a sua volta, riconduce il termine a *pròsopon*, la maschera degli attori teatrali, la maschera molteplice dionisiaca e apollinea, quella indossata nelle numerose identità che incarniamo nei diversi interstizi del quotidiano.

Seguendo la traccia di queste componenti sociali possiamo delineare alcuni momenti collettivamente significativi: quello della vitalità politica o anarchica che aveva animato i gruppi avanguardisti, "bohème, marginali o esclusi volontari" (Maffesoli 2000) degli anni Sessanta e Settanta, e che è stato rimpiazzato, nel corso degli Ottanta, da una fase di vitalità che mirava alla perdita del sé fine a se stessa, cioè infunzionale ed estatica (exstasi, uscire fuori da se stessi, filosoficamente: trascendere), inaugurata dal movimento punk.

Una tale perdita era movimento verso l'altro da sé, che ha incluso, nel corso dei Novanta, l'episodio del rave inteso come

l'atto di disindividualizzazione che accorda nuovamente importanza all'edonismo e alle pratiche collettive, allorchè esse mettono all'opera processi di prossemia al fine di stabilire l'incrocio con l'altro.

La metafora del dionisiaco, sempre molto osteggiata dalla critica accademica in quanto ritenuta superficiale e irrilevante, in realtà bene interpreta una sfida per le attuali discipline sociologiche, semiotiche, antropologiche, di economia della cultura e vicine al mondo della comunicazione, del marketing, dell'industria culturale.

Gli interessi e le passioni personali espresse dal proliferare di ex luoghi privati che divengono semi-pubblici attraverso la rete (blog, social network e post giornalismo), il narcisismo di gruppo che si esplica attraverso nuove pratiche di celebrazione che sono anche pratiche

di socialità (le community di fotografi dilettanti – à la Barthes – su flickr, di videoartisti e videomaker amatoriali su youtube, viemo e vines, di dj semiemersi dal magma elettronico su soundcloud e spotify) descrivono una mappa urbana-digitale di luoghi del quotidiano che in Proust erano luoghi emozionali mentre oggi sono i luoghi dove la scena forgia la propria crowd – la folla che la consustanzia, i luoghi delle celebrazioni pubblico-private, puntualmente rappresentate dagli strumenti tecnologici che le archiviano per poterle diffondere nella rete e nutrire, *passages* dell'erotismo societale: “i luoghi del rimorchio” (Maffesoli 2003).

I luoghi sono l'essenza dei legami (ibidem) e delle connessioni. Pensiamo alla magia ancestrale del Salento, ad esempio. La connessione empatica, nel tempo delle tribù, passa attraverso quelle pratiche “temporaneamente aperte” che, attraverso la circolazione della parola – mail, chat, sms,

notifiche, tweet –, si aprono a un'alterità il/limitata a quanti condividono il piacere per il segreto che circola fra piccole nicchie; mentre le persone che costituiscono le neotribù – le scene (Attimonelli 2011) sono sempre più sfuggenti, fluide, inafferrabili e possono riagglutinarsi, di tribù in tribù, intorno a molteplici ruoli, indossando plurime maschere cangianti.

Queste condensazioni istantanee nella Notte della Taranta, così come in un rave e nelle zone temporaneamente autonome descritte da Hakim Bey, frutto di un'apparente instabilità, rifiutano un progetto politico organico a favore di un presente vissuto collettivamente, e coltivano delle finalità estemporanee tese a performare una scena, a celebrare e a festeggiare il mondo nello spazio di una notte.

È questo il paradigma della taranta, dal rave al festival.

C'è indubbiamente una linea di continuità, caratterizzata dalle pratiche di resistenza, che dagli anni Trenta ci conduce ai Sessanta-Settanta, all'epoca dei festival (Monterey nel '67, la Summer of Love nel '69 con Woodstock) e delle controculture, unitamente ai movimenti studenteschi che rivendicavano diritti negati adoperando la musica come strumento politico: il rock impegnato. Il festival, momento di condivisione collettiva per migliaia di coloro i quali allora smettevano di essere solo individui e diventavano tribù, comunità, e lanciavano messaggi di pace, di ideali libertari e sessuali attraverso mezzi spettacolari; l'idealismo di questi eventi risiedeva nel fatto che si pensava di poter “cambiare il mondo”. A partire dalla fine degli anni Settanta ha iniziato invece a prevalere l'idea di unirsi apocalitticamente al mondo per festeggiarlo nelle cantine buie,

nei sottoscala, al di sotto dei ponti di periferia, durante l'epoca del punk e poi dei raver.

Tutto questo, negli anni Novanta e Duemila, si trasforma nella progressiva adorazione del presente sensuale. La gravidanza dell'immaginario sensuale, romantico e tragico del presente determina, inevitabilmente, una ricaduta sulla superficie: il corpo innamorato, la

“grande dépense improduttiva legata alla festa” (Maffesoli 2003) e la profondità delle cose nascosta nella loro superficie.

L'afflato sciamanico della rave culture degli anni Novanta, a

partire dai raduni, così denominati per sottolineare l'unicità dell'evento finalizzato all'ascolto di musica ricercata. Che si tratti di rave o di after, i luoghi prescelti per questi eventi sono spazi temporanei e usati solo una volta per contrasto con il paesaggio (zone rurali vs musica industrial, o stile sale da ballo vs techno-swing etc.) o per necessità legata agli spazi disponibili: ballare “acid in balera, new-beat nel vecchio cinema (...), techno al luna-park” (Antonelli, De Luca 2006).

Negli anni Novanta i rave ci hanno fatto riscoprire oniriche radure nei boschi, cantieri retro-futuristi abbandonati, il disotto delle tangenziali, masserie in decadente e postlussuosa rovina. Nel ventunesimo secolo, invece, l'industria dell'intrattenimento culturale, cogliendo i segnali macroscopici dei fatturati provenienti dalla dance-culture mondiale, ha iniziato ad adoperarsi unitamente a enti, fondazioni e amministrazioni locali per suggellare collaborazioni e partenariati pubblici e privati al fine di ottenere location per festival, singoli eventi di musica elettronica all'altezza delle aspettative sinestetiche del pubblico.

Si pensi al Mutek di Montreal, che tempo fa ha ospitato i djset su di una piattaforma petrolifera nell'oceano, o allo storico festival romano "Dissonanze" che poteva contare sulla distopica location razionalista e post-futurista del Palazzo dei Congressi all'Eur che da qualche anno non ha ricevuto più finanziamenti e dunque ha smesso di esistere, e la notte della Taranta, divenuta nel solco del branding Salento, un festival con direzione artistica internazionale, convegno intellettuale, overbooking di hotel e b&b e pregiate sportine gadget contenenti racchiusa in pillole l'identità plurima e coinvolgente del marchio salentino in tal modo esportabile.

Facciamo un passo indietro e pensiamo a cosa accadde con il branding del rave, che raggiunse le masse allorché alcuni organizzatori lungimiranti e senza scrupoli intravidero smodate possibilità di guadagno nel costo del biglietto e delle consumazioni nonché nello spaccio. Erano gli anni Novanta e a tal proposito è interessante ripercorrere un episodio che riguarda il periodo durante il quale in Gran Bretagna a causa del Criminal Justice Act furono dichiarati illegali i raduni spontanei di gruppi di persone, i traveller, che si muovevano nomadicamente in camper per le strade inglesi, giustificando così l'arresto e il sequestro delle proprietà con l'obiettivo della salvaguardia dell'ordine pubblico. Il decreto emanato nel 1994 inaugurò una vera e propria campagna d'odio contro la rave culture. Esso concedeva infatti ampi poteri repressivi alla polizia contro la possibilità di manifestare una qualsivoglia esperienza musicale e collegata alla danza collettiva e, pertanto, fu visto da molti come una chiara penalizzazione delle culture urbane alternative; il suo effetto imprevedibile fu la sorprendente mobilitazione e l'imprevista politicizzazione di un movimento altrimenti estraneo a tali pratiche antagoniste.



Raver e neotribù della techno avevano infatti da sempre scelto la scomparsa dalla società, quella che Melechi ha intuitivamente definito l'estasi della scomparsa, piuttosto che l'esposizione attraverso manifestazioni politiche pubbliche.

McKay (1996) evidenzia una singolare e sinistra similitudine fra le descrizioni riservate al jazz nelle norme naziste degli anni Quaranta, atte a impedire concerti jazz e swing, e la definizione di musica da rave nel punto 63 del CJA come “musica che comprende suoni caratterizzati per intero, o in modo predominante, da una serie di battute ripetitive”. Nelle parole della deprecabile legge xenofoba dei nazisti contro le sonorità jazz, si diceva:

[...] l'andamento non deve andare oltre un certo grado di allegro, commisurato al senso ariano di disciplina e moderazione [...], le cosiddette composizioni jazz non possono contenere più del 10 per cento di ritmi sincopati; il resto dev'essere composto da un naturale movimento legato, privo dei caratteristici ritmi isterici della musica delle razze barbare, che stimolano i bassi istinti (p. 204).

Il fatto che la musica techno, regina dell'evento rave per molto tempo, abbia il corpo e la liberazione dei suoi freni come elemento centrale connesso al consumo della e nella danza, ovvero i sensi e le sinestesie che operano fra udito, vista, tatto, è sembrato a molti un fattore sufficiente per parlare di controllo sul corpo in senso foucaultiano da parte delle autorità. Questo è stato maggiormente messo in evidenza dalle campagne anti-rave promosse in America; lì, infatti, si cercò di colpire l'abuso di ecstasy fra i giovani scegliendo la strada dell'accusa di illegalità per ciascun raduno di numero superiore alle cento persone, sia che si trattasse di uno spazio aperto, sia che fosse un club provvisto delle necessarie licenze.

Tuttavia ciò che più di tutto i ravers difesero in quelle campagne fu la loro natura underground, scongiurandone la fagocitazione dei media. Un aneddoto ironico raccontato da Van Veen, incentrato sulla fine di un rave a causa dell'intervento della polizia, esemplifica questo atteggiamento: uno dei poliziotti, intervenuto per disperdere la folla danzante, prese il microfono e urlò bonariamente: "Perché non ve ne andate al mega rave legale della prossima settimana all'UBC?" (Van Veen 2002). Naturalmente il sintagma "legal rave" è un ossimoro: la sola idea di un grande contenitore, sorvegliato dall'efficiente polizia, con controlli all'ingresso, sbigliettamento, orario di chiusura, guardie della security in giro e tanta gente rinchiusa che, allo scoccare della mezzanotte entra e balla sotto gli occhi severi dei poliziotti, fa sì che un raver che si autolegittima in quanto "autentico" non ci metta letteralmente piede e lo giudichi cosa per turisti, di tendenza e mainstream.

Il rave illegale, così come le celebrazioni della notte della taranta nascevano infatti come evento gratuito, di piacere fine a se stesso, senza guardie di sicurezza addette alle perquisizioni né orari di chiusura prestabiliti: uno spazio/tempo reso, appunto, autonomo rispetto alle leggi che regolano normalmente l'industria del *loisir* (cfr. il film *Groove* di Harrison).

Dunque, l'iniziazione, l'oscurità della notte, la frenesia della danza, l'assenza di alcuna componente "politica impegnata" e piuttosto l'effervescenza *transpolitica* sono tutti elementi che hanno contribuito a svelare come nell'essenza della estemporaneità si celi il fantasma dell'effimero, dell'edonismo, del piacere, grazie alla centralità di quell'atto semplice e piacevole che è il ballo.

Ricordando un riferimento futurista che ben si associa alla notte della taranta e a questa scena societale finora descritta, riandiamo indietro nel tempo, 1927: Vinicio Paladini, esponente del secondo futurismo italiano, realizza un film dal titolo *Luna Park Traumatico*, espressione del futurismo di sinistra. Il protagonista del film è un borghese in crisi all'interno di un luna park, dove egli non può fare a meno di subire un fascino prossimo all'incantamento, così descritto:

Giochi, luci, frenesia di divertimento e caos di gente liberano la sua psiche, mentre inizia un viaggio metalogico in compagnia di eroi, uomini, santi e personaggi di quadri famosi. Gli assemblages risolti, in chiave onirica e surreale, ripropongono la macchina; all'interno di uno scenario che non simboleggia più l'efficientismo e l'idolatria della modernità, ma ne svela il rovescio della medaglia (D'Elia 1988, p. 31).

I luna park con le giostre che simulano labirinti in cui perdersi, giochi di specchi deformanti che alterano le percezioni sensoriali, percorsi accidentati in virtuali caverne buie verso ignoti meccanismi di paura, e, più di tutto, con l'altissima velocità delle giostre, che ruotano su se stesse o corrono su binari capovolti, lasciando le persone sospese a testa in giù o lanciandole nello spazio ben legate ai loro seggiolini, sono stati, insieme ai agli archetipici labirinti, i luoghi più prossimi alle discoteche, ai club e ai rave. Un altro elemento che associa il luna park a questi *tòpoi* del divertimento è la musica ripetitiva – elettronica in senso mediologico perché generata elettronicamente e in loop perenne come un carillon, quasi fosse la colonna sonora che segna il tempo delle macchine/giostre, reiterato e sempre uguale. Il motivo che spinge la gente, non

solo i bambini, ad andare al parco dei divertimenti è il desiderio di perdersi attraverso semplici alterazioni sensoriali, che fanno provare il brivido di potersi smarrire per davvero in un vortice di velocità, ebbrezza e prossemia con altre persone.

Disorientamento e abbandono di ciò che si lascia indietro, favorendo sempre più gli eventi collaterali, questo ci si attende dalle derive dell'era dei festival, affinché possano proliferare i virus dei tarantati.

### *Bibliografia*

1. Antonelli, C., De Luca, F., 2006, *Disco inferno*, ISBN, Milano.
2. Attimonelli, C., 2008, *Techno. Ritmi afrofuturisti*, Meltemi, Roma.
3. Attimonelli, C., Giannone, A., 2011, *Underground Zone. Dandy, punk & beautiful people*, Caratteri Mobili, Bari.
4. Bachtin, M., 1979, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino.
5. Bey, H., 1995, T.A.Z. Zone temporaneamente autonome, Shake, Milano.
6. Maffesoli, M., 2003, *Il Tempo delle tribù*, Guerini Studio, Milano.
7. Id., 2005, *Note sulla postmodernità*, Lupetti, Milano.
8. McKay, G., 2000, *Atti insensati di bellezza. Hippy, Punk, Squatter, Raver, eco-azione diretta: culture di resistenza in Inghilterra*, ShaKe, Milano.
9. Melechi, G., 1993, "The Ecstasy of Disappearance", in *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*, Aldershot-Avebury, Steve Redhead.
10. Van Veen, T. C., 2002, "It's Not A Rave, Officer, It's Performance Art: Art as Defense from the Law and as Offense to Society", in *The Break-In Era of Rave Culture*, Calgary, UAAC; disponibile sul sito [www.quadrantcrossing.org](http://www.quadrantcrossing.org).

Maurizio Agamennone  
Università di Firenze

*Sulle origini del progetto La Notte della  
Taranta. Un possibile modello: la terza  
edizione, quella del 2000.*

**Abstract**

*The paper provides a survey on first editions - from 1998 to 2001 - of the well-known festival called La Notte della Taranta, one of the most important events dedicated to local musical traditions in Europe. Born rather extemporaneously in summer of 1998, as a unique event in a single day, during the night, it is transformed over time to become a Festival of extended duration, with specific articulation in several concerts, culminating in a final concert that is held in the village of Melpignano, in the called "Grecia Salentina", where in some villages are still spoken Greek dialects. From the beginning, the Festival La Notte della Taranta was marked by an important "public discourse" on possible ways "to patrimonialize" the local musical traditions, with cultural and political positions strongly opposed, gradually changed in line with the growing success of the program itself. In particular, the edition of 2000, represented a new perspective on the organization, distribution and on the selection of cultural events and musical performances, which has survived essentially unchanged until today.*

**Keywords:** *Ethnomusicology; Cultural heritage; Local musical traditions*

Questa storia comincia nell'estate del 1998, avventurosamente e "alla garibaldina".<sup>1</sup> E forse nessuno pensava, allora, che sarebbe potuto accadere quello che poi è stato, nei decenni successivi.<sup>2</sup> Tra gli enti promotori si pongono, dall'inizio: il Consorzio dei Comuni della Grecia Salentina,<sup>3</sup> la Provincia di Lecce<sup>4</sup> e l'Istituto "Diego Carpitella". Quest'ultimo organismo, che associava i Comuni di Alessano, Calimera, Cutrofiano, Melpignano, Sternatia – allora appena costituito,<sup>5</sup> e

<sup>1</sup> Considero l'epopea garibaldina, risorgimentale e resistenziale, una delle vicende più nobili ed emozionanti della nostra storia nazionale, nella duplice prospettiva di privilegiare il fare - con determinazione estrema e senza temere di soccombere davanti a ostacoli apparentemente insormontabili – e di perseguire obiettivi ambiziosi e definiti, nello scenario di una progettualità pienamente consapevole, ancorché ardimentosa, condotta prevalentemente da giovani intrepidi.

<sup>2</sup> Le ricostruzioni delle vicende che hanno caratterizzato, negli ultimi sedici anni, il progetto *La Notte della Taranta* non sono numerose, effettivamente; segnalo, almeno, *La Notte della Taranta* 2007, TORSSELLO 2008, SANTORO 2009 e PACODA 2012, con forti riserve su quest'ultimo per numerose valutazioni francamente incomprensibili.

<sup>3</sup> Questa era la denominazione, allora, di ciò che attualmente è l'Unione dei Comuni della Grecia Salentina; oltre al nome sono altresì mutati, nel tempo, alcuni assetti amministrativi e normativi concernenti le attività e gli obiettivi dell'organismo.

<sup>4</sup> L'Amministrazione provinciale di Lecce, primo tra gli enti locali sovraordinati, ha sostenuto fin dall'inizio le diverse attività ascrivibili al progetto *La Notte della Taranta*.

<sup>5</sup> Con delibera datata 30 giugno 1997 (prot. n. 3284 del 3 luglio 1997), il Comune di Melpignano aveva assunto la deliberazione di aderire al costituendo Centro polivalente multimediale denominato "Istituto di documentazione e ricerca delle tradizioni orali del Salento e del Mezzogiorno d'Italia", cui avrebbero partecipato anche i Comuni di Calimera, Cursi, Cutrofiano e Sternatia. In seguito, il progetto originario fu ulteriormente perfezionato, con la defezione del Comune di Cursi, l'ingresso del Comune

affettuosamente dedicato a un maestro dell'etnomusicologia italiana ed europea, scomparso pochi anni prima – intese connotare la propria attività, all'atto della fondazione, con la formula programmatica *Documentazione e ricerca per le culture popolari*: la declinazione al plurale dell'ambito di riferimento ben rappresentava la stratificazione complessa che nello scenario socio-culturale contemporaneo assumono le numerose e multiformi espressioni non egemoniche e non direttamente riconducibili alla produzione e fruizione colta. Per descriverne gli obiettivi, cito dalla locandina-pieghevole che promosse e accompagnò la prima edizione (Melpignano, 24 agosto 1998) del programma *La Notte della Taranta* (NdT):

Dedicato a Diego Carpitella - il musicologo forse più attento agli aspetti connotanti della storia culturale del Salento – l'Istituto si propone di raccogliere, catalogare, conservare, studiare il patrimonio culturale e artistico del Salento (sia nelle espressioni della tradizione orale, che nei documenti storici, nei beni architettonici, paesaggistici, di interesse archeologico ed etno-antropologico), individuare e valorizzare le sue peculiarità nell'ambito delle culture popolari dell'Italia meridionale, e nel più vasto bacino del Mediterraneo, tradizionale luogo di incontro di popolazioni e culture diverse.

In particolare gli obiettivi di ricerca e documentazione dell'Istituto sono i seguenti:

a) recuperare, restaurare e conservare i materiali concernenti la storia orale del Salento – acquisendo altresì, ove possibile, i materiali eventualmente conservati altrove (in Italia e all'estero) ivi compresi i testi scritti (manoscritti e a stampa),

---

di Alessano, e la nuova denominazione "Istituto Diego Carpitella".

i documenti di interesse iconografico, gli oggetti della cultura materiale e ogni altra testimonianza di forme d'arte e artigianato;

b) costituire un archivio di fondi aperti alla consultazione dei privati cittadini e degli studiosi;

[...]

e) promuovere campagne e iniziative di ricerca, nonché programmi di formazione [...] favorire ogni forma di creatività artistica ispirata a temi e linguaggi propri della cultura salentina;

f) produrre periodicamente mostre, concerti e altre forme di manifestazione per comunicare e pubblicare gli esiti delle ricerche e produzioni realizzate.

L'Istituto "Diego Carpitella" ha sede in Melpignano, presso il Convento degli Agostiniani.

Non si può certo negare che gli intenti e le aspirazioni fossero ambiziosi ma, lo si è appena detto, a fondamento di questa impresa c'è un indole "garibaldina". Pure tipica dei presupposti fondativi di questa esperienza è la combinazione di prospettive distinte ma convergenti, nel fare, con l'integrazione di:

- ricerca e documentazione;
- formazione;
- spettacolo dal vivo.

Nella stessa fonte, la prima edizione della NdT viene così presentata:

Gli eventi coordinati nel programma "La notte della taranta" costituiscono la prima iniziativa di spettacolo promossa dall'Istituto "Diego Carpitella": quest'anno verrà realizzata la prima edizione, ma *auspichiamo* che tale appuntamento



assuma il profilo di un incontro permanente, nel mese di agosto, *anche nei prossimi anni*. Il programma “La notte della taranta” esprime l’ambizione di *concentrare in un unico evento diverse vocazioni* dell’Istituto “Diego Carpitella”: innanzitutto contribuire alla riflessione sulla musica e il ballo tradizionali, considerati quali occasioni ed esperienze di costruzione identitaria, di espressione individuale, di aggregazione familiare e sociale, nonché di grande intrattenimento creativo; inoltre, favorire il confronto fra i musicisti salentini impegnati nella riscoperta ed elaborazione artistica dei materiali folklorici [...]. Punto di forza del programma è poi l’intenzione di allestire *un importante evento di spettacolo originale, affidato all’invenzione e composizione di un autorevole musicista italiano o di altra origine nazionale*; una presenza siffatta può costituire il veicolo per favorire un’ulteriore espansione dell’interesse intorno alla pizzica e al tarantismo [...] Per l’edizione 1998, *il musicista e compositore ospite* è Daniele Sepe. A lui, perciò, il compito di *comporre musiche originali*, liberamente ispirate al tarantismo, elaborare le musiche e coreografie proposte dai gruppi musicali partecipanti [...].<sup>6</sup>

Vi si possono individuare alcuni tratti e istanze qualificanti:

- all’atto di programmare la prima edizione non sembra ci fosse sicurezza alcuna che ce ne sarebbe stata un’altra: se ne auspica, coraggiosamente, una continuazione “anche nei prossimi anni”;

---

<sup>6</sup> Cito ancora dalla medesima locandina-pieghevole già indicata: tutti i *corsivi* sono miei.

- l'evento ha un aspetto "puntiforme": si concentra in una sola occasione di incontro che, generosamente, si vuole possa rappresentare le "diverse vocazioni" dell'Istituto;
- il focus dell'evento è affidato "all'invenzione e composizione" di un musicista di rilievo;
- il musicista designato, Daniele Sepe<sup>7</sup>, è indicato come "compositore ospite", da cui ci si aspetta che riesca, prima di tutto, a "comporre musiche originali".

Quindi, se ne può dedurre:

- nei criteri di ideazione e organizzazione non si coglie nessuna idea di festival itinerante e di lunga durata: tutto si esaurisce in una sola e unica ripresa notturna;
- negli orientamenti stilistici proposti non si rilevano esplicite intenzioni di favorire prospettive di *folk music revival*, "ricalco", "riproposta", o come dir si voglia;
- si insiste, invece, su una prospettiva di composizione e scrittura originale.

Ancora, nel volantino che accompagnò la prima "notte", quella del 1998, realizzato e diffuso più a ridosso dell'evento, il programma è presentato come segue:

---

<sup>7</sup> Daniele Sepe (Napoli, 17 aprile 1960), polistrumentista e compositore, ha esordito giovanissimo nel celebre disco *Tammurriata dell'Alfasud* del Gruppo operaio di Pomigliano d'Arco *E' Zezi*, diplomandosi quindi in Flauto presso il Conservatorio di musica "San Pietro a Majella". Ha pubblicato numerosissimi dischi, caratterizzati da una cifra compositiva molto originale e da una marca stilistica aggressiva; ha pure allestito e diretto gruppi vocali-instrumentali molto diversi, all'insegna di una prospettiva costantemente interculturale, condotta sulla ibridazione costante tra stili, repertori, tecniche e pratiche musicali multiformi e disparate. È stato *Maestro direttore e concertatore* della prima edizione del programma *La Notte della Taranta*, nell'agosto 1998.

Un incontro senza precedenti, fra la tradizione musicale salentina e l'avanguardia

Una grande orchestra formata dai migliori musicisti del Salento

Un esperimento di “world music” nella Grecia salentina

E l'azione del musicista designato, è così descritta:

Concertazione e direzione d'orchestra di Daniele Sepe

Quindi, un musicista, posto in posizione sovraordinata, si impegna a coordinare e tenere insieme (concertare) azioni e contributi individuali diversi.

Sul piano organizzativo la prima NdT, fu condotta in maniera avventurosa e piuttosto tumultuosa, ancora una volta “alla garibaldina”:

- in prima serata si tennero nove concerti contemporanei, in luoghi diversi e anche piuttosto distanti tra loro: sette comuni della Grecia<sup>8</sup> con l'aggiunta di Alessano e Cutrofiano, membri dell'Istituto “Diego Carpitella”; ognuno dei partner istituzionali, quindi, acquisiva un riconoscimento e una partecipazione all'evento;

- in seconda serata, anzi, nel cuore della notte, i musicisti e gli spettatori si concentrarono a Melpignano, in piazza San Giorgio, dove era stato allestito il palco per la parte più importante ed estesa dell'intero programma, definita “Concerto notturno”.

---

<sup>8</sup> I comuni della Grecia che ospitarono i concerti furono i seguenti: Calimera, Castrignano dei Greci, Corigliano d'Otranto, Martano, Martignano, Soleto e Sternatia; il comune di Zollino, anch'esso di tradizione ellenofona, aveva precedentemente ospitato le prove e i laboratori, diretti da Daniele Sepe, che avrebbero poi condotto al concerto conclusivo, ospitato a Melpignano.



fig. 1 - Carta del Salento

Il luoghi della NdT nelle prime edizioni: 1998-2001.

In effetti, tutta l'operazione fu piuttosto macchinosa e problematica, con un faticoso trasferimento dei musicisti e degli ascoltatori dalle diverse sedi verso Melpignano: coloro che, per esempio, erano stati impegnati ad Alessano, in prima serata, impiegarono molto tempo per arrivare a destinazione, davvero trafelati, prima di impegnarsi in altre due ore di esecuzione in scena. È poi opportuno sottolineare un altro aspetto: la prima

## Sulle origini del progetto *La Notte della Taranta*

edizione della NdT fu programmata il 24 agosto 1998, il giorno di san Bartolomeo, che era un lunedì, una giornata in controtendenza rispetto ai consueti flussi turistici, che prediligono addensamenti fine-settimanali (cfr. fig. 2).

Ore 20.30

Sternatia - Palazzo Municipale  
*Canzoniere Grecoantico Salentino*

Corigliano d'Otranto - Piazza S.Nicola  
*Avledtha*

Martano - Palazzo Municipale  
*Arakne Mediterranea*

Cutrofiano - Villa Comunale  
*Aia Noa*

Soletto - Piazza Municipio  
*Astéria - Pierpaolo De Giorgi e i tamburellisti di Torrepeduli*

Alessano - Via S. Antonio  
*Menamenanò*

Martignano - Palazzo Palmieri  
*Argallo - Radici*

Calimera - Giardini Pubblici  
*Mascariniri*

Castrignano dei Greci - Largo Pozzelle  
*Ghetonia*

ore 22.30

Melpignano - Piazza S.Giorgio

Concerto "Notturmo"  
Ensemble  
"La notte della taranta"  
Complesso vocale e strumentale composto da musicisti salentini con solisti, gruppi di cantori, tamburellisti e danzatori

Daniele Sepe  
maestro direttore e concertatore, ance e flauti

Provincia di Lecce      Consorzio dei Comuni della Grecia Salentina

**La notte del 24 Agosto '98 è**

**La notte della taranta**

Un incontro senza precedenti, fra la tradizione musicale salentina e l'avanguardia.      Una grande orchestra formata dai migliori musicisti del Salento

Un esperimento di "world music" nella Grecia Salentina

**CONCERTAZIONE E DIREZIONE D'ORCHESTRA DI DANIELE SEPE**

direzione artistica Maurizio Agamennone Gianfranco Salvatore

amwork e organizzazione: MAURO BLASI, LUCIO MELERBA

Istituto "Diego Carpitella"

fig. 2 - Ndt 1998, volantino (fronte/retro)

Come che sia, il programma suscitò un certo interesse presso gli organi di informazione, ma non ancora clamoroso, e con reazioni a tratti incredule e sorprese. Sul giornale locale “Lecce Sera”, Carla Petrachi, in un articolo intitolato *Il Salento come un’isola sonante*,<sup>9</sup> annunciava la complessità del progetto:

Un ensemble formato da una trentina di musicisti salentini, con solisti, gruppi di cantori, tamburellisti e danzatori, diretto da Daniele Sepe, napoletano, musicista, manipolatore di materiali tradizionali, jazz, d’avanguardia. Nessuna contraddizione tra le ragioni e la costruzione di una identità e la modalità del confronto. [...] Identità, tradizione, Salento, pizzica, tarantismo. Modernità. Molti fuochi (PETRACHI 1998).

Successivamente, a commento di quanto ascoltato e osservato, Luca Perini, su “il manifesto” sottolineava:

Così, nella splendida piazza di S. Giorgio di Melpignano, si è verificato un evento quasi storico. Lo “straniero” Daniele Sepe, dopo un workshop di ben quattro giorni tra l’Auditorium del Centro Anziani di Zollino e la Scuola Media di Soletto, si è felicemente confrontato con gli altri gruppi, una vera e propria querelle metrica sulla pulsazione, il beat che porta al ballo. Sepe ha avuto a disposizione le migliori energie [...] in una poderosa e vitale jam-session incentrata sulle grandi pagine tradizionali ... Indimenticabile il finale con la partecipazione del grande cantore Uccio Aloisi, vera memoria storica e voce poderosa della tradizione. L’incontro è stato accolto da quasi seimila persone [...] (PERINI 1998).

---

<sup>9</sup> Il titolo cita direttamente il volume *Isole sonanti*, di Gianfranco SALVATORE (1989), co-ideatore e condirettore artistico della NdT, un testo che aveva già avuto una certa circolazione locale, nel Salento, soprattutto tra alcuni musicisti, intellettuali e studiosi, prima che si innescasse il fenomeno NdT.

La coda del concerto, affidata al compianto Antonio “Uccio” Aloisi, sperimentata per la prima volta in quella sede, sarebbe diventata una sorta di obbligo, nelle edizioni successive.

Per parte sua, Qualche tempo dopo, Sandro Cappelletto rendeva conto di alcune reazioni del primo “maestro concertatore”, sul quotidiano “La Stampa”:

L’hanno chiamata la “notte della taranta”: una devastante tarantella, restituita ad una sua brutalità arcaica, di strada e di piazza. “Se ti viene da vomitare, se tremi, deliri, non respiri e il cuore ha aritmie, oggi vai alla Usl, non dal guaritore”, racconta il compositore napoletano Daniele Sepe, che ha curato un laboratorio di preparazione ai concerti. Tra grandi polemiche, perché la tradizione della “taranta” è stata fatta incontrare con altri strumenti e con le sonorità elettroniche della musica new age che, nonostante il nome, di arcaismi si nutre: “Faccio musica oggi – aggiunge Daniele Sepe – non ai tempi di Dioniso, non fingo una filologia impossibile, ma non è certo stato facile far accettare questo approccio ai gruppi più legati al puro revival della taranta” (CAPPELLETTO 1998).

Tra non pochi musicisti locali, estranei all’evento, così come presso alcuni cultori e appassionati, il progetto fu interpretato come una sorta di aggressiva violazione nei confronti delle “autentiche” radici musicali locali, di cui si lamentava un illecito stravolgimento: queste posizioni di contrasto e diffidenza furono descritte, grossolanamente, come manifestazione di aspirazioni e intenzioni “puriste”, per le quali – ma mi esprimo altrettanto frettolosamente, in questa sede - certe ibridazioni costituivano un delitto di lesa maestà, nei confronti della arcaica e scarna configurazione metro-ritmica e timbrica del ballo e delle melodie tradizionali. Il confronto assunse toni molto accesi, con

clamorose e sdegnate dissociazioni da parte di non pochi musicisti e gruppi locali,<sup>10</sup> destinate a protrarsi anche in occasione delle edizioni immediatamente successive, anche se, come s'è detto, la vocazione originaria del progetto era sicuramente orientata verso prospettive di scrittura originale e d'autore, piuttosto che verso esiti di recupero e revival. Sulle pagine del quotidiano "La Gazzetta del Mezzogiorno" Gino Dimitri colse acutamente il ribollire delle posizioni contrapposte:

[...] a ben vedere, ci sono delle ragioni molto più profonde ad aver determinato la slabbratura nella vibratile tela etnomusicale salentina: prima di tutto l'innegabile insorgere di un dibattito in materia estetica e metodologica, segno evidente di una vitalità di questo mondo in fermento che esprime ormai almeno una cinquantina tra gruppi strumentali, vocali e di danza. In secondo luogo l'attrazione magnetica della Terra d'Otranto verso sempre più nutriti flussi di turismo culturale e intellettualmente qualificato che, nonostante il rito della taranta sia ormai estinto, dimostra al contrario che il mito della taranta è ormai un valore di confronto tra culture dentro e fuori il Mediterraneo. Infine, - ed è questo sicuramente il nodo centrale - la contrapposizione fra "puristi" e "contaminazionisti", che in realtà cela un più radicale e serrato contrasto fra i vecchi difensori del folklore e dell'*ipse dixit* di Ernesto de Martino da un lato, e le nuove correnti di ricerca che stanno svelando connessioni straordinarie tra il

---

<sup>10</sup> Segnalo brevemente come molte di queste posizioni antagonistiche si siano quasi interamente dissolte, negli anni seguenti, con il successo progressivo della NdT.



tarantismo e la spiritualità delle sette orfiche, pitagoriche e dionisiache [...] (DIMITRI 1998).<sup>11</sup>

Come si vede, i temi e i protagonisti che successivamente avrebbero informato il “discorso” pubblico, il dibattito politico-culturale sulle vicende del festival salentino, nonché sull’indotto elaborato nel “brand” NdT, sono già tutti rilevabili, con chiarezza, nella lontana estate del 1998:

- l’attrattività turistico-culturale, successivamente perfezionata mediante politiche - o intenzioni - di marketing territoriale, sostenute dall’offerta di spettacolo dal vivo e intrattenimento originale e qualificato;<sup>12</sup>

- la trasformazione dei segni e dei sensi: il rito della meloterapia del tarantismo declina, ma il mito del ragno ne prende il posto, in maniera pervasiva, ospitando motivazioni e percezioni multiformi, pure assai lontane dai significati conservati nella tradizione orale e rilevabili nella documentazione storico-letteraria e d’archivio;

- i cosiddetti “puristi” rappresentano una palese istanza di patrimonializzazione della tradizione musicale, considerata come un bene culturale, veicolo di costruzione e autotutela identitaria,<sup>13</sup> da conservare e tutelare, da sottrarre all’azione

---

<sup>11</sup> Per quanto conosco il pensiero critico di Gino Dimitri, amico fraterno, mi pare di poter concordare con lui intendendo le connessioni citate come utili riferimenti comparativi sul piano storico-culturale, e non come esiti diretti di relazioni di continuità nella lunghissima durata.

<sup>12</sup> Sui recenti esiti economici, in ambito salentino, di simili politiche, cfr. ATTANASI e GIORDANO 2011 (a cura di).

<sup>13</sup> I recenti processi di patrimonializzazione, che hanno impegnato numerose comunità locali intorno a pratiche e saperi tradizionali, nonché le relative procedure di riconoscimento Unesco, sono stati osservati e valutati da numerosi studiosi; cfr., almeno, in lingua o traduzione italiana, AGAMENNONE 2006, BORTOLOTTO 2008 (a cura di), HOBBSAWM e RANGER 2002 (a cura di, ed.

ritenuta aggressiva e poco rispettosa di operatori esterni - evidentemente estranei<sup>14</sup> al patrimonio che si intende preservare - e, anche, da mettere a profitto, ma, eventualmente, a beneficio soprattutto dei depositari locali;

- i cosiddetti “contaminazionisti” – espressione, peraltro, destinata a declinare rapidamente nel “discorso” pubblico relativo - rappresentano una prospettiva critica e anche estetica che considera i tratti stilistici e le strutture musicali propri di tradizioni locali come materiali possibili per una scrittura originale e d’autore, nel più ampio scenario della musica contemporanea.<sup>15</sup>

D’altra parte, pur a fronte di un fervido dibattito e di posizioni gagliardamente antagonistiche, non furono affatto pochi i musicisti e gruppi locali che aderirono prontamente e lealmente al progetto NdT: alcuni di questi erano già testimoni di precedenti stagioni e altri sarebbero divenuti, successivamente, i protagonisti della “nuova onda” salentina. A costoro fu proposto un invito formale a partecipare in cui, tra le altre informazioni, si poteva leggere:

---

or. 1983), MICOZZI 2009, PALUMBO 2003, SEGALEN 2002 (ed. or. 1998), TUZI 2008, DE VARINE 2005 (ed. or. 2002); cfr., pure, UNESCO 2003 e 2005.

<sup>14</sup> Segnalo come Daniele Sepe, anche nelle rilevazioni non ostili, sia stato indicato come “napoletano”, oppure “straniero”, oltre che musicista comunque ardimentoso.

<sup>15</sup> La questione è ampiamente processata, nella letteratura specialistica, in relazione a diverse esperienze di scrittura rilevabili nel corso di tutto il Novecento e degli ultimi anni, in aree e con prospettive artistico-culturali diverse; cfr., tra i numerosi altri, AGAMENNONE 2012, AROM e MARTIN 2003, BELLMAN 1997 (a cura di), BORN e HESMONDHALGH 2000 (a cura di), CARPITELLA 1961 e 1985, GIURIATI 2003, GORGE, 2000, MORELLI 2003, PISANI 2005 e TAYLOR 2007.

Sono invitati a partecipare direttamente (in qualità di esecutori: vocalisti, strumentisti e danzatori) tutti i gruppi e ensemble attivi nella esecuzione di musiche di tradizione salentina. La partecipazione naturalmente è estesa a quanti abbiano a cuore la riflessione e l'animazione di spettacolo intorno ad un tema, il tarantismo, che tanto profondamente connota la storia culturale del Salento. [...] I concerti dei gruppi partecipanti avranno la durata di 1 ora, con programma musicale libero, scelto direttamente ed eseguito dai gruppi stessi. Il concertone finale sarà affidato alla cura di un musicista di fama nazionale: invitato espressamente dell'Istituto "D. Carpitella", avrà il compito di comporre musiche originali, ispirate al tarantismo, elaborare le musiche e coreografie proposte dai gruppi musicali partecipanti, concertare e dirigere tutti i materiali musicali in un concerto/spettacolo unitario, cui prenderanno parte tutti i gruppi musicali partecipanti, e che costituirà il momento culminante de *La notte della taranta*.

### *Una folla sul palco*

In piazza, l'effetto fu piuttosto singolare e sorprendente: decine di musicisti si trovarono contemporaneamente coinvolti nell'esecuzione - alcuni non si riuscì a microfonarli efficacemente, a causa del sovrabbondante numero di presenze - in un assetto "corale" che ben rappresentava un fare di grande gruppo. Insomma, ci si trovò di fronte a un comportamento sociale esplicito: in un palco sovraffollato, la musica salentina di matrice tradizionale si proponeva nelle sue diverse articolazioni stilistiche, anagrafiche ed esperienziali, integrate e coordinate da un indomito Daniele Sepe, sostenuto da tre suoi musicisti di fiducia - impegnati soprattutto nella ritmica d'insieme - e

protagonista di alcuni “soli” piuttosto intensi sui motivi tradizionali più emozionanti; alcuni esecutori erano giovanissimi, talora un po’ mobili nell’intonazione vocale, e talvolta incerti nella piena coerenza della pulsazione isocrona, forse presenti per la prima volta su un palco; altri ben più competenti riuscirono a riempire adeguatamente le parti intermedie, assicurando continuità all’incedere metro-ritmico e coerente sostegno alle parti vocali più scoperte. Tutti, concordemente, attorniarono “Uccio” Alosi, grande voce della tradizione, nel comporre un simbolico abbraccio intergenerazionale, affettuoso patto di continuità tra remoto passato rurale e presente post-industriale; lo stesso Alosi, sul palco, prese parte attiva con elegante disinvoltura alle polemiche “puristiche”, annunciando una *pizzica* e, prima di attaccare, indicandola con una denominazione che non pochi “puristi” avrebbero potuto trovare imbarazzante o incongrua: “Mò vi la fazzu ieu, la vera tarantheffa!”<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Si può rendere con “Adesso ve la faccio sentire io, la vera tarantella”: in effetti, la denominazione più frequente con cui si indica localmente il ballo tradizionale salentino non è *tarantella* - designazione assai generica e largamente circolante - ma, piuttosto, *pizzica*, o meglio *pizzica pizzica*. Sul piano storico-culturale, questo tipo di danza risulta doppiamente determinante, sia nella cerimonialità della festa rurale, sia nella terapia del tarantismo. Sulle fonti sonore della *pizzica*, cfr. AGAMENNONE 2005 (a cura di); per quanto concerne una possibile interpretazione storica e l’analisi della musica per il tarantismo, cfr., almeno, ATTANASI 2007. Per iniziativa dell’Istituto “Diego Carpitella”, la registrazione “live” dell’edizione 1998 è stata pubblicata a cura di Gianfranco Salvatore, in un’edizione forse ormai introvabile che ha assunto un rilievo quasi collezionistico: cfr. *La Notte della Taranta 1998*, CD allegato a “Melissi”, n.ro 1, Istituto “Diego Carpitella”, Melpignano (Lecce), 1999 (contiene 8 tracce, sufficientemente rappresentative del “concerto notturno” eseguito sul palco). Antonio Alosi, meglio conosciuto come “Uccio Alosi” (Cutrofiano, 1 ottobre 1928 - 21

E la reazione di pubblico fu assai incoraggiante: i portici melpignanese e l'intera piazza di San Giorgio si riempirono di una folla di ascoltatori e fruitori freneticamente danzanti ed entusiasti, ben oltre le attese e previsioni degli stessi organizzatori.<sup>17</sup>

In effetti, la prima "notte" melpignanese non fiorì affatto nel deserto, ma in un ambiente che era stato ampiamente fertilizzato da esperienze avviate già da alcuni anni: ci si limita soltanto, in questa sede, a ricordare il processo di "rinascita della musica popolare salentina" - già riconoscibile negli anni settanta, e rianimatosi progressivamente dall'inizio dei novanta del secolo scorso - recentemente delineato da Vincenzo Santoro (2009). Esperienze non troppo dissimili erano pure attive, in maniera del tutto indipendente, nella stessa estate 1998, pochi giorni dopo la prima "notte" melpignanese.<sup>18</sup>

In ogni caso, che l'invenzione della NdT possa essere intesa anche come un processo in larga parte estemporaneo,

---

ottobre 2010), è stato un importante e autorevole interprete delle tradizioni musicali salentine; cantore tra i più popolari e apprezzati, nato in una famiglia contadina, Uccio Aloisi ha alimentato per molti anni - insieme con "Uccio" Bandello, "Uccio" Melissano e l'organettista Giovanni Avantaggiato - le attività musicali del gruppo "Li Ucci"; negli ultimi anni della sua attività "Uccio" Aloisi è stato inteso come una sorta di icona vivente delle tradizioni locali, garanzia di "autenticità" e rappresentatività per esperienze e gruppi musicali diversi.

<sup>17</sup> Perciò, appare assai sorprendente una recente valutazione: "È il 1998, infatti, quando si svolge la prima edizione nella piccola, quanto suggestiva piazza San Giorgio. I portici cinquecenteschi vibrano alla note di Daniele Sepe davanti a poche centinaia di persone" (STOMEIO 2012, p. 119).

<sup>18</sup> Segnalo, a titolo di esempio, il programma monografico denominato *su' Santa Marina - rassegna di canto su tamburo a cornice*, che si tenne a Muro Leccese, nei pressi della splendida cappella bizantina di Santa Marina, nei giorni 18 e 19 settembre 1998.

imprevisto, occasionale - forse anche fortuito, arriverei a dire - è altresì rilevabile da una lettura dei materiali promozionali diffusi dalla Provincia di Lecce, per documentare l'offerta di intrattenimento locale: nella brochure denominata *Provincia Estate '98. Viaggio nel Salento tra arte e cultura* - diffusa in gran copia per ovvie necessità di promozione, composta e stampata, si immagina prima dei mesi estivi - la NdT non compare per nulla e l'offerta di spettacolo dislocata nel luogo che sarebbe poi diventato il "santuario" della NdT indica: *Melpignano raduna il Rock – Open Air festival dal 24 al 26 luglio*. Come già indicato, la Provincia di Lecce, allora presieduta da Lorenzo Ria, è stato il primo ente locale sovraordinato che, fin dall'inizio, ha sostenuto apertamente la NdT.

Tutto si definì, dunque, nelle prime settimane dell'estate 1998, piuttosto velocemente, e a ridosso della data poi fissata per l'evento.

Per quanto concerne le risorse finanziarie, il bilancio era assolutamente modesto, composto con le magrissime risorse mobilitate dall'Istituto "Diego Carpitella" e un impegno più consistente da parte del Consorzio della Grecia e della Provincia di Lecce.<sup>19</sup>

Le responsabilità, tuttavia, erano esplicite:

- la direzione artistica - assunta da Maurizio Agamennone e Gianfranco Salvatore, allora "professori a contratto" presso la Facoltà di beni culturali dell'ateneo salentino - comportava l'ideazione di tutti gli aspetti culturali e artistici, la predisposizione dei contenuti programmatici, le relazioni con i

<sup>19</sup> La scarsità delle risorse favorì il ricorso a forme assai frugali e rudimentali di "questua" in piazza e altrove, affidata anche al generoso impegno individuale di numerosi volontari: tra gli altri, si distinse Antonio Garrapa, vigile urbano presso il Comune di Melpignano, divenuto rapidamente, per tutti, "Antonio vigile", collaboratore instancabile, allora.

musicisti e il “compositore ospite”, la preparazione dei materiali promozionali, le relazioni con gli organi di informazione, la documentazione audio-visuale dell’esecuzione;<sup>20</sup>

- l’individuazione delle risorse finanziarie, la predisposizione di servizi e tecnologie concernenti l’allestimento, le relazioni con i diversi organismi coinvolti, erano competenza di un pool di giovani amministratori afferenti ai diversi enti partecipanti: tra i più coinvolti si segnalano<sup>21</sup> Sergio Blasi (vicesindaco di Melpignano), Wilson Castellano (sindaco di Zollino), Massimo Manera (sindaco di Sternatia e presidente del Consorzio dei Comuni della Grecia), Lucio Meleleo (consigliere comunale di Cutrofiano, ma anche appassionato cultore di musiche salentine e chitarrista amatoriale), Francesco Panese (sindaco di Calimera) e Vincenzo Santoro (consigliere comunale e delegato alla cultura di Alessano);

- la collocazione dell’evento nella piazza di Melpignano consentiva di mettere a frutto esperienze già collaudate localmente, in occasione di precedenti programmi di spettacolo dal vivo: questa opzione poteva assicurare agevolmente un “sapere” e un fare organizzativo e logistico già ampiamente rodato nel piccolo centro della Grecia.

Le relazioni tra i diversi protagonisti furono spontaneamente improntate a sentimenti e rapporti di reciprocità e solidarietà, cui non erano affatto estranei tratti di volontariato e di entusiasmo pionieristico.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> L’elaborazione grafica dei supporti informativi e promozionali fu egregiamente realizzata da Mario Blasi, anche nelle edizioni successive.

<sup>21</sup> Indico gli incarichi e le responsabilità assunti allora: altra è la situazione oggi.

<sup>22</sup> I “pionieri” e fondatori indicati, nel corso di questi primi mesi e anni di sviluppo del progetto NdT, condivisero anche importanti esperienze di amicizia e prossimità relazionali che cementarono una forte solidarietà, assai

*La prima edizione di Piero Milesi*

Questa situazione si ripropose inalterata l'anno successivo, nella conferma di alcune opzioni:

- la medesima direzione artistica “binaria”, e le responsabilità organizzative e gestionali distribuite tra enti diversi e integrati;
- la formula dell'evento unitario, in una sola notte;
- la separazione in due fasi successive del medesimo evento: concerti di singoli gruppi in località diverse, in prima serata, e “concerto notturno” conclusivo;
- la collocazione del “concerto notturno” nella piazza di San Giorgio, a Melpignano;
- la medesima data: 24 agosto;
- l'individuazione di un compositore esterno, cui affidare la concertazione e conduzione della fase conclusiva (“concerto notturno”) dell'evento.

A queste persistenze si affiancarono alcune rilevanti trasformazioni concernenti soprattutto l'ideazione e direzione artistica:

- l'opzione del grande gruppo che rappresenta se stesso sul palco, in una “epica” esperienza sociale, viene abbandonata;
- si costituisce, ex novo, un ensemble vocale-strumentale assai più coeso e ridotto, con musicisti individuati soprattutto in relazione alla affidabilità e competenza;
- il nuovo gruppo “scelto”, costituito esclusivamente da solisti, è presentato con la denominazione - destinata a permanere a lungo, successivamente – *Ensemble La Notte della Taranta*; nel volantino promozionale diffuso a ridosso dell'evento il gruppo fu presentato con un annuncio assai

---

vantaggiosa per sostenere un “abbrivio” molto difficile, impegnativo e stressante.



celebrativo: *Una grande orchestra formata dai migliori musicisti del Salento;*

- la distribuzione dei concerti nella prima fase dell'evento è definita con l'espressione "Concerti a ragnatela": nel volantino appena citato, questa nuova formula - anch'essa destinata a permanere - fu marcata da una ulteriore sottolineatura che rappresentava una netta scelta di campo, e mirava ad attribuire specifica riconoscibilità a un territorio delimitato: *La musica avvolge la Grecia Salentina;*

- il musicista designato, Piero Milesi<sup>23</sup>, è indicato come *maestro direttore e concertatore;*

- oltre l'*Ensemble La Notte della Taranta* sono annunciati alcuni musicisti e gruppi ospiti, la cui presenza sarà opportunamente dislocata nel "concerto notturno": Maurizio Dehò (violino), l'*Ensemble Barocco Accademia di Terra d'Otranto* e l'*Ensemble Argalio;*

---

<sup>23</sup> Piero Milesi (Milano, 28 gennaio 1953 – Levanto [La Spezia], 30 ottobre 2011) ha avuto una formazione molto articolata in ambito milanese, come strumentista (violoncello) e compositore, laureandosi altresì in architettura con una tesi concernente i rapporti tra suono e spazio; ha manifestato un precoce interesse per le tradizioni musicali locali, già alla metà degli anni Settanta del secolo scorso, quando ha fatto parte del *Gruppo Folk Internazionale*. Ha realizzato diverse colonne musicali per il cinema e numerose installazioni sonore innovative e originali. Ha lavorato con molti artisti, in qualità di compositore, arrangiatore e strumentista: Moni Ovadia, Fabrizio De André, Luciano Ligabue, Fiorella Mannoia. Nel 1988 un sondaggio della rivista inglese "Wair Magazine", effettuato presso i critici musicali, ha inserito il suo disco *The Nuclear Observatory of Mr. Nanof* tra i 10 migliori Lp di musica contemporanea nel mondo. È stato *Maestro direttore e concertatore* della seconda edizione del programma *La Notte della Taranta*, nell'agosto 1998, e della quarta, nel 2001.

- a seguire, dopo il “concerto notturno”, si annuncia la trasformazione della performance sul palco in una *Festa musicale con gruppi di cantori, tamburellisti, danzatori ...*;
- tra gli enti patrocinatori compare il Dipartimento dei Beni della Storia e delle Arti dell’Università di Lecce (cfr. fig. 3).<sup>24</sup>

**ISTITUTO**  
Diego Carpitella

**Consorzio dei Comuni della Grecia Salentina**

La notte del 24 agosto è

## La Notte della Taranta

La musica avvolge la Grecia Salentina

Concerti a ragnatela

22 agosto ore 21.00  
Zollino - Piazza S. Anna  
Menamenamò

24 agosto ore 21.00  
Alessano - Piazza Castello  
*Ensemble barocco Accademia di Terra d'Otranto*  
Calimera - Giardini Pubblici  
*Argallo e Ajara*  
Castrignano dei Greci - Piazza S. Antonio  
*Xanti Yaka*  
Corigliano d'Otranto - Piazza S. Nicola  
*Astèria*  
Cutrofiano - Piazza Municipio  
*Arake Mediterranea*  
Martano - Palazzo Baronale  
*Avleddha*  
Martignano - Parco Palmieri  
*Canzoniere Grecanico Salentino*  
Soletto - Piazza Municipio  
*Ariacorte*  
Sternatia - Parco Comunale  
*Mascarimiri*

Una grande orchestra formata dai migliori musicisti del Salento

24 agosto ore 23.00  
Melpignano - Piazza S. Giorgio

Concerto notturno

maestro direttore e concertatore  
*Piero Milesi*  
solista ospite  
*Maurizio Dehò, violino*

*Ensemble La Notte della Taranta*

*Ensemble Barocco*  
*Accademia di Terra d'Otranto*

*Ensemble Argallo*

a seguire  
Festa musicale  
con gruppi di cantori, tamburellisti, fazzasari...

ideazione e direzione artistica  
*Maurizio Agamenzone*  
*Gianfranco Salvatore*

Provincia di Lecce

Dipartimento dei Beni della Storia e delle Arti dell'Università di Lecce

### Ensemble La Notte della Taranta

maestro direttore e concertatore  
*Piero Milesi*  
solista ospite  
*Maurizio Dehò, violino*  
*Ensemble La Notte della Taranta*

Voci  
*Imma Giannuzzi*  
*Gabriella Liccardi*  
*Grazia Patano*  
*Gianni De Santis*  
*Mino Giagnotti "Cavallino"*  
*Rossella Pinto*  
Violino  
*Maurizio Dehò*  
Flauto, ottavino, sax alto  
*Gianluca Milanese*  
Clarinetto  
*Pascal Coppola*  
Chitarra  
*Daniele Durante*  
*Luigi Mengoli*  
*Franco Signore*  
Tamburelli  
*Claudio Giagnotti "Cavallo"*  
*Carlo De Pascali*  
*Carlo De Pascali "Calabrese"*  
Percussioni  
*Giuseppe Ciancia*  
Batteria  
*Antonio Marra*  
Fisarmonica  
*Roberto Gemma*  
Tastiere  
*Daniilo Cherni*  
Basso elettrico  
*Silvio Cantoro*

*Ensemble barocco Accademia di Terra d'Otranto*  
*Ensemble Argallo*

fig. 3 - Ndt 1999, volantino (fronte/retro)

<sup>24</sup> Ricordo che entrambi i responsabili della ideazione e direzione artistica erano allora impegnati come “professori a contratto” presso l’Università di Lecce.

La scelta del musicista designato, Piero Milesi, si rivelò particolarmente felice, per la sua pregressa esperienza di numerose tradizioni musicali locali, le sue capacità di scrittura originale e innovativa e, soprattutto, per la sua curiosità verso le persone e la disponibilità al dialogo e al lungo lavoro d'insieme: queste condizioni possono essere ritenute irrinunciabili - quasi "requisiti minimi" - per la felice riuscita di un progetto assai complesso e ambizioso, come si è effettivamente manifestata, fin dalle origini, la NdT. La preparazione del concerto finale fu realizzata da Piero Milesi con intensi e lunghi stage di prove presso il Centro anziani di Zollino, e preceduto da una attenta valutazione della imponente documentazione sonora fornita, che comprendeva materiali assai multiformi tratti da registrazioni diverse e rappresentativi dei molteplici generi e forme della musica tradizionale salentina, provenienti da fonti etnografiche e di più remota proiezione storica.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Tra i materiali forniti, assai diversificati e numerosi, segnalo: a) diverse esecuzioni dei seicenteschi *modi* della tarantella e *Antidotum tarantulae kircheriani*; b) diverse esecuzioni delle musiche per la terapia del tarantismo pubblicate all'inizio dell'Ottocento dal letterato, pittore e viaggiatore francese Antoine Laurent Castellan (cit. in TURCHINI 1987, pp. 88-94), registrate nel corso di un lungo seminario realizzato presso l'Università di Lecce, in afferenza ai corsi tenuti dai due responsabili della direzione artistica; c) pizziche tarantate e testimonianze diverse concernenti il tarantismo salentino, appartenenti alle raccolte 48 e 53 degli Archivi di Etnomusicologia (AEM) dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, realizzate da Diego Carpitella nel 1959 e 1960 (successivamente pubblicate in volume: cfr. AGAMENNONE 2005); d) numerose registrazioni con musiche di generi diversi, provenienti dalla raccolta 24/B AEM effettuata in Puglia da Alan Lomax e Carpitella, nel 1954 (anch'essa di prossima pubblicazione in volume: cfr. AGAMENNONE 2016); e) numerose esecuzioni, realizzate da gruppi musicali distinti, di due motivi ritenuti fortemente connotativi delle tradizioni musicali salentine ("Lu rusciu te lu mare" e "Kali nitta").

La soluzione scelta per “impaginare” la fase conclusiva dell’evento apparve fortemente innovativa rispetto all’esperienza dell’anno precedente. Il “concerto notturno” si aprì con la piazza San Giorgio di Melpignano lasciata completamente al buio per alcuni minuti, durante l’intonazione di una polifonia vocale “a para voce” realizzata dall’*Ensemble Argalio*, costituito da anziani e più giovani cantori di Corigliano d’Otranto; successivamente, diversi inserti, eseguiti in una “stazione” specifica sul palco, furono realizzati dall’*Ensemble Barocco Accademia di Terra d’Otranto* diretto da Doriano Longo, con l’esecuzione delle musiche di ascendenza secentesca concernenti la terapia del tarantismo (testi di Athanasius Kircher e altri autori). Queste riprese “monografiche” furono interpolate tra i numerosi episodi realizzati da Piero Milesi; il compositore milanese elaborò una scrittura assai complessa e raffinata, nella ideazione e trattamento dei motivi e nella relativa distribuzione tra le parti strumentali e vocali, nella predisposizione delle sequenze metro-ritmiche condotte in una prospettiva di iterazione variante, nella tessitura di una densa trama contrappuntistica - processi tipici della sua sofisticata sensibilità “minimalista” -,<sup>26</sup> in stretta collaborazione con i singoli solisti dell’*Ensemble*, altrettanto disponibili e, anche, entusiasti della opportunità di lavorare insieme con lui.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> In questa sede, non posso impegnarmi nella descrizione dei processi compositivi insiti nella scrittura di Piero Milesi per quella occasione salentina: me ne dispiace, ma credo sarebbe opportuno allestire altrimenti uno spazio critico dove trattare, con i criteri di un’analisi consapevole e serrata, l’edizione milesiana e le successive, anche per far emergere i diversi profili stilistici messi in campo, e le differenti soluzioni esperite, almeno per quanto concerne una possibile rilevanza estetica e la qualità e originalità della scrittura.

La risposta dei partecipanti fu ancora più calorosa e anche i “lanci” di stampa precedenti furono piuttosto numerosi, pure nella stampa nazionale, a conferma di come il progetto, alla sua seconda edizione, avesse cominciato a radicarsi e a suscitare un interesse che iniziava a travalicare il ristretto ambito locale. Tuttavia, non mancarono valutazioni di fortissimo dissenso, ancora sulla scia delle motivazioni già emerse:

Puristi contro contaminatori. Sostenitori del territorio contro sostenitori di musicisti esterni. E, sotto sotto, anche veleni e attacchi per quello che è diventato un vero e proprio business: la pizzica come “macchina da soldi”. Veleni e soprattutto diserzioni: almeno tre gruppi storici rimasti fuori dall’evento clou della musica popolare salentina. *Aramirè*, *Zoè* e *Ghetonia* (ma anche altri) che non parteciperanno alla manifestazione [...] Per questi quattro motivi è stato scelto Piero Milesi, un non salentino. Per questo qualche gruppo salentino ha sbattuto la porta e qualche altro ha rinunciato. Per questa scelta sono piovute le accuse e sono scoppiate le polemiche.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Posso testimoniare come la prima edizione di Milesi sia rimasta profondamente incisa nella memoria e affettività dei musicisti salentini, anche di coloro che non vi presero parte, al punto che essa sembra emergere, forse, come la migliore, più originale e curata, tra le ormai numerose edizioni della NdT. Anche del concerto melpignanese del 1999 esiste una registrazione “live”, realizzata per iniziativa dell’Istituto “Diego Carpitella” e curata ancora da Gianfranco Salvatore, in una edizione anch’essa forse ormai introvabile: cfr. *La Notte della Taranta 1999*, CD allegato a “Melissi”, n. ro 2-3, Besa, Nardò (Lecce), 2000 (contiene 6 tracce veramente formidabili - con una entusiasmante *pizzica* finale di quasi 18 minuti - ma non pienamente rappresentative di quanto fu possibile ascoltare e vedere in piazza nel corso del lunghissimo “concerto notturno”).

Qualche osservatore diede mano “alla scure” con giudizi severissimi, originati soprattutto, anche in questo caso, dal ritenersi “interni” alle memorie di cui ci si ergeva a custodi, con un attacco frontale alle politiche messe in atto dagli organizzatori e amministratori locali:

[...] Nessuna generazione, tuttavia, ha osato mettere in discussione la natura “terapeutica” del fenomeno e la forte connessione tra la musica e i colori e la danza e lo spazio e gli attori e gli spettatori. È arrivato il momento di chiudere con le notti delle pizziche e delle tarante, con le grecie salentine da Giochi senza frontiere e da vasi colabrodo di Pandora. Tutto questo, piaccia o no, è il brodo di coltura di una classe dirigente senza cultura, incapace di leggere il passato e di progettare il futuro, impegnata solamente a dissipare le scarse risorse per pattinare sugli schermi televisivi in compagnia di nani e ballerine, marionette e pifferai prezzolati. Misuriamo le nostre capacità con i canti “a stisa” e gli stornelli dei carrettieri [...], ma lasciamo perdere pizziche e tarante. Queste, le pizziche e le tarante costituiscono la nostra ultima riserva di originalità e creatività che non possiamo svendere. E nemmeno vendere (SANTORO 1999).

Il testo citato apparve nella stessa data della seconda “notte” melpignanese: il giudizio, quindi, era stato formulato sull’edizione precedente, ignaro dell’esperienza milesiana; tuttavia, come si vede, memorie, simboli e testimonianze del passato sono intensamente percepiti come un repertorio che appartiene prima di tutto ai depositari ed “eredi” locali, la cui fruizione e gestione non possono essere “alienate” e condotte

---

<sup>28</sup> *Gruppi esclusi contro organizzatori. La “guerra” del tamburello* (non firmato), in “Quotidiano di Lecce”, 24 agosto 1999.

secondo procedure di carattere commerciale. Questa sottolineatura, pur destinata a declinare parzialmente in seguito - di fronte al successo clamoroso del progetto NdT, che riuscirà a sedurre non pochi contestatori originari -, risulterà ancora presente nel “discorso” pubblico locale, soprattutto nelle posizioni assunte da “interni” alle pratiche e ai simboli che così si andavano patrimonializzando.

Altri commentatori - meno aggressivi ed “esterni”, perciò immediatamente rapiti dalle malie salentine - misero in evidenza altri aspetti dello spettacolo, sul palco e in piazza:

Più di diecimila persone assiegate intorno a una piccola schiera di musicisti in una notte d'estate del Salento. [...] è un risultato positivo e indiscutibile per l'ambizioso progetto della “notte della taranta”. Le resistenze e gli ostacoli frapposti da chi non è d'accordo e pensa che la tradizione della taranta e della pizzica sia intoccabile diventano poca cosa di fronte all'emozione che ha segnato queste ore. Nella piccola e stupenda piazza di Melpignano le polemiche accademiche lasciano il posto alla musica e la “notte della taranta” diventa subito una realtà, ci restituisce un suono vitale e pulsante che attinge alla tradizione antica e misteriosa di questa area geografica e culturale, ma ne coglie più l'aspetto vitale e irrazionale che non quello rituale e religioso. Con un budget di sicuro non faraonico [...] si è messo in moto un meccanismo complesso, che comprende anche una serie di concerti “a ragnatela” in dieci comuni della Grecia, la realizzazione di un CD e di un video, la pubblicazione di “Melissi”, una rivista semestrale, e di una “Biblioteca di studi storici sul tarantismo” (SUSANNA 1999).

Vi sono efficacemente descritti due tratti connotanti l'edizione 1999:

- “una piccola schiera di musicisti” ha preso il posto della ‘folla sul palco’ nell’edizione precedente;
- lo spettacolo dal vivo è solo una delle componenti l’offerta, cui si affiancano prodotti di documentazione e ricerca.

In particolare, per quanto qui ci concerne, nella rivista citata, “Melissi”, pubblicata in quell’anno dall’Istituto “Diego Carpitella”, apparvero alcune opinioni sull’edizione affidata a Daniele Sepe, che può essere interessante riportare in questa sede. Così si espresse il regista Mario Martone, “neofita” ignaro e subito ammaliato:

L’estate scorsa [1998] era la prima volta che mi trovavo nel Salento. Per me è stata la scoperta di una terra e di un mondo, perché il Salento è veramente diverso da tutto, in Italia. La “Notte della Taranta” si è svolta l’ultima sera prima che io partissi. Sono stato colpito dal fatto che questa serata allargasse i confini di questa musica, invece di tenerli chiusi dentro la riproduzione fedele della tradizione. Per me è stato dunque il coronamento bello e molto felice di questo periodo salentino (Mario Martone, in “Melissi”, n.ro 1, Istituto “Diego Carpitella”, Melpignano [Lecce], 1999, p. 16).

Non era affatto in vacanza, invece, ma era accorso nel Salento proprio per assistere alla prima “notte” melpignanese, un attento e vigile Ambrogio Sparagna, destinato a diventare protagonista indiscusso del progetto NdT, fin dalla edizione successiva (2000), ben prima che ne fosse nominato *maestro concertatore* per tre anni (2004-2006):

Sono sempre molto interessato agli interventi musicali che tendono a collegare modernità e tradizione: trovo che questo genere di lavoro abbia un valore di per sé, anche a prescindere dall’esito. Basta pensare che alla “Notte della



Taranta 1998” ci sono venuto apposta da Roma. Ne ho un bellissimo ricordo. Il progetto è stato molto ben impostato. La cosa che più mi ha emozionato è stata vedere diverse generazioni – sia tra i musicisti che nel pubblico – che comunicavano assieme. E che comunicavano bene. Per me è una dimostrazione che mantenere un rapporto con il passato, un legame con le proprie radici, non è un’impresa impossibile: faticosa, certo, ma straordinaria, quando sortisce l’effetto che ho visto a Melpignano (Ambrogio Sparagna, in “Melissi”, 1, 1999, p. 16).

Ancora un osservatore “esterno”, Carlo Infante, già allora “pioniere” ed esperto della scrittura e comunicazione “nella rete”, si sofferma su valutazioni più “panoramiche”, ma non riesce a resistere alla incipiente mitologia che vede nel Salento una terra privilegiata:

Ci sono territori che esprimono un’alta densità culturale, quella profonda, autentica, originaria. Uno di questi è il Salento [...]. Un’occasione per rilanciare questo processo è la “Notte della Taranta” che trova in una notte musicale d’agosto il suo apice [...]. Quest’anno, dopo l’exploit di Daniele Sepe nell’edizione scorsa, il musicista chiave è stato Piero Milesi, grande ideatore di raffinati affreschi sonori [...] E a confermarlo sono le diecimila persone e più che hanno intasato le strade, oltre che la collassata piazza del piccolo [...] centro salentino. Molti lo vivono come una festa ma è qualcosa di più: un concerto che sfiora livelli di alta intensità armonica innervati da un andamento rimico conturbante, quello dei tamburelli della “pizzica”. [...] Tutti questi elementi non sono certo disattesi dall’operazione della “Notte della Taranta” ma vengono però contestualizzati in un ambito musicale che tende a spostare più avanti la questione,

cercando un'ibridazione musicale con il sentire contemporaneo (INFANTE 1999).

In effetti, si può rilevare come gran parte degli osservatori “esterni” guardino con estesa e profonda simpatia al nuovo progetto salentino: perciò, si coglie una certa distonia rispetto ad alcune percezioni di “interni”, che continuano a guardare con disagio al fare dei “melpignanese”. Tuttavia, i giornali locali e regionali, anche i più periferici, colgono tempestivamente la novità rappresentata dalla NdT, e forse sono tra i primi ad alimentarne e accompagnarne il successo crescente, a intuire precocemente come possa contribuire a “fare tendenza” e a sostenere l'affermazione del territorio come luogo di elezione di comportamenti apparentemente estremi ma presumibilmente attrattivi, come si può rilevare nel singolarissimo finale della cronaca che segue:

C'è un modo di dire, tra le popolazioni grechaniche salentine, per indicare il caos, il sovvertimento di ogni ordine, la fine del mondo: “Catalisti o cosmo”. È una frase che [...] contiene la radice del cataclisma, ma che può intendersi sia in questa accezione alta e drammatica, sia in quella bassa e popolare de “il morso della tarantola”. Senso comune ed enfasi millenaristica coabitano in un unico paradigma coniato da una civiltà che conobbe cinque secoli fa il proprio declino e ne ebbe piena consapevolezza. La “terra del rimorso” continua però a dettar legge nella interpretazione del morso, il suo ballo e la terapia per guarirla [...]. La magia della “pizzica” ha tutte le potenzialità di sintesi e di fusione di qualsiasi altro genere musicale ed è entrata nell'olimpico della World music [...] A far concludere questo happening alla sua seconda edizione c'è voluta solo la luce del sole, che ha fatto

ritirare nei loro rifugi i “vampiri” della notte (TRAVERSA 1999).

Anche sui quotidiani nazionali l’interesse monta; forse più difficile risulta la penetrazione tra le testate a periodicità più lenta, soprattutto quelle impegnate nel campo del turismo, cultura e tempo libero, che richiedono una programmazione assai anticipata. Sulla rivista mensile “Carnet-La cultura del tempo libero”, edita dall’allora Gruppo De Agostini-Rizzoli Periodici, nel numero di agosto 1999 compare un lungo servizio a titolo *L’estate della tarantola* ma i protagonisti non sono affatto i musicisti salentini e i “melpignanesi”, bensì, e questo può apparire forse sorprendente, oggi, il polistrumentista e compositore Eugenio Bennato (presente in una lunga intervista: *La taranta? Per i giovani è la nuova disco music*) e la cantante Teresa De Sio; la “notte” melpignanese compare soltanto in un piccolo “box” (*Le calde notti d’agosto con i “tarantolati”*) in cui vengono annunciati con pari rilievo anche altri concerti di gruppi musicali salentini (*Canzoniere Grecanico Salentino, Tamburellisti di Torrepaduli, Nidi d’Arac, Sud Sound System* e lo stesso Daniele Sepe, ascritto d’ufficio alla crescente schiera dei “tarantolati”). Curiosamente, il lungo servizio si conclude così:

[...] anche Mauro Pagani, ex Pfm, collaboratore di lungo corso di De Andrè, sta dando il suo contributo per far conoscere a tutti il patrimonio musicale del nostro Sud. Sarà lui, già direttore artistico del concerto del Primo maggio a Roma, a organizzare il 24 agosto a Melpignano (uno dei comuni della Grecia [sic] salentina), patria dei tarantolati, l’evento centrale di questa estate di suoni contadini. L’hanno chiamata “la notte della taranta”, un lungo happening al quale parteciperanno tutti i gruppi che si occupano di rinverdire

quest'antica tradizione. L'anno scorso, con Daniele Sepe direttore artistico, i giovani arrivarono a migliaia. Il morso della tarantola continua a mietere vittime (BIANCO 1999, p. 70).

A distanza di oltre quindici anni, l'informazione appare sorprendente; tuttavia, la notizia non era del tutto priva di fondamento, allora: effettivamente, in una prima ipotesi formulata dalla direzione artistica della NdT, Mauro Pagani era stato individuato come possibile "successore" di Daniele Sepe, per l'edizione 1999, ma non aveva accettato l'invito per aver già assunto altri impegni.<sup>29</sup> La notizia era trapelata, evidentemente, ma non era stata verificata alla luce delle decisioni assunte in seguito: in ogni caso, la "sostituzione" operata con la scelta di Piero Milesi, come s'è detto, è stata felicissima. Tuttavia, il servizio citato - pubblicato su una rivista patinata e presumibilmente rivolta a lettori colti e benestanti capaci di scegliere, con ampia facoltà di spesa e largo anticipo, quando, dove e come orientare le vacanze e l'impiego del proprio tempo libero - indica palesemente come anche in quella estate 1999,

---

<sup>29</sup> Non me ne vorrà il Maestro - che stimo e apprezzo molto, e che pure è stato mio collega presso l'ateneo fiorentino come docente per l'insegnamento di *Storia e analisi della "popular music"*, prima che il relativo Corso di laurea specialistica si estinguesse in seguito alle "gelate" contro-riformatrici degli ultimi anni - ma a scriverne oggi, quindici anni dopo, mi viene da pensare che Mauro Pagani abbia forse sottovalutato la proposta, nel remoto inverno 1999: in effetti, la "notte" melpignanese poteva apparire, allora, come una operazione di prevalente interesse locale, tale da non essere così attraente come sarebbe divenuta in seguito. In ogni caso, ci tengo a mettere a punto la "macchina del tempo": Mauro Pagani è stato ripetutamente presente nel Concerto del "Primo maggio" a Roma, ne è stato direttore artistico in due occasioni, nel 1998 e nel 2012; inoltre, è stato *maestro concertatore* della NdT nel triennio 2007-2009.

alla seconda edizione, il progetto NdT non avesse assunto, ancora, la preminenza che gli arrise successivamente: l'evento è descritto in maniera assai frettolosa e, quasi "en passant"; all'epoca, inoltre, risultava sicuramente più attraente il cosiddetto *TarantaPower* ideato da Eugenio Bennato, un progetto obbiettivamente antagonista, che insisteva su motivi e memorie simili, anche se realizzato con criteri diversi. Pure si deve osservare, ancora, come l'impetuoso processo mitopoietico che avrebbe condotto alla esaltazione enfatica di certi simboli e comportamenti (ragni, morsi, tamburi, balli, notti seducenti, ecc.) risultava già ampiamente innescato.

Infine, si può rilevare pure come gli osservatori citati convergessero nel definire modeste e ancora circoscritte, sostanzialmente, le risorse investite nel progetto.

*Todo cambia (o quasi): la terza edizione, quella del 2000*

Alcune radicali trasformazioni sono rilevabili nell'edizione 2000, a cominciare dalle risorse raccolte e investite, che diventano ben più consistenti. Innanzitutto, entra in gioco, per la prima volta, la Regione Puglia; quindi, viene intercettato un generoso progetto attivato dal Fondo Sociale Europeo attraverso una rete di collaborazione interregionale<sup>30</sup> che metteva in campo, per il versante italiano, la Provincia di Lecce e il Consorzio della Grecia.

---

<sup>30</sup> Si tratta del *Programma di Iniziativa comunitaria INTERREG II ITALIA-GRECIA*, che trovò una specifica realizzazione locale nel progetto *Voci e suoni delle minoranze*. In particolare, questa operazione contribuì a consolidare e valorizzare ulteriormente le relazioni di confronto e conoscenza reciproca tra le piccole comunità ellenofone del Salento e la Grecia.

Ma le innovazioni più profonde riguardano senz'altro i criteri della ideazione artistica e organizzazione generale; provo a indicizzarle così:

- la programmazione si distende nell'arco di 16 giorni (7-22 agosto 2000), assumendo il profilo di una proposta assai più complessa e articolata, indicata come *La Notte della Taranta FESTIVAL*: si abbandona così definitivamente la formula precedente dell'evento unitario, collocato in una sola "notte" (cfr. fig. 4);



fig. 4 - NdT 2000, volantino (fronte)

- confermando la medesima conduzione "binaria", tempi, impegni e responsabilità inerenti ai fatti di stretta pertinenza culturale e musicale sono più estesamente definiti: ideazione e direzione artistica;
- la rete dei "Concerti a ragnatela" viene distribuita in giorni diversi, come offerta di occasioni di spettacolo pienamente autonome e fortemente connotate;

- ognuno dei concerti proposti è rappresentato da una formula specifica che ne riassume la possibile cifra stilistica ed espressiva: la programmazione risulta “impaginata” come una sorta di forma musicale immaginaria, a partire dal *Preludio* (*Neyzen!*, Calimera, 9 agosto 2000), per chiudere con un *Finale. Prestissimo, con entusiasmo* (*La Notte della Taranta*, Melpignano 22 agosto);

- i “Concerti a ragnatela” sono costruiti secondo una soluzione che prevede, sul palco e in piazza, la possibile integrazione e il confronto di esperienze diverse; ne fornisco alcuni esempi:

- a) *Una Musa grika: versi recitati e versi cantati* (Calimera, Giardini Scuola elementare, 10 agosto): il concerto diede voce a opere di poeti greco-salentini (Luigi “Cici” Cafaro, Franco Corlianò e Gianni De Santis) sostenuti dall’*Ensemble Avleddha*; a questi si affiancarono strumentisti e vocalisti di provenienza greco-calabrese: Valentino Santagati (voce, lira e tamburello), Lorenzo Zavettieri e Lucia Stelitano (voci), Pietro Navella, splendido suonatore di “zampogna a paro”; il confronto tra poeti, strumentisti e vocalisti italo-greci, appartenenti a comunità lontane (greco-salentina e greco-calabrese) e separate da lunghissimo tempo, fu particolarmente emozionante, anche per gli stessi esecutori che poco o nulla sapevano di poesia e musica degli uni e degli altri, nonostante fossero affratellati da una comune afferenza linguistica e cittadini della medesima Repubblica;
- b) *Una stella sul telaio: canzoni, danze e polifonie griko-salentine* (Alessano, Piazza Mercato, 14 agosto): il concerto associava sullo stesso palco due

gruppi greco-salentini - *Astèria* (Stella) e *Argalio* (Telaio) - mettendo a confronto alcune tradizioni musicali conservate in paesi diversi, pur vicini;

- c) *Occitanica salentina* (Castrignano dei Greci, Piazza Sant'Antonio, 16 agosto): propose in una unica soluzione un gruppo costituito da musicisti locali e occitani, con esiti incoraggianti che indussero gli stessi a consolidare in seguito questa esperienza originaria, con frequenti occasioni di incontro e lavoro comune tra il Salento, Marsiglia e la regione occitana.

• il nuovo festival salentino propone, per la prima volta, un articolato programma di formazione per strumentisti (*Corsi e masterclass di strumenti musicali tradizionali*), ascrivibile a un nuovo progetto dell'Istituto "Diego Carpitella": *Ligheia – la scuola delle musiche popolari*;<sup>31</sup> nelle intenzioni degli organizzatori, obiettivo ambizioso della nuova scuola era avviare la formazione di musicisti progressivamente destinati ad attività professionali, originariamente radicati in uno specifico "locale", ma consapevoli e aperti al mondo, parimenti capaci di strumentare, orchestrare e scrivere, attivi come membri di gruppi consolidati ma anche come solisti "itineranti"; i corsi allestiti nel 2000, rivolti ad allievi di competenze diverse, compresi alcuni principianti, riguardavano:<sup>32</sup>

- a) il *ney* (flauto obliquo di tradizione ottomana);  
b) il tamburo a cornice (nella tradizione salentina e siciliana);  
c) il violino (nelle tradizioni musicali klezmer);

<sup>31</sup> All'interno della narrazione mitica tramandata nel mondo antico, *Ligheia* era il nome di una sirena, ricordata come colei che ha una voce melodiosa.

<sup>32</sup> Ai diversi corsi di strumento si iscrissero e parteciparono con interesse circa sessanta giovani e più esperti allievi.



- d) l'organetto (fisarmonica diatonica, nelle tradizioni musicali europee e nella musica d'autore contemporanea);
  - e) l'*ud* (liuto a manico corto di tradizione araba).<sup>33</sup>
- le esperienze maturate durante i corsi di strumento furono immerse direttamente nello spettacolo dal vivo (“Concerti a ragnatela”):
    - a) *Neyzen!* (Calimera, Corte “Luna blu”, 9 agosto 2000), con Stephan Gallet, docente del corso di *ney*, e i suoi allievi di *Ligheia*
    - b) *Tamburi nella notte* (Martignano, Piazza Palmieri, 12 agosto), con Alfio Antico, docente del corso di tamburo a cornice, i suoi allievi di *Ligheia* e l'*Ensemble Arakne Mediterranea*, diretto allora dal compianto Giorgio Di Lecce;
    - c) *Violini, canzoni e serenate* (Calimera, Giardini Scuola elementare, 13 agosto), con Maurizio Dehò, docente del corso di violino, e i suoi allievi di *Ligheia* ;
    - d) *Maestri nel Salento* (Soletto, Piazza Municipio, 17 agosto), con Ambrogio Sparagna, docente del corso di organetto, i suoi allievi di *Ligheia* e l'*Ensemble Menamenamò*.
- il musicista designato, Joe Zawinul, è presentato come *compositore in residenza, maestro concertatore e direttore d'orchestra*; la formula descrittiva risulta più estesa, rispetto alle edizioni precedenti, e rinvia a esperienze diffuse nello scenario della musica contemporanea di tradizione còlta, che ospitano un musicista in un luogo, con l'impegno di realizzare un nuovo

---

<sup>33</sup> Il corso di *ud* non si tenne a causa della improvvisa indisponibilità del docente designato.

testo musicale nel corso della residenza: costituisce, evidentemente, una precisazione ulteriore delle responsabilità assunte dal “musicista designato” a concertare e dirigere l’impresa;

- la sede del concerto conclusivo del nuovo festival, dalla precedente Piazza San Giorgio viene trasferita nello spazio antistante l’ex Convento degli Agostiniani, ancora a Melpignano, che si conferma, quindi, come la localizzazione definitiva;

- nella individuazione dei luoghi ove ospitare i “Concerti a ragnatela” si manifesta una certa attenzione per spazi di particolare interesse e pregio, da “riscoprire” e valorizzare:

- a) Zollino, Casa a corte;
- b) Martano, Palazzo baronale;
- c) Sternatia, Piazza del Palazzo marchesale.

- l’ensemble impegnato sul palco nel concerto conclusivo è indicato come *Orchestra della Notte della Taranta*; è costituito ancora da solisti reclutati localmente, cui si affiancano alcuni stretti collaboratori di Joe Zawinul: Lelo Nika (fisarmonica), Richard Bona (basso elettrico), Manolo Badrena (percussioni); si aggiunge Maurizio Dei Lazzaretti, noto batterista di origine salentina e grande esperienza internazionale; l’unica area strumentale che mostra raddoppi è quella dei tamburi a cornice, costituita da cinque esecutori: rappresenta la “sezione” più densa, un vero e proprio “muro” metro-ritmico, che sorprese e impressionò molto il pur “navigatissimo” Joe Zawinul,<sup>34</sup> e vide

---

<sup>34</sup> Nel volantino diffuso per sostenere il concerto conclusivo della NdT 2000, compare un breve testo di Joe Zawinul che, pur se compreso in una cornice promozionale e, in fondo, celebrativa, risulta indicativo della fascinazione immediata e impetuosa che molti “esterni” subiscono di fronte alle più diverse cose salentine, ma anche piuttosto eloquente a proposito dei motivi critici e simbolici che orientarono il suo impegno salentino: “Penso che il

emergere, per la prima volta sul palco melpignanese, il giovanissimo Mauro Durante<sup>35</sup>, anche lui destinato ad affermazioni assai lusinghiere;

- non risultano essere presenti “ospiti” occasionali: tutti i musicisti sul palco sono largamente impegnati nel corso dell’esecuzione (cfr. fig. 5).

---

tamburello salentino sia una vera e propria forma d’arte. E le voci del Salento hanno una timbrica e un calore eccezionale. Questa musica vibra di passione e gioia vitale. Per questo, qualche mese fa, quando la direzione artistica della Notte della Taranta mi ha mandato alcuni di quei brani tradizionali, ho subito accettato di dirigere quest’orchestra. Ho pensato: ‘Questa musica è la mia musica!’. Perciò, ho voluto registrare alcuni brani del mio prossimo disco con le voci e i tamburi salentini. E ho accettato di far riprendere il concerto perché possa essere diffuso via Internet, così che tutto il mondo possa ascoltare questa musica, e apprezzarla come io l’ho apprezzata. Grazie, Salento!”. Di sfuggita, si può altresì sottolineare come, nel raccontare la propria reazione alla proposta salentina, lo stesso Zawinul indichi la responsabilità di dirigere l’orchestra della NdT come il suo impegno primario in quella occasione. Josef Erich Zawinul, meglio conosciuto come Joe Zawinul (Wien, 7 luglio 1932 - 11 settembre 2007), è stato un celebre e originale tastierista e compositore, assai impegnato nel jazz e nelle sue propaggini “jazz rock”. La sua azione fu determinante nell’opera discografica denominata *Bitches Brew*, uno dei testi più importanti e rappresentativi della musica del secondo Novecento, realizzato sotto la guida e con la scrittura di Miles Davis. Successivamente, con il sassofonista Wayne Shorter, Zawinul fondò il celebre ensemble strumentale *Weather Report*, una esperienza di vertice nella pratiche del “jazz rock”, favorendo altresì la formazione di grandi solisti, tra i quali il contrabbassista ceco Miroslav Vitous e il bassista Jaco Pastorius. La sua densissima carriera si conclude con il gruppo [\*Zawinul Syndicate\*](#), un progetto più spiccatamente personale in cui espande ancora il suo antico interesse per le musiche appartenenti a tradizioni locali e periferiche.



fig. 5 - NdT 2000, volantino (retro)

L'organico vocale-strumentale fornito al *compositore* in *residenza* nelle edizioni 1999 e 2000 - tale da orientarne necessariamente la scrittura - è saldamente ancorato, ormai, su livelli diversi:

- uno strato metro-ritmico costituito da una sezione di matrice rock e jazz (batteria e basso elettrico);
- parti di ripieno (chitarre; tastiere e fisarmonica);
- parti melodiche vocali e strumentali (voci miste; violino; flauti e sassofoni; clarinetti; chitarre; tastiere; fisarmonica);

<sup>35</sup> Mauro Durante (Copertino [Lecce], 5 luglio 1984), figlio di Daniele, fondatore dello storico gruppo vocale-strumentale *Canzoniere Grecanico Salentino*, è un polistrumentista e compositore molto attivo nella nuova scena musicale salentina. Negli ultimi anni ha preso la guida del *Canzoniere*, avvicinandosi al padre, imprimendo al gruppo una cifra stilistica particolarmente vivace e dinamica, con efficace resa in palcoscenico, fortunata attività internazionale e generosa attività discografica.

- “muro” di tamburi a cornice: costituisce la marca connotante del “sound” complessivo e, insieme con le parti vocali, il tratto strettamente più vicino alle tradizioni musicali locali.

Sono altresì rilevabili alcune procedure concernenti l’azione del “musicista designato” e la interazione tra i diversi musicisti coinvolti nell’impresa:

- si persegue una scrittura il più possibile originale e innovativa, consapevole delle tradizioni musicali locali;

- si innescano frequenti relazioni di reciprocità tra i musicisti, pur impegnati in livelli diversi di responsabilità e progettualità: per il *compositore in residenza* si tratta di conoscere le tradizioni musicali locali, i musicisti convocati e le loro specifiche capacità individuali (nei pregi e, anche, nelle momentanee incertezze che essi possono eventualmente manifestare); per i musicisti locali, associati nella *Orchestra della Notte della Taranta*, oltre che ottemperare alle richieste del *compositore in residenza*, si tratta di proporre specifici materiali musicali o brani interi composti dai musicisti stessi: si segnala, a tal proposito, la felice interazione tra Claudio “Cavallo” Giagnotti<sup>36</sup> e Piero Milesi, nella concertazione ed esecuzione del brano *Bendiri*, composto e proposto dallo stesso “Cavallo” (1999); pure rilevante è apparso il dialogo tra le tastiere di Joe Zawinul e la voce di Anna Cinzia Villani<sup>37</sup>, nella esecuzione della “Cecilia”, lunga ballata

---

<sup>36</sup> Claudio “Cavallo” Giagnotti (Schwarzbach Hall [Germania], 5 luglio 1971), vocalista, polistrumentista e compositore, personalità tra le più curiose e intraprendenti della nuova scena musicale salentina, ha fondato nel 1998 il gruppo *Mascarimiri*, con cui ha realizzato oltre dieci CD, in formazioni diverse e molto eterogenee. È stato presente nel programma NdT fin dalla prima edizione, nell’agosto 1998.

<sup>37</sup> Anna Cinzia Villani (Tricase [Lecce], 14 marzo 1974), vocalista, strumentista e ricercatrice, rappresenta una delle voci più vicine ai tratti

diffusissima in tutte le regioni italiane che ben si presta a una estesa elaborazione della melodia (2000): questa opportunità si è radicata felicemente nel “fare” di Joe Zawinul, provetto costruttore di “longissimae melodiae” che si direbbero “autoportanti”, capaci di autoalimentarsi ed espandersi progressivamente nel tempo e nello spazio frequenziale;

- gli esiti appaiono ancora “effimeri”: si realizzano interessanti e attraenti soluzioni per il concerto finale melpignanese, che, tuttavia, faticano a estendersi oltre l’occasione e a trasformarsi in processi stilistici condivisi e circolanti, almeno alla data in oggetto (2000).

Ancora, l’assetto vocale-strumentale allestito per le edizioni 1999 e 2000 consente di elaborare multiformi operazioni di scrittura, concertazione e orchestrazione che si manifesteranno anche nelle edizioni successive: può essere opportunamente alleggerito e “svuotato”, per fornire maggior risalto a “soli” di forte rilievo e prestigio (vocalisti e strumentisti di fama conclamata); oppure, può essere ispessito e integrato da interventi e presenze mutevoli: parti vocali e strumentali di forte connotazione etnico-musicale, parti vocali affidate a eventuali ospiti occasionali, gruppi vocali o strumentali captati per somma, nell’insieme, o affiancati per giustapposizione, sequenze lineari, loop e impulsi di produzione informatica variamente distribuiti, ecc. Perciò, mantenendosi sostanzialmente inalterato nelle edizioni successive, il medesimo assetto vocale-strumentale si è rivelato una “piattaforma” di considerevole affidabilità: sarà localmente dilatato, in seguito, con altre parti di riempimento armonico e definizione melodica

---

timbrici e stilistici delle tradizioni locali, tra quelle impegnate della nuova scena musicale salentina; ha realizzato diversi CD con formazioni multiformi, ed è stata presente in numerose edizioni del programma NdT.

(chitarre diverse, mandola, organetto, altre e nuove voci maschili e femminili, ecc.).<sup>38</sup>

All'osservazione antropologica si possono evidenziare alcune istanze che provo a descrivere così:

- una forte aspirazione verso esiti di innovazione stilistica e linguistica, sostenuta da un assai mobile ancoraggio su strumenti musicali, tratti strutturali, idiomatici e timbrici di origine locale;
- una crescente sensibilità verso assetti stilistici e tecnologie veicolati dalla “contemporaneità”, nella combinazione con una stabile ritmica di matrice jazz e rock e nella sperimentazione di procedure rese facilmente accessibili dai dispositivi digitali;
- una certa curiosità reciproca e disponibilità al confronto interculturale, che associa i musicisti (provenienti da esperienze e contesti spesso diversi) agli ascoltatori e fruitori (sensibili a effetti sorprendenti e inattesi);
- una cifra stilistica di marca sostanzialmente “world”, che sembra emergere come esito prevalente, pur fluido e mutevole, dei processi di interazione e confronto messi in atto;

---

<sup>38</sup> Non c'è spazio, in questa sede, per approfondire la valutazione critica; mi limito a segnalare alcuni interventi di integrazione sperimentati nelle edizioni successive, almeno quelli che sono parsi a me più rilevanti: a) il sensibile ispessimento e la qualificazione timbrica operati da Ambrogio Sparagna con la partecipazione della sua “orchestra di organetti” (2004-2006); b) un certo irrobustimento nelle parti degli archi, predisposto da Mauro Pagani (2007); c) l'adozione ricorrente di interpolazioni elettro-acustiche e le “dissolvenze incrociate” realizzate nel concertare uscita ed entrata in scena di gruppi disposti in sequenza: *Orchestra della NdT e Tamburinaires du Burundi* (Ludovico Einaudi, 2010); d) la sensibile marcatura timbrica, e anche la proiezione gestuale messa in opera da Giovanni Sollima (2013) con il suo gruppo di venti violoncelli (*Venticello*); e) infine, nei termini di una mera e inerte giustapposizione di parti e gruppi sostanzialmente irrelati, si può intendere la concertazione realizzata da Goran Bregovic (2012).

- una crepitante pratica di “discorso” pubblico intorno a quello che scaturisce dal progetto NdT, ai luoghi interessati, ai modi dell’invenzione, ai materiali utilizzati, agli elementi di “patrimonio” prelevati e ai criteri della captazione;
- una certa mobilità di alcuni protagonisti del “discorso” pubblico, che si spostano da posizioni precedenti, a fronte di energiche persistenze che tendono ad acuire dissociazione e contrasto.

L’interesse suscitato dalla terza edizione fu senz’altro più esteso e denso. Cominciano a emergere numerose altre iniziative che recano, nella denominazione, il lemma “notte”, considerato, evidentemente, beneaugurante e attraente.<sup>39</sup> Molte testate nazionali mobilitarono le loro migliori firme, per osservare il farsi del nuovo e complesso progetto NdT. Laura Putti, firma di punta e inviata del quotidiano “la Repubblica”, avvia in questa occasione una attenta frequentazione del festival salentino che si protrarrà negli anni successivi; dopo aver condotto una serrata intervista con Zawinul (PUTTI 2000/a), così commenta la serata finale, sottolineando la definitiva affermazione del progetto NdT:

Il Salento ha consumato la sua notte più lunga, La Notte della Taranta. E martedì, ben oltre le due del mattino [...] la musica è continuata tra il pubblico. Quella massa felice

---

<sup>39</sup> Negli anni, in effetti si è registrata una esplosione assordante di “notti” diversamente orientate; per rimanere ai tempi e ai luoghi cito soltanto *La Notte delle Tradizioni. Festival della PIZZICA-PIZZICA, delle DANZE GRECANICHE e SALENTINE* (tutti i caratteri maiuscoli sono nel volantino diffuso), Gallipoli (Lecce), 5 agosto 2000. Nella stessa fonte si annuncia: “Si balla tutta la notte con i Gruppi: *I tamburellisti di Torre Paduli, Asteria, Argalio, I figli di Rocco*. Nel corso della serata verrà premiata una personalità che si è particolarmente distinta nel campo della ricerca sulle tradizioni popolari salentine”.



sudata (forse 25 mila persone) non ne voleva sapere di andare via. Dopo il concerto di Alessandro Coppola senza la sua band dei Nidi d'Arac, ma con un interessante progetto di pizzica e computer, dopo Joe Zawinul e l'orchestra locale con la quale per una settimana, il maestro austriaco ha provato e riorchestrato una decina di musiche tradizionali salentine, spente le luci sul palco dopo quasi quattro ore di pizzica, il pubblico stretto davanti al magnifico ex Convento degli Agostiniani ha tirato fuori i tamburelli portati da casa e ha iniziato a suonare e ballare. Si sono formati circoli, gruppi, piccole orchestre indipendenti l'una dall'altra, accomunate da identica irrefrenabile passione, fino all'alba. Alla fine del concerto Joe Zawinul aveva l'aria soddisfatta di chi torna a casa con la valigia piena (PUTTI 2000/b).

Ben si coglie l'instinguibile desiderio di "festa" che connota esperienze di questo tipo, anche nella ripresa di consuetudini antiche - la "ronda", il cerchio che accoglie i danzatori, animati dal battito dei tamburi - adattate a contesti nuovi e relazioni inusitate; pure si evidenzia l'aspirazione a una espansione del tempo per sé, che penetra profondamente le ore della notte. È anche vero, d'altra parte, che la possibile percezione di uno Zawinul raccoglitore di cose ed esperienze da portare a casa, custodite in valigia, poteva prestarsi a interpretazioni più "battagliere". E infatti, si registra ancora il persistere di posizioni severamente critiche - certamente non indotte dalla metafora affettuosa suscitata nel reportage citato - che non perdono affatto incisività, nella prospettiva già identificata della tutela di memorie, simboli e testimonianze che si percepiscono come un patrimonio da custodire al riparo da influenze esterne, considerate come intollerabilmente invasive; e pure emerge una

riflessione sull'uso e destinazione delle risorse pubbliche che, come s'è visto, nell'edizione 2000 crescono considerevolmente:

Ogni anno, puntualmente, all'epoca del raccolto si continuano a verificare nel Salento scene sconcertanti di donne discinte, giovani che insanguinano la pelle dei tamburelli, Santi che vengono scomodati per assecondare le esigenze di chi subisce gli effetti del solleone... Il fenomeno, dato per moribondo già alla fine degli anni Cinquanta da Ernesto De Martino, è, di fatto, ancora vivo. Lo riscontriamo, per esempio, in alcuni docenti universitari che cadono in "crisi di presenza" e si identificano non più nel mitico ragno, ma nella figura di direttori artistici e supremi giudici dei comportamenti di noi salentini. La loro sintomatologia ritorna ogni anno, e consiste nel dare in escandescenze verbali che il Salento asseconda e fa passare per "querelles" intellettuali di natura sociologica, filosofica, etnomusicale... la grazia non la richiedono più a San Paolo, ma agli Enti Pubblici locali, provinciali, nazionali, comunitari e globali, che a loro volta li assecondano e affidano loro, in congrua parte, risorse collettive (LEZZI 2000).

Ma il progetto attrae, ormai, osservatori assai esigenti e acuti, testimoni di una riflessione più meditata e lungimirante:

La musica dunque non resta ferma, la musica accompagna la storia; ma non è possibile decidere dall'alto che forma prenderà. Come sempre, la tradizione è un processo dinamico di selezione, in continuo mutamento osmotico, spesso tanto profondo da sembrare immobile: solo il tempo dice quale delle tante ipotesi e proposte sono destinate a diventare storia, e quali esperimenti cadranno ai lati della strada. Possiamo allargare la geografia ad altri mondi musicali, o possiamo approfondire gli strati profondi della memoria [...].

Possiamo offrire ipotesi di innovazione nell'incontro con altri suoni e altri mondi con l'autorità di artisti affermati, oppure possiamo semplicemente fare quello che sappiamo fare [...]. La taranta è viva e non è morta, ma nessuno può presumere di sapere com'è fatta e dove s'è andata a mettere [...]. Una cosa però mi pare certa: non possiamo avere la cura senza la sofferenza, San Paolo non guarisce se San Paolo non pizzica. E non possiamo dare senso alla musica senza cercare di darle una funzione nel tempo e nel luogo in cui avviene e con la gente che ci vive (PORTELLI 2000).

Altri osservatori si cimentano in una valutazione diretta del “musicale” ascoltato e osservato, con esiti forse imprevedibili, nella delineazione di possibili ipotesi di fruizione:

Joe Zawinul, musicista culto del jazz rock elettrico dei ruggenti anni '70 sembra perfetto per l'operazione. È un artista dai trascorsi prestigiosi, si muove con disinvoltura tra l'improvvisazione e le partiture classiche e, soprattutto, può ostentare un gusto per un sontuoso arrangiamento *fusion* capace di adattare il “rimorso” alle orecchie che amano il “bel suono”. Dell'essenza “tribale” della pizzica, forse, rimane ben poco. Dalla ritualità *transitoria* e dagli “stati modificati di coscienza” si passa ad una più accomodante (e magistralmente interpretata) melodia dai tratti jazz folklorici, pronta per i festival e per i tour in giro per l'Europa, dove potrebbe davvero rappresentare una inedita collisione sonora che ascolteremo, la prossima estate, sulle spiagge di Ibiza. In attesa del rito del tramonto (PACODA 2000).

Per quanto concerne la partecipazione al concerto conclusivo melpignanese, si può rilevare come essa si sia moltiplicata nel breve volgere di tre anni; si richiamano le stime già riportate da

osservatori diversi, pur nella consapevolezza della fluida approssimazione con cui si misurano processi simili:

- edizione 1998: 6.000;
- edizione 1999: 10.000/12.000;
- edizione 2000: 25.000

I numeri non sono minimamente comparabili con le edizioni successive,<sup>40</sup> tuttavia la progressione dell'incremento appare impressionante, a testimonianza di come, ormai, a quella data (2000), l'interesse e il desiderio di partecipazione siano diventati sovrabbondanti rispetto a esperienze simili, in altri contesti.

### *Un possibile ur-text*

Nell'edizione 2001 ritorna in campo Piero Milesi, cui si affida un incarico forse ancora più ambizioso di quanto sperimentato prima e dopo, vale a dire la mobilitazione di motivi e ritmi provenienti dalle pratiche della *pizzica* verso le procedure della scrittura per orchestra, in quella che fu chiamata, allora, *Pizzica sinfonica*, cui partecipò attivamente l'Orchestra della Provincia di Lecce. Oltre che al Convento degli Agostiniani (Melpignano 19 agosto 2001), la *Pizzica sinfonica* di Piero fu eseguita l'anno successivo in una ulteriore revisione, ancora più strettamente orchestrale.<sup>41</sup> Recentemente, oltre dieci anni dopo, è stata altresì registrata in disco.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Come è noto, la partecipazione negli ultimi anni è stimata intorno alle 100.000 presenze, sopra e sotto questa soglia nelle diverse edizioni.

<sup>41</sup> Piero Milesi, *Le voci della terra. Movimenti per orchestra - trascrizioni per orchestra sinfonica ed ensemble di musica popolare* (direttore Vito Clemente, Orchestra della Fondazione I.C.O. "Tito Schipa", Ensemble di musica popolare *La Notte della Taranta*, Teatro Politeama Greco, Lecce, 12 aprile 2002).

<sup>42</sup> Piero Milesi, *Le voci della terra. Otto movimenti per orchestra sinfonica ispirati alla tradizione popolare salentina* / Ivan Fedele, *Folkdances* per

Tuttavia, il paradigma generale del festival salentino è ormai definito, e la terza edizione, quella del 2000, può ragionevolmente essere intesa come un possibile “ur-text”, un “testo” e un modello fondativo. All’altezza del 2000, alcuni dei tratti costitutivi il progetto NdT sono ormai collaudati e stabili: così, sostanzialmente, si riproporranno durante i lunghi anni successivi, pur nei numerosi adattamenti sperimentati, con integrazioni e sottrazioni anche rilevanti, reclutando nuovi *maestri concertatori* e numerosi altri protagonisti, arricchendosi di nuovi e ulteriori elementi di confronto, dibattito e riflessione critica, nel sopirsi di vecchie polemiche e l’accendersi di nuove...

... ma questa, s’intende, è tutta un’altra storia.

### *Bibliografia*

1. AGAMENNONE, Maurizio (2005, a cura di), *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1959-1960)*, con 2 CD allegati, Squilibri, Roma.
2. - (2006), *Le espressioni musicali tradizionali: un patrimonio da conservare e un possibile campo di costruzione identitaria e ibridazione culturale. Alcune esperienze recenti in Italia*, in *Bulgaria-Italia 2006. Dibattiti, culture locali, tradizioni*, Casa editrice dell’Accademia delle Scienze “Prof. Main Drinov”, Sofia [ed. bilingue italiano e bulgaro], pp. 232-245.
3. - (2011), *Eventi e patrimonio immateriale: alla ricerca della tradizione*, in ATTANASI e GIORDANO (2011, a cura di): 15-36.
4. - (2012), *Di tanti “transiti”. Il confronto interculturale nella musica di Luciano Berio*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive. New perspectives*, a cura di Angela Ida de Benedictis, Olschki, Firenze: 

---

orchestra; direttore Pasquale Corrado, Orchestra sinfonica “Tito Schipa”, Vito De Lorenzi *tamburo a cornice*, CD Dodicilune dischi Ed316, 2013.

359-397.

5. - (2016), *Musiche tradizionali nel Salento. Le registrazioni di Alan Lomax e Diego Carpitella (1954)*, con 3 CD allegati, Squilibri, Roma.
6. AGAMENNONE, Maurizio e DIMITRI, Gino L. (2003, a cura di), *L'eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, Antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea*, Besa, Nardò (LE).
7. AROM, Simha e MARTIN, Denis-Constant (2003), *Commercio, esotismo e creazione nella "World-Music". Un approccio sociologico e musicologico*, in AGAMENNONE e DIMITRI 2003 (a cura di): 277-299.
8. ATTANASI, Marco Francesco (2007), *La musica nel tarantismo. Le fonti storiche*, a cura di Maurizio Agamennone, Giacomo Baroffio, Gino L. Dimitri e Serena Facci, Pisa, ETS, Pisa.
9. ATTANASI, Giuseppe e GIORDANO, Filippo (2011, a cura di), *Eventi, cultura e sviluppo. L'esperienza de La Notte della Taranta*, Egea-Biblioteca dell'economia d'azienda, Milano.
10. BELLMAN, Jonathan (1997, a cura di), *The Exotic in Western Music*, University Press of New England, Hanover – NH.
11. BIANCO, Gianni (1999), *L'estate della tarantola*, in "Carnet", 5/8 (agosto 1999), DeAgostini Rizzoli Periodici, Milano, pp. 69-71.
12. BORN, Georgina e HESMONDHALGH, David (2000, a cura di), *Western Music and its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*, University of California Press, Los Angeles and London.
13. BORTOLOTTI, Chiara (2008, a cura di), *Il patrimonio immateriale secondo l'Unesco: analisi e prospettive*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.
14. CAPPELLETTO, Sandro (1998), *La lunga notte della taranta. Una danza terapeutica di arcaica brutalità*, in "La Stampa", 15 settembre 1998.
15. CARPITELLA, Diego (1961), *Il primitivo nella musica contemporanea*, in "Terzo programma", I-2: 217-256 (rist. in *Conversazioni sulla musica*, Ponte alle grazie, Firenze, 1992, pp. 166-204).

16. CARPITELLA, Diego (1985), *Dal mito del primitivo all'informazione interculturale nella musica moderna*, in "Studi musicali", XIV-1: 193-207.
17. DIMITRI, Gino L. (1998), *Fratelli coltelli nella notte della Taranta*, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", 24 agosto 1998.
18. GIURIATI, Giovanni (2003), *Neoesotismi, primitivismi, informazione e pratica interculturale*, in AGAMENNONE e DIMITRI 2003 (a cura di): 333-346.
19. GORGE, Emmanuel (2000), *Le primitivisme musical. Facteur et genèse d'un paradigme esthétique*, L'Harmattan, Paris.
20. HOBBSAWM, Eric J., e RANGER, Terence (2002, a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino (ed. or. 1983).
21. INFANTE, Carlo (1999), *Dopo la "notte" estiva, rivista, CD e libro. Taranta, realtà ancestrale del Salento. Il lavoro dell'Istituto "Diego Carpitella"*, in "Giornale della Musica", n. 153 (ottobre 1999), p. 34.
22. LEZZI, Luigi (2000), *La taranta, il Salento e gli stranieri*, in "Quotidiano di Lecce", 17 agosto 2000.
23. MORELLI, Giovanni (2003), *"Altri primitivi". Studio su una mitopoiesi*, in AGAMENNONE e DIMITRI 2003 (a cura di): 301-332.
24. MICOZZI Gabriele (2009), *Marketing della cultura e territorio*, Franco Angeli, Milano.
25. *La Notte della Taranta* (2007), *1998-2007. Breve storia per testi e immagini dei dieci anni che hanno 'rivoluzionato' la musica popolare salentina*, a cura di Dario Quarta, I libri di "Qui Salento-GuiTar", Lecce.
26. PACODA, Pierfrancesco (2000), *L'estate balla la taranta. Il potere ipnotico e irresistibile dei tamburelli*, in "il manifesto", 24 agosto 2000.
27. PACODA, Pierfrancesco (2012), *Tarantapatia. Le lunghe notti della taranta*, Kurumuny, Aleditore, Calimera (LE) – Milano.
28. PALUMBO, Berardino (2003), *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma.

29. PERINI, Luca (1998), *La notte della taranta infiamma il Salento*, in “il manifesto”, 29 agosto 1998.
30. PETRACHI, Carla (1998), “*La notte della taranta*”, *progetto che pone il confronto tra tradizione e modernità. Il Salento come un’isola sonante*, in “Lecce sera”, 21-22 agosto 1998.
31. PISANI, Michael V. (2005), *Imagining native America in music*, Yale University Press, New Haven.
32. PORTELLI, Alessandro (2000), *Il pizzico della taranta*, in “il manifesto”, 26 agosto 2000.
33. PUTTI, Laura (2000/a), “*Nella mia musica anche i tamburelli*”. *Zawinul, notte della taranta*, in “la Repubblica”, 23 agosto 2000.
34. PUTTI, Laura (2000/b), *Nel Salento un irresistibile concerto durato fino all’alba. La notte di Zawinul al ritmo della pizzica*, in “la Repubblica”, 25 agosto 2000.
35. SALVATORE, Gianfranco (1989), *Isole sonanti. Scenari archetipici della musica del Mediterraneo*, Ismez, Roma.
36. SANTORO, Luigi A. (1999), *Cancellate questi falsi eventi*, in “Quotidiano di Lecce”, 24 agosto 1999.
37. SANTORO, Vincenzo (2009), *Il ritorno della taranta. Storia della rinascita della musica popolare salentina*, Squilibri, Roma.
38. SEGALÉN, Martine (2002), *Riti e rituali contemporanei*, Il Mulino, Bologna (ed. or. 1998).
39. STOMEIO, Ivan (2012), *La Notte di un cittadino di Melpignano*, in PACODA 2012, pp. 119-122.
40. SUSANNA, Giancarlo (1999), *La notte della taranta. Diecimila in piazza*, in “l’Unità”, 26 agosto 1999.
41. TAYLOR, Timothy D. (2007), *Beyond Exoticism: Western Music and the World*, Duke University Press, Durham, N.C.
42. TORSELLO, Sergio (2008), *La Notte della Taranta. Dall’Istituto “Diego Carpitella” al progetto della Fondazione*, in “L’Idomeneo”, Rivista della Società di Storia Patria per la Puglia, Sezione di Lecce, 9 (2007), Ed. Panico, Galatina (Lecce), pp. 15-33.



43. TRAVERSA, Michele (1999), *Fino all'alba nella piazza di Melpignano, a Lecce, per vivere "La Notte della Taranta"*, in "Nuovo Corriere Bari Sera" (quotidiano della sera), 26/27 agosto 1999.
44. TURCHINI, Angelo (1987), *Morso, morbo, morte. La tarantola fra cultura medica e terapia popolare*, Franco Angeli, Milano.
45. TUZI, Grazia (2008), *La comunità autonoma di Cantabria: patrimonio immateriale e istituzioni culturali*, "Lares", Quadrimestrale di studi demo-etnoantropologici, LXXIV, pp. 579-591.
46. UNESCO (2003), *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris (17 ottobre 2003).
47. UNESCO (2005), *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, Paris (20 ottobre 2005).
48. DE VARINE, Hugues (2005), *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, a cura di Daniele Jalla, Clueb, Bologna (ed. or. 2002).



Fabrizio Versienti  
Corriere del Mezzogiorno

*Strategia del ragno.*  
*La Taranta nella scena musicale contemporanea*

**Abstract:**

*The tambourine with a spider drawn on the drumhead is the symbol of Salento, the Notte della Taranta, and the re-discovery of a rural folk tradition, totally re-invented starting from the historical or mythical data available. An unprecedented iconic as well as marketing success in today's Italy, which has motivated the Salentine musicians to question and tackle the challenge brought on by the musical languages of the modern age such as rock, jazz, and contemporary composition.*

**Keywords:** *Re-invention of tradition; rock; jazz; contemporary understanding; poetic unity.*

Vorrei partire da una constatazione. Il tamburello con l'effigie della Taranta, del ragno, potrebbe essere oggi il simbolo del Salento o forse dell'intera Puglia, com'era in certe illustrazioni per atlanti e carte geografiche del Seicento. Negli ultimi quindici anni il processo di identificazione tra Taranta, Salento e Puglia si è così ben compiuto nel circuito della comunicazione e del marketing territoriale, soprattutto nei settori ormai strategici del turismo e del tempo libero, da non lasciare troppo spazio ad altro, un altro che pure non mancherebbe: dagli ori di Taranto a San Nicola, dalla civiltà romanica ai castelli federiciani, dallo

stesso barocco leccese ai trulli, per tacere delle immagini della modernità, forse oggi, paradossalmente, un po' appassite: pensiamo al teatro Petruzzelli o all'immagine della nave Vlora, carica di ventimila esseri umani in fuga dall'Albania che arriva nel porto di Bari nell'agosto 1991, così come viene riprodotta da Oliviero Toscani sui muri di tutte le grandi città europee nell'inverno successivo, su grandi manifesti pubblicitari 6 x 3 di Benetton. Non sarebbe stata anch'essa utile a diffondere un'idea della Puglia come terra di frontiera, d'accoglienza, di incontro? E peraltro, per un certo periodo, lo è anche stata.

Se guardiamo alla cultura popolare pugliese, anche qui troviamo un ricchissimo serbatoio di personaggi e storie esemplari, dal talento dei cantastorie arrivati fino a noi da un'altra epoca, come lo scomparso, grandissimo Matteo Salvatore, fino alla tradizione bandistica capillarmente diffusa sul territorio, giù giù fino al "corpofonista" anarchico Enzo Del Re, che se ne è andato l'anno scorso. Ma anche in questo caso è la Taranta a prevalere, perché il fenomeno della sua riscoperta in questi ultimi anni è andato di pari passo e si è confuso con la crescita di un marketing territoriale sempre più tambureggiante, che tende a vendere nel modo migliore una nuova immagine della Puglia, orgogliosa delle sue radici ma protesa nella modernità con ambizioni e attitudini globali. Lo cantano i Sud Sound System, gruppo di raggamuffin salentino, in un brano-manifesto come "Le radici ca tieni", il cui testo tradotto in italiano fa così: "Se non dimentichi mai le radici che tieni, rispetti anche quelle dei paesi lontani, se non dimentichi da dove vieni, dai più valore alla cultura che hai. Siamo salentini, del mondo cittadini, con radici nei Messapi, Greci e Bizantini, uniti in questo stile oggi con i giamaicani"; il testo si conclude con una domanda retorica alla seconda persona, che è anche un

modo di cedere la parola ad analoghe dichiarazioni identitarie: “dimmi tu, allora, da dove vieni?”

Negli ultimi quindici anni, allora, la Notte della Taranta è diventata l’epifania del nuovo Salento e più in generale della nuova Puglia, resa evidente a se stessa e al mondo. In questo lasso di tempo, la Taranta ha accumulato una sua storia, intrecciata in modo a volte conflittuale con il processo di rinascita della musica popolare salentina in cui una generazione di musicisti, studiosi e appassionati ha investito il meglio delle sue energie. E’ una vicenda complessa, raccontata in modo critico e insieme militante in un libro intitolato “Il ritorno della taranta”, edito da Squilibri nel 2009, scritto d’un fiato, potremmo dire, da Vincenzo Santoro, che di questa storia è tre volte parte in causa come appassionato, organizzatore e studioso; in quest’ultima veste, aveva anzi già curato insieme al direttore artistico della Notte della Taranta, Sergio Torsello, un altro volume importante sul fenomeno, “Il ritmo meridiano”, edito nel 2002 da Aramirè. E’ una storia, quella del “Ritorno della taranta”, che affonda le radici nel folk revival degli anni Sessanta e Settanta, e che si confonde prima con le ragioni di una canzone politica militante e poi con l’istinto ribelle del raggamuffin dei Sud Sound System, che porta alla riscoperta massiccia del dialetto. In seguito, insieme alla celebrazione degli ultimi alberi di canto della tradizione, arriva la grande ondata dei nuovi, dei gruppi che mettono in circolazione, anche discografica, i canti e i ritmi della tradizione nel mercato globale della musica. Ciascuno a suo modo, con gradi diversi di fedeltà e di riappropriazione dei modi della tradizione. Ma, come evidenzia Sandro Portelli nell’introduzione all’ultimo volume di Santoro, si tratta di un processo collettivo di reinvenzione che si apparenta strettamente a quello che portò, nel corso del

Novecento americano, alla idealizzazione della musica e della cultura popolare della regione dei monti Appalachi, una terra di natura selvaggia e di miniere, autentica faccia oscura dell’America moderna (la cui diversità, fonte di terrore e di autentico pericolo, era stata ben rappresentata nei primi anni Settanta dal film “Deliverance” di John Boorman, intitolato in Italia “Un tranquillo weekend di paura”, per intenderci quello con la colonna sonora - famosissima all’epoca - dei Dueling Banjos, che attingeva alla musica tradizionale, mentre la vicenda vedeva un gruppo di turisti impegnati in un trekking con rafting sul fiume precipitare nell’incubo di un agguato omicida teso loro da alcuni abitanti del luogo, lombrosionamente minacciosi, ostili e quasi autistici). Esagerazioni filmiche a parte, la realtà degli Appalachi – spiega Portelli – è stata dapprima riscoperta poi gradualmente proiettata in una dimensione dell’immaginario fatta di autenticità e valori resistenti alla faccia cattiva del progresso, fino a saldarsi in una “unità poetica” costruita su immagini connesse di natura, folklore e povertà. Bene, secondo Portelli il Salento di oggi ha costruito nella nostra mente una “unità poetica” analoga, che viene percepita come una valvola di sfogo al disagio della modernità (attraverso i meccanismi della trance), basata su una tradizione in parte riscoperta (la musica) e in parte inventata (le movenze della danza, ricostruite fantasiosamente e senza troppi scrupoli filologici, guardando magari anche al tango e al flamenco, per ottenere una danza adatta al rito sociale della festa). Quella che oggi consideriamo la tradizione della pizzica e più in generale della musica popolare salentina sarebbe dunque il prodotto di un graduale processo di resistenza, riscoperta, adattamento, reinvenzione che sfocia oggi in una musica che assomiglia a quella della

tradizione e che riutilizza la tradizione, ma in una chiave e secondo modalità del tutto nuove.

In realtà, questo è quanto è accaduto a molte altre musiche popolari recuperate e riattualizzate nel corso del Novecento, in America come in Inghilterra, in Irlanda, in Francia, ma anche in Africa o in Sud America, ovunque il corto-circuito fra tradizione e modernità ha portato alla immissione sul mercato internazionale della cosiddetta world music di format musicali di credibile, per quanto mistificata “autenticità”.

Un esempio lampante di questo processo di costruzione o se vogliamo di invenzione della tradizione è proprio la Notte della Taranta, che certo non si identifica con il movimento di rinascita della musica popolare salentina, semmai lo accompagna e lo amplifica rendendolo un fenomeno mediatico della cultura di massa contemporanea, con i suoi numeri impressionanti che ne scandiscono ogni anno la crescita: i cinquemila di Melpignano, poi i ventimila, i cinquantamila, i centomila e più di Melpignano...

Di quel movimento di riappropriazione della tradizione la Notte della Taranta costituisce una vetrina importante e insieme un luogo di frontiera, di elaborazione del nuovo e di confronto con il resto del mondo. Un confronto spesso conflittuale, come fu ad esempio quello con il primo maestro concertatore, il napoletano Daniele Sepe, che nel ricordo dei musicisti salentini allora presenti fu una sorta di ring, dove si combattevano (tra i salentini) la curiosità e l'apertura alla visione degli altri, con la gelosia e la voglia di preservare la propria tradizione dalle ingerenze altrui. Le prime tre edizioni, quelle con la direzione artistica di Gianfranco Salvatore e Maurizio Agamennone, culminarono nel 2000 con la Notte della Taranta di Joe Zawinul, la prima proiezione della Taranta a livello internazionale, sia

pure a un livello che potremmo definire solo sperimentale: una scommessa degli organizzatori, che vedevano nel musicista austriaco-americano, già al fianco di Miles Davis e poi fondatore dei Weather Report, il maestro di un'idea di fusion che era già una visionaria world music ricca di modalismi, cromatismi e influenze esotiche; Zawinul poteva essere quindi capace di manipolare allo stesso modo il suono e la grammatica della pizzica salentina; l'improvvisazione di marca jazzistica e l'elettronica promettevano di fare scintille a contatto con la pizzica. Ma l'esperienza non produsse seguiti significativi, né da parte di Zawinul o di altri musicisti fusion americani né da parte dei gruppi "pizzicati" salentini. L'integrazione funzionò forse meglio tre anni dopo con i tamburi di Stewart Copeland, anche perché preparata a lungo dal lavoro di un maestro concertatore italiano come Vittorio Cosma, che avendo sensibilità specifica e insieme cultura rock internazionale, si poneva come interfaccia tra i musicisti salentini e l'ex batterista dei Police. Nell'occasione si attinse a piene mani dalle atmosfere e dalle sonorità di certo rock dei primi anni Ottanta, innervato di funk e di pulsioni tribali; la metropoli e il deserto di Talking Heads e Brian Eno, insieme a certe cartoline esotiche dei Police. Tutto questo, insieme alla delirante energia del batterista americano, forniva il tappeto su cui far decollare il battere dei tamburelli e il suono delle voci della tradizione. Che la cosa fosse andata meglio, sia dal punto di vista dei musicisti impegnati che del pubblico, lo dimostra il fatto che dal 2003 in avanti l'esperienza è stata tenuta in vita e riproposta da Cosma, con o senza Copeland, con l'Ensemble della Notte della Taranta, etno-rock band salentina a geometria variabile che ha portato in tour il verbo della Taranta rock.



Certo è che l'impatto, sia con Zawinul che con Copeland, ha di fatto tematizzato una questione cruciale e delicata per tutti i musicisti, gli organizzatori e gli agit-prop della scena. Che spazio c'è nel mercato internazionale della world music per la taranta? La pizzica e le altre forme della musica popolare salentina sono in grado di attirare l'attenzione del resto del mondo? E, dal suo canto, la Taranta è interessata a mescolarsi al grande calderone della world music, a rischio di smarrire una parte della sua anima oppure di scoprirsi più ricca nel confronto con l'altro?

Esaminando la questione dal punto di vista dell'attenzione degli "altri" nei confronti della Taranta, un caso esemplare fu certamente, verso la fine degli anni Novanta, la trasfigurazione che ne diede Vinicio Capossela nella sua canzone "Il ballo di San Vito". Apprendista stregone come sempre, Capossela dimostrava la potenziale forza d'urto dell'incontro tra il tamburello, la fisarmonica e le chitarre elettrificate; quasi un redivivo Dylan al festival folk di Newport del 1965. Nel 2007, una decina d'anni dopo, sono stati gli americani Gogol Bordello a battere un altro colpo importante, con il loro approccio ruvido e quasi punk, nutrito di musiche est-europee e ritmi tambureggianti; nel loro cd "Super Taranta" l'idea della forza guaritrice della musica, ripresa dal tarantismo, fa il paio con un'Italia da cartolina dove la Toscana prende il posto del Salento e il volume delle chitarre elettriche prevale sul resto. Ma Capossela e Gogol Bordello sono due istantanee di una presenza che si fa strada.

Gli stessi organizzatori della Notte della Taranta, il direttore artistico Sergio Torsello, i nuovi maestri concertatori, hanno inteso lanciare una sfida al mondo, facendo partire per l'estero la carovana dell'Orchestra popolare di Ambrogio Sparagna

(ricordiamo il grande concerto del maggio 2006 a Pechino) e più recentemente l'Orchestra di Ludovico Einaudi, a Londra nel 2011. Ecco, pur se in direzioni diversissime, i due maestri Sparagna ed Einaudi sono consapevoli che la Taranta ha tutto da guadagnare da un allargamento del suo orizzonte; Sparagna ad esempio mette a confronto diverse culture popolari italiane, gettando ponti dal Salento verso la canzone padana e il vernacolo toscano, lo stornello romano e altre tradizioni centro-meridionali, fino alla moderna canzone d'autore, cercando al contempo di valorizzare ogni lato della tradizione salentina, gli slanci lirici come il ritmo dionisiaco, il momento della festa e quello del dolore, il lavoro e l'amore. Pizzica, sì, ma anche la tradizione vocale dei canti alla stisa e delle ballate. Einaudi invece, su un terreno dichiaratamente più moderno e contaminato, cerca punti di contatto con l'etno-elettronica del turco Mecan Dede o con la lingua greca e la raffinatezza da moderno camerismo jazz della greca Savina Yannatou. E' un'idea internazionalista, elegante e come "sublimata" della musica salentina, che certo con la Grecia e il vicino Oriente ha una storia di rapporti secolari (anche tragici) da far rivivere. Quest'anno, nella stessa direzione, c'è Bregovic, che dai Balcani porta ritmi dispari ed ebbre fanfare macedoni: riuscirà tutto questo a trovare risonanza nella tradizione bandistica locale, o a convivere con il battere dei tamburelli? L'esito dell'esperimento non è scontato, ma è una nuova esplorazione che la Notte della Taranta s'incarica di tentare, mentre dal loro canto altri gruppi della neo-pizzica – tra i primi e i più autorevoli – battono altre strade: dopo la techno-trance tentata da Mascarimiri e Nidi d'Arac, oggi l'Officina Zoè cerca confronto con l'Africa di Baba Sissoko in Taranta Nera, e il Canzoniere Grecanico

Salentino si costruisce un repertorio di grande eleganza formale per dare l'assalto al mercato americano.

Resta da capire se la musica salentina possa essere disponibile a ibridazioni importanti anche fuori dall'universo che abbiamo indagato finora, cioè quello delle musiche popolari, siano esse di tradizione o moderne, inurbate e d'autore. Parliamo della musica contemporanea, del jazz, dell'elettronica "colta": la Taranta può diventare materia a disposizione di compositori e improvvisatori contemporanei o può essa stessa proiettarsi con successo in quegli ambiti? Di Zawinul abbiamo detto; alcuni musicisti jazz, come il salentino Raffaele Casarano nella sua Lecce o il tarantino Nico Morelli, da quella Parigi dove ha scelto di vivere da tempo, ci hanno provato con esiti interessanti ma non ancora decisivi. Più radicale il lavoro condotto dal compositore leccese Ivan Fedele che in "Arteteke (Folk Dance 1)", novello Bartok, ha lavorato con i tamburelli sul tipico beat della pizzica in 12/8, costruendo un ostinato ritmico sul genere del "Bolero" di Ravel, accostandovi le sue tipiche sonorità di sintesi elettroacustica, con esiti molto più intriganti di quella "Pizzica sinfonica" scritta dieci anni fa da Piero Milesi che indulgeva in qualche manierismo minimalista o tardo-verista. Lo stesso Fedele ci ha riprovato quest'anno a confrontare il suo bagaglio di musicista europeo cresciuto tra Parigi e Milano con il suo Salento d'origine, lavorando sulla lingua grika in "Moroloja kai erotika", mettendo in musica alcune poesie d'amore. Una via che già un altro compositore pugliese, Giovanni Tamborrino, aveva tentato anni fa con i lamenti funebri dei "Reputi di Medea".

Per concludere, i semi sparsi in questi anni sono stati tanti e importanti, sull'onda di una crescita lenta ma costante del fenomeno. D'altro canto, la Taranta non ha fretta. Il ragno sa

che solo tessendo con pazienza la sua tela può raggiungere i suoi scopi; la strategia di accumulazione di esperienze perseguita in questi anni, fatta di generosi tentativi costellati di errori come di successi, sta consolidando una “unità poetica” che ha già fatto breccia nella sensibilità contemporanea, proiettando nel mondo un’immagine molto vivida della Puglia musicale.

Valentina Lapicciarella Zingari  
Università di Siena

*Dalle tradizioni popolari al patrimonio  
culturale immateriale. Un processo globale,  
una sfida alle frontiere*

**Abstract**

*From the participation to the Committees of the Convention for the safeguarding of Intangible Cultural Heritage and some ethnographical experiences in Europe, at the local and national level, emerge the political, ethical and legal dimension of heritization process. This reflection is a contribution to think the nature of changes we are living at the social, cultural, political and scientific level in a large vision of heritage process and contexts.*

**Keywords:** *Heritization process; safeguarding intangible cultural heritage; international festivals; participation of cultural communities.*

*I. Passaggi*

*“Si l’ethnologie, qui est affaire de patience, d’écoute, de courtoisie et de temps, peut encore servir à quelque chose, c’est à apprendre à vivre ensemble” (Germaine Tillon)*

L’intervento preparato come contributo al convegno “Ascolta, questo è il mio morso. Quindici anni di festival della Taranta” iniziava con una serie di domande sui cambiamenti in corso nel panorama della politiche culturali e della vita di quelle pratiche-

luoghi-oggetti che alcuni forti processi emergenti hanno portato a definire “patrimonio culturale immateriale”.

Un processo globale e una sfida alle frontiere: a quali frontiere si riferisce il titolo? E cosa sta avvenendo sotto i nostri occhi nel grande scenario che chiamiamo globalizzazione? Cosa stanno diventando i patrimoni culturali nazionali, le politiche culturali, le tradizioni e noi studiosi di discipline i cui riferimenti culturali si sono formati in epoca coloniale, in un mondo altro, un mondo in cui la fissità presunta dei nostri oggetti di studio, o almeno la loro costruita stabilità ci permetteva di definire, nominare, oggettivare senza che i “protagonisti” avessero realmente voce in capitolo?

Ecco come l’antropologa Chiara Bortolotto introduce in un recente lavoro (2011) dedicato all’identificazione del patrimonio culturale immateriale in applicazione della Convenzione Unesco 2003<sup>1</sup>, il cambiamento di paradigma patrimoniale introdotto dalla Convenzione del 2003

La lista del patrimonio mondiale istituita dalla Convenzione del 1972 è il programma che più di ogni altro ha dato visibilità all’Unesco e alle sue politiche patrimoniali. Importanti strumenti di sviluppo territoriale, in particolare turistico, le iscrizioni sulla Lista del patrimonio mondiale mobilitano risorse economiche e interessi politici. Le ricerche antropologiche condotte sull’impatto provocato dal riconoscimento internazionale su alcuni siti hanno dimostrato come i valori culturali o i modi di intendere la conservazione e la trasmissione della cultura su cui si fondano questi

---

<sup>1</sup>Rapporto “identificazione partecipativa del patrimonio culturale immateriale”, pp. 6-8:

[http://www.echi-interreg.eu/assets/uploads/ReportASPACII\\_ISBN\\_web.pdf](http://www.echi-interreg.eu/assets/uploads/ReportASPACII_ISBN_web.pdf)

interventi internazionali si basano tuttavia su categorie e principi di intervento spesso lontani da quelli degli attori locali, cosicché il loro impatto non si traduce necessariamente e soltanto in opportunità di sviluppo, ma anche in conflitti tra gli attori sociali stessi (Berliner 2010; McCoy Owens 2002; Palumbo 2003; Shepherd 2006; Scholze 2008). Per comprendere perché i programmi rivolti alla protezione del patrimonio mondiale producano effetti a volte contrari a quelli che si proponevano di raggiungere, sono state proposte diverse spiegazioni. In parte il limite sarebbe «strutturale»: gli effetti globalizzanti di questi interventi, pur intesi a salvaguardare la diversità culturale, sono inevitabili qualora tali interventi si fondino su una tassonomia globale che, per essere operativa, organizza la diversità culturale in una struttura omogenea (Wilk 1995). Inoltre, le critiche rivolte a questi programmi, sia all'interno che all'esterno dell'Unesco, hanno evidenziato l'orientamento eurocentrico dei criteri stabiliti per definire il valore dei siti da proteggere. Questa responsabilità morale condivisa da tutta l'umanità è una caratteristica fondamentale anche del concetto di «patrimonio mondiale» che non è tuttavia giuridicamente sovrapponibile a quello di «patrimonio comune dell'umanità» dato che non pregiudica la sovranità nazionale degli Stati sui beni che si trovano sul loro territorio e non prevede una divisione dei profitti derivanti dal loro sfruttamento (Scovazzi 2007).

Nel corso degli anni '90, i criteri sono stati allora rivisti in una prospettiva relativista in grado di integrare categorie patrimoniali non occidentali (Logan 2001; Labadi 2005). Il paradigma patrimoniale dell'Unesco ha assunto così una dimensione sempre più marcatamente antropologica, la stessa

che ha infine portato proprio all'istituzione della nuova categoria di «patrimonio culturale immateriale». Nel 2003 la Conferenza Generale dell'Unesco ha accettato all'unanimità la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale. Questo strumento istituisce una nuova categoria patrimoniale che estende alle pratiche culturali dette «tradizionali» lo statuto patrimoniale fino a quel momento attribuito a oggetti, monumenti e siti naturali e culturali. La genesi della Convenzione non è tuttavia esclusivamente una conseguenza dell'evoluzione delle categorie patrimoniali evocata in precedenza, ma riflette anche l'assetto geopolitico che si è stabilito in seno all'Unesco dall'inizio degli anni '90 (Bortolotto 2010) e corrisponde alla più generale priorità dell'organizzazione, ossia la protezione della diversità culturale (Unesco 2009). La definizione di «patrimonio culturale immateriale» stabilita da questa Convenzione (art. 2.2) è il risultato di una negoziazione tra gli Stati membri dell'Unesco avvenuta tra il 2002 e il 2003 ed è abbastanza ampia per adattarsi alla varietà delle loro strutture istituzionali e alla diversità dei modi di intendere il concetto di «tradizione». La prima parte della definizione è descrittiva, mentre la seconda si compone di una lista di ambiti che indicano più precisamente quali tipologie di espressioni culturali sono suscettibili di corrispondere a questa definizione.

«Ai fini della presente Convenzione,

1. per —patrimonio culturale immateriale s'intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto



parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile.

2. Il —patrimonio culturale immateriale‖ come definito nel paragrafo 1 di cui

sopra, si manifesta tra l'altro nei seguenti settori:

- a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale;
- b) le arti dello spettacolo;
- c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi;
- d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo;
- e) l'artigianato tradizionale.»

Lungi dal limitarsi semplicemente a un'estensione «antropologica» della sfera dei beni culturali a questi cinque ambiti, o a un ampliamento rispetto a una loro accezione elitista e «colta», la Convenzione introduce, nella prima parte di questa definizione, delle innovazioni sostanziali rispetto alle definizioni di «beni culturali etnologici» fino ad allora diffuse, almeno nella maggioranza dei Paesi europei. La definizione insiste infatti, da un lato, sulla dimensione

evolutiva e processuale di tale patrimonio «trasmesso di generazione in generazione» e «costantemente ricreato»; dall'altro, attribuisce un nuovo ruolo, più attivo, ai portatori di tale patrimonio.

In uno scritto più recente (2013), dedicato alla “partecipazione nella salvaguardia del patrimonio culturale immateriale”<sup>2</sup>, e a proposito delle pratiche partecipative, richiamando la Conferenza di Rio+20 (2012) che sottolinea come la partecipazione “ampia e attiva di tutti i settori della società, incluse le comunità locali” sia una chiave della governance globale nella prospettiva dello sviluppo sostenibile, Chiara scrive:

Spesso, gli effetti di tali meccanismi partecipativi non sono così nettamente classificabili.

Provocando nuovi giochi di potere, i dispositivi partecipativi possono infatti rivelarsi sia delle opportunità di espressione e di intervento per i gruppi tradizionalmente esclusi dalla deliberazione, che degli strumenti per controllare tali gruppi. Se, da un lato, il coinvolgimento della società civile nelle decisioni e nelle attività istituzionali ha finito per imbrigliarne le rivendicazioni nelle regole istituzionali, privandole quindi del loro carattere sovversivo e contestatario, dall'altro, conoscere le regole e il linguaggio delle istituzioni preposte a regolare aspetti importanti delle loro vite ha permesso agli attori non governativi di rivendicare un ruolo in questa arena partecipando alla costruzione di norme che li riguardano direttamente o alla definizione delle loro rappresentazioni culturali o identitarie (Müller 2012).

---

<sup>2</sup>[http://www.echi-interreg.eu/assets/uploads/ReportASPACI2\\_ISBN\\_web.pdf](http://www.echi-interreg.eu/assets/uploads/ReportASPACI2_ISBN_web.pdf)

Questa domanda di partecipazione, accompagnata dai suoi aspetti più controversi, concerne anche le politiche di gestione e protezione dei beni culturali. La Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società (Consiglio d'Europa 2005) promuove infatti la partecipazione di tutti i portatori di interesse come un fattore essenziale nella gestione del patrimonio (Thérond 2008; Zagato in corso di pubblicazione) e introduce l'idea di "comunità patrimoniale" definita come "people who value specific aspects of cultural heritage which they wish, within the framework of public action, to sustain and transmit to future generations" (Art. 2b). Anche la Convenzione Unesco per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (2003) prevede che le comunità partecipino in tutte le fasi del processo di salvaguardia, a partire dall'identificazione degli elementi del patrimonio culturale immateriale (PCI). Tale ideale partecipativo, considerato uno degli aspetti più interessanti di questo strumento (Blake 2009) era già al centro del dibattito che ha accompagnato la concezione della Convenzione. Lo slogan "no folklore without the folk", formulato dai folkloristi della Smithsonian Institution, mette in luce una delle ragioni che rendevano ai loro occhi necessaria la creazione di una nuova convenzione sul patrimonio, trent'anni dopo quella sul Patrimonio Mondiale (Early & Seitel 2002). Benché la Convenzione e le sue direttive operative non utilizzino un linguaggio capace di vincolare gli Stati ad adottare delle politiche partecipative di salvaguardia del PCI (Urbinati 2012), esse sottolineano in diversi punti il nuovo ruolo attribuito alle comunità ma né questo termine, né quello di partecipazione vi sono definiti. Per cogliere il loro significato è quindi necessario osservare l'Unesco al lavoro: le riunioni degli organi della

Convenzione, le riunioni di esperti o i workshop di capacity building organizzati dal segretariato.

La partecipazione ai Comitati intergovernativi costituiti dagli Stati-parte al processo di applicazione della Convenzione per la salvaguardia del Patrimonio culturale immateriale, che ogni anno si riuniscono in paesi diversi per analizzare i dossier di candidatura alle liste istituite dalla Convenzione, le domande di assistenza o di accreditamento delle ONG, illumina la natura politica dei processi di costruzione e riconoscimento dei patrimoni culturali. I partecipanti ai lavori della Convenzione, delegazioni nazionali di rappresentanti dei governi attivi nella valutazione dei dossier (parte di un Comitato di governi, istituito e rinnovato ogni 4 anni) delegazioni nazionali costituite da tutti gli Stati-parte che hanno ratificato la Convenzione, esperti, ONG accreditate, osservatori, sono chiamati a pronunciarsi sulle domande di candidatura ricevute dal segretariato alla Convenzione in provenienza dagli Stati membri e più in generale sull'evoluzione dei processi di salvaguardia intorno ai quali la Convenzione ha impegnato gli Stati che l'hanno ratificata. Il lavoro del Comitato si riferisce, a sua volta, alle decisioni prese in seno alle Assemblee generali che si tengono a Parigi ogni due anni, il cui compito è monitorare, rivedere e modificare le "Direttive operative" che accompagnano il testo della Convenzione fornendo indicazioni sulle sue modalità di applicazione, alla luce dei dibattiti del Comitato e dei suoi "organi di valutazione"<sup>3</sup>.

Tentando di costruire un utile paesaggio di riflessione, ho pensato di riferirmi ai contributi di alcuni studiosi storici ed antropologi attivi durante i lavori del Comitato intergovernativo,

---

<sup>3</sup>Mi riferisco all'organizzazione interna della Convenzione. Rimando al sito per una spiegazione del suo funzionamento, [unesco.org/culture/ich/](http://unesco.org/culture/ich/)

dei forum delle ONG e del forum dei ricercatori, che si sono tenuti in questi ultimi quattro anni, tra il 2010 ed il 2013. Il dialogo internazionale che propongo si ispira a contributi che abbiamo in parte raccolto nel numero 28/29 della rivista AM<sup>4</sup>, dedicato ai processi contemporanei di produzione del patrimonio culturale, alle riflessioni di Pietro Clemente sul rapporto tra patrimonio culturale, musei ed antropologia<sup>5</sup> nella società contemporanea e ad alcune riflessioni sul rapporto tra cultura popolare e società globale sviluppate da Fabio Dei<sup>6</sup>. La nascita del gruppo di lavoro interdisciplinare SIMBDEA-ICH, la cui “mission” è disponibile sul sito di SIMBDEA<sup>7</sup>, segnala la necessità di formazione, rilevando le sfide che accompagnano il progressivo avanzare di nuovi paradigmi patrimoniali legati alle Convenzioni internazionali.

Questa riflessione è anche occasione per condividere il progetto di costruzione di una rete italiana per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, segnalando alcune iniziative come l’organizzazione di un seminario internazionale<sup>8</sup> promosso da Simbdea con il sostegno della regione Lombardia,

---

<sup>4</sup>Rimando alla lettura del numero 28/29 di AM, 2011, Antropologia Museale, “produrre culture ai tempi dell’Unesco”, e al mio articolo “Percorsi francofoni al patrimonio immateriale”, p. 70.

<sup>5</sup>Pietro Clemente, “Graffiti di museografia antropologica italiana”, e vari articoli nella rivista AM.

<sup>6</sup>“Dove si nasconde la cultura popolare?” (fareantropologia) “Tra le rovine dell’agorà” (Testimonianze).

<sup>7</sup>[http://www.simbdea.it/index.php?option=com\\_content&task=view&id=218&Itemid=197](http://www.simbdea.it/index.php?option=com_content&task=view&id=218&Itemid=197)

<sup>8</sup>Milano, gennaio 2013, il programma del workshop internazionale, [Il Patrimonio Culturale Immateriale tra società civile, ricerca e istituzioni](#), è on line sul sito del progetto europeo ECHI, <http://www.echi-interreg.eu/pages/il-progetto-e.ch.i>

in cantiere al momento del convegno di Melpignano. La partecipazione alla programmazione di questo seminario milanese di studiosi come Marc Jacob (Belgio), Rieck Smeets (Paesi Bassi) Ahmed Skounti (Marocco), Antonio Arantes (Brasile), Chiara Bortolotto (Italia-Francia) hanno aperto il nostro “immaginario patrimoniale”. D'altra parte convegni, pubblicazioni e seminari internazionali hanno costituito importanti tappe di avanzamento della riflessione sui “regimi patrimoniali”<sup>9</sup> che si incontrano e scontrano a livello locale/nazionale/internazionale e di cui i momenti di lavoro organizzati in ambito Unesco sono significativi cantieri.

Nel contesto dell'incontro-anniversario di un grande festival come quello della “Notte della Taranta”, sarà utile richiamare tre concetti-chiave che segnalano la fondamentale trasformazione ed il passaggio evocato nel titolo: “dallo studio della tradizioni popolari al patrimonio culturale immateriale”.

Il primo, quello di *salvaguardia*<sup>10</sup>, è concetto complesso che si collega ma anche si differenzia fortemente dai concetti di tutela, conservazione e valorizzazione che dominano la tradizione italiana delle politiche culturali e sintetizzata nel nostro “Codice per i beni culturali ed il paesaggio”, sottolineando il carattere vivo e trasformativo dei processi patrimoniali.

Il secondo, postulando il protagonismo di “*comunità, gruppi ed individui*” attori di primo piano nei processi di trasmissione culturale al cuore della salvaguardia, segnala uno spostamento dall'oggetto al soggetto, dagli oggetti alle pratiche e alle persone. Il riconoscimento di questo protagonismo implica una

---

<sup>9</sup>Mi riferisco qui al recente volume a cura di Regina Bendix, “Heritage Regimes and the State” e ai lavori di Bernardino Palumbo.

<sup>10</sup>Rimando al volume 64 della Ricerca Folklorica, “beni immateriali, la Convenzione Unesco e il folklore”, e all'articolo di Luciana Mariotti, “patrimonio culturale immateriale. Un prodotto metaculturale”, pp. 19-25.

riflessione sul ruolo dello studioso e dell'intellettuale in relazione al dialogo con le "comunità, i gruppi e gli individui". In un recente volume curato da Chiara Bortolotto, l'antropologo francese Jean Louis Tornatore propone di pensare in modo rinnovato alla postura dello studioso, mediatore, interprete e traduttore postulando una relazione tra conoscenza, riconoscimento e spazio pubblico<sup>11</sup>.

Il terzo, quello di *partecipazione*, porta ad emergere la natura di "compromesso" che sta al cuore dei processi di patrimonializzazione, ponendo in luce il carattere politico, sociale e contestuale di questi processi.

Queste dimensioni dell'azione culturale organizzata nello spazio pubblico conducono verso un'articolazione orientata in funzione di un comune obiettivo: quello della salvaguardia della diversità culturale, del rispetto per il senso di appartenenza che lega e collega comunità culturali e forme espressive, tradizioni e complessi conoscitivi "locali". L'emergenza del protagonismo di comunità, gruppi ed individui comporta la necessità di organizzare processi di governance, costruendo un quadro partecipativo e collaborativo, che può essere pensato etnograficamente come spazio di ascolto e dialogo tra i diversi stakeholder. Il ruolo dello studioso è forse proprio nella progettazione e nell'animazione critica di questo spazio, che è anche luogo/momento d'espressione di diritti e di responsabilità.

---

<sup>11</sup>Mi riferisco all'ultima versione di uno scritto di Jean Louis Tornatore "Du patrimoine ethnologique au patrimoine culturel immatériel: suivre la voie politique de l'immatérialité de la culture", diffuso in forma di documento di lavoro, per il volume curato da Chiara Bortolotto, "le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie", pp. 213-233.

Nell'esercizio dell'arte dell'ascolto<sup>12</sup> e dell'interpretazione di culture il ricercatore in scienze sociali si muove suscitando narrazioni, valorizzando visioni del mondo, modi di vivere, lavorare, far festa favorendo la consapevolezza di un orizzonte che è quello del diritto alla cultura e dell'espressione culturale come un diritto<sup>13</sup>. Nello scenario complesso della produzione di culture, tra centralismo degli Stati, imposizione di standard internazionali, sviluppo locale e comunità virtuali, l'emergenza di un "diritto al riconoscimento" costituisce la vera sfida delle società contemporanee nel mondo globale. Tra mercato, processi e conflitti la Convenzione ha aperto un cantiere strategico, provocando ed accompagnando cambiamenti cruciali per il nostro futuro, orientando la definizione delle politiche culturali a livello nazionale, transnazionale e locale.

*2. Tra le rovine dell'agorà. Partecipazione, collaborazione, riconoscimento. L'expertise antropologica come progettazione di spazi di ascolto, reciprocità e riconoscimento*

*"L'etnografia e la ricerca qualitativa possono mostrare come gli "spazio tra le persone", per usare l'espressione di Bauman, siano tutt'altro che colonizzati dai meccanismi impersonali del mercato. Sono al contrario luoghi densi di*

---

<sup>12</sup>Penso alla citazione di Germaine Tillon che Christian Bromberger pone in apertura al volumetto "Germaine Tillon, une ethnologue dans le siècle", (*"Si l'ethnologie, qui est affaire de patience, d'écoute, de courtoisie et de temps, peut encore servir à quelque chose, c'est à apprendre à vivre ensemble"*, p. 42). Cfr. "AM. Antropologia museale", n. 22, 2009, in particolare le voci *Intervistare* (Zingari) e *Ascoltare* (Pietro Clemente).

<sup>13</sup>Rimando al volume curato da Lauso Zagato e Marilena Vecco, "Le culture dell'Europa, l'Europa della Cultura", 2011, Franco Angeli e a diversi contributi di Lauso Zagato sul tema dei diritti culturali.



*Dalle tradizioni popolari al patrimonio culturale immateriale. Un processo globale, una sfida alle frontiere*

*relazioni comunicative e di produzione culturale...” (Fabio Dei)*

In uno scritto dedicato all'analisi del pensiero di Bauman<sup>14</sup> ed ispirato al libro tradotto in italiano con il titolo “la solitudine del cittadino globale”, Fabio Dei (proponendo di combinarlo nella sua analisi al titolo originale, “in search of politics”) ci guida in un percorso attraverso i paesaggi della post-modernità come disegnata del pensiero del grande sociologo. Paesaggi della globalizzazione in cui la crisi della democrazia e della libertà (fragili apparenti conquiste dei post-totalitarismi) si traducono nella solitudine dei cittadini post-moderni, consumatori passivi, “folle solitarie”: paradosso della società di massa che avvicina ed allontana gli individui, spezzando la rete dei legami comunitari mentre proietta ognuno di noi in un mondo di scambi globalizzati. Il dramma dell'individuo moderno colto nelle sue tensioni tra aspirazione all'incontro e condanna alla solitudine emerge nel progressivo avanzare di una “società liquida” che si ricollega al modello weberiano della società borghese come luogo di fratture dei legami comunitari e istituzionalizzazione del rapporto diretto ed astratto tra lo stato e l'individuo. Ritroviamo la cifra delle analisi illuminanti sull'etica protestante e lo spirito del capitalismo, così come i lati oscuri del progetto della modernità nella “dialettica dell'illuminismo”, dei Minima Moralia di Adorno ed Horkheimer. Nella tarda modernità, nella transizione tra la “modernità solida” e la “società liquida”, il processo si aggrava con la crisi delle istituzioni e il progressivo accentuarsi della privatizzazione degli orizzonti esistenziali. Come giustamente rileva Dei, manca nella visione panoramica

---

<sup>14</sup>Fabio Dei, [http://www.fareantropologia.it/sitoweb/index.php?option=com\\_content&view=article&id=211:tra-le-rovine-dellagora&catid=56:lantropologia-nella-sfera-pubblica&Itemid=70](http://www.fareantropologia.it/sitoweb/index.php?option=com_content&view=article&id=211:tra-le-rovine-dellagora&catid=56:lantropologia-nella-sfera-pubblica&Itemid=70)

di Baumann, che coglie l'astratta geografia di meccanismi all'opera nel corpo sociale in una visione dall'alto, il protagonista di strategie e tattiche di resistenza ed invenzione che Michel De Certeau<sup>15</sup> aveva identificato oltre le frontiere dell'anonimato, nelle pratiche creative nascoste negli interstizi della società di massa e nelle sue voci inaudibili, nascoste e potenti, pronte a costruire progetti alternativi. Commentando Baumann, Dei scrive

Idee suggestive ma davvero troppo generali e generiche per sperare di cogliere la complessità ed i molteplici e spesso contraddittori aspetti delle pratiche di consumo nelle società contemporanee e dei modi in cui esse mobilitano la razionalità (o la agency, come è di moda dire nell'odierna teoria sociale) degli attori. Per Baumann, il consumatore è solo perché i suoi bisogni e problemi edonistici ed i modi per soddisfarli sono essenzialmente privati. (...) In realtà, gli studi etnografici mostrano con grande evidenza come le pratiche quotidiane siano eminentemente sociali, e come anzi il rapporto con gli oggetti della sfera del consumo sia un modo per costruire e gestire relazioni umane e sociali- il tessuto di cui è fatta la socialità nei contesti industriali avanzanti (penso in particolare ai lavori di M.Douglas e B. Isherwood, *il mondo delle cose*, Il Mulino Bologna 1984; D.Miller, *Teoria dello shopping*, Editori riuniti, Roma 1999) [cit. p.45, Testimonianze, n. 462, 2009]

Nel paragrafo “la dissoluzione della sfera dell'agire politico”, Fabio Dei contrappone ad una visione passiva del consumatore

---

<sup>15</sup>Penso alle pagine illuminanti contenute in de Certeau, M., 1976 *La culture au pluriel*, ed. Gallimard, Paris. pp. 222; e de Certeau, M., 1990, *L'invention du quotidien, arts de faire*, ed. Gallimard, Paris. (ed. orig. 1980), pp. 11-67.

deculturato di Baumann, una visione antropologica propensa a vedere nel consumismo un

universo di pratiche simboliche volte alla costruzione di significati sociali, i cui attori sono soggetti attivi e pensanti e non esseri monodimensionali. L'etnografia e la ricerca qualitativa possono mostrare come gli "spazio tra le persone", per usare l'espressione di Bauman, siano tutt'altro che colonizzati dai meccanismi impersonali del mercato. Sono al contrario luoghi densi di relazioni comunicative e di produzione culturale che non si esauriscono nello "spirito" del mercato, introducendo logiche diverse come ad esempio quella del dono (rimando a F. Dei, M. Aria, a cura di, *Culture del dono*, Meltemi, Roma 2008)

Illustrando la crisi della politica contemporanea, l'analisi di Bauman si riferisce ai tre grandi ambiti dell'organizzazione sociale della Grecia classica, *oikos*, sfera privata, *ecclesia*, luogo della politica e del governo, *agorà*, momento-luogo di comunicazione e integrazione tra le due sfere. Proprio in questa terza sfera, si determina, "attraverso il dibattito ed il compromesso il significato del bene comune e le scelte fondamentali che devono guidare la convivenza della polis" [p. 46]. Come scrive Fabio Dei,

la democrazia e la libertà hanno bisogno che sia mantenuto aperto e costantemente nutrito il rapporto tra questi livelli; in mancanza di tale rapporto, gli individui non sono in grado di esercitare una reale libertà di scelta. Per buona parte del ventesimo secolo, l'agorà è stata posta sotto attacco da parte dei regimi totalitari, che hanno tentato di assolutizzare il momento del potere e di fare terra bruciata della società civile. Nella fase tardo-capitalistica del consumismo, essa è minacciata sul confine opposto: è la privatizzazione radicale

dell'esistenza a renderla disabitata e impraticabile. Inoltre, la natura sempre più globale, deterritorializzata e personalizzata del potere economico lo allontana e lo rende non influenzabile dalla gran parte delle istituzioni politiche, legate a contesti più limitati e locali. [p. 47]

Queste riflessioni, che trattano di pratiche di consumo, di società di massa e di politiche, solo apparentemente lontane dall'oggetto della nostra riflessione, sono in realtà profondamente vicine alle sfide della partecipazione di "gruppi, comunità ed individui" ai processi di identificazione e riconoscimento in un sistema globale degli "elementi" del patrimonio culturale immateriale come strumento di salvaguardia delle diversità culturali<sup>16</sup>.

Al forum dei ricercatori dell'ICH, a Parigi nel giugno 2012, alcuni studiosi sottolineando la natura complessa dei processi di riconoscimento, hanno riflettuto intorno alla necessità di tenere compresenti i diversi livelli che entrano in gioco nell'identificazione, la definizione ed il monitoraggio degli "elementi" del patrimonio culturale immateriale. Rieck Smeets e Marc Jacob in particolare insistono sulla natura di "compromesso" tra livelli di questi processi. Di ritorno da Parigi, e dal forum, ho redatto un report consultabile in linea sul sito dell'associazione Simbdea<sup>17</sup>, che tenta una sintesi dei

---

<sup>16</sup>Penso in particolare all'analisi sviluppata da Antonio Arantes nel suo articolo "Heritage as Culture. Limits, uses and implications of Intangibles Cultural Heritage Inventories" e al più recente "Beyond Tradition: Cultural Mediation in the Safeguarding of ICH" [Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage SpringerBriefs in Environment, Security, Development and Peace](#), Volume 6, 2013, pp 39-55.

<sup>17</sup>[http://www.simbdea.it/index.php?option=com\\_content&task=view&id=218&Itemid=197Report\\_AGParis2012](http://www.simbdea.it/index.php?option=com_content&task=view&id=218&Itemid=197Report_AGParis2012).

*Dalle tradizioni popolari al patrimonio culturale immateriale. Un processo globale, una sfida alle frontiere*

principali temi affrontati in questo importante momento di scambio internazionale.

Riguardo al tema del PCI come compromesso, seguendo la riflessione di Smeets, Kutma e Jacob, scrivevo

Rieks Smeets (Pays-bas, consultant PCI, ex segretario della Convenzione) analizza la complessità delle politiche e la conseguente necessità per i ricercatori dell'ICH di tener compresenti i diversi livelli: il politico, l'amministrativo, il sociale, il culturale. Invita, con altri, a immaginare di fermare il flusso delle iscrizioni alle liste per due anni, dedicandosi ad un monitoraggio delle tendenze e ad una riflessione di fondo, lavorando sui concetti di «comunità», «autenticità», sui piani di salvaguardia, sulle relazioni tra «elementi». Sottolinea il fatto che l'ICH è un compromesso tra una dimensione politica, una comunitaria culturale ed una scientifica. Gli esperti hanno come missione prioritaria quella di «portare senso» al livello politico. Si segnala, nel movimento di critiche alla «corsa alle candidature» per le liste, la tendenza, considerata una deriva rispetto allo spirito della Convenzione, a trattare il PCI come «costitutivo delle identità nazionali». La questione degli inventari è a questo proposito centrale, e Rieks Smeets insiste sul fatto che la Convenzione non parla mai di «inventari nazionali». Sottolinea che un inventario non è mai finito, che l'Unesco non ha strumenti per verificare ciò che gli Stati dichiarano quanto al coinvolgimento delle comunità, e che la questione della partecipazione resta dunque cruciale ed aperta. Kristine Kutma (Estonia) analizza il processo di patrimonializzazione in termini di politiche e potere. Invita a confrontare i processi di validazione nazionale e gli interessi degli stati in termini d'inclusione ed esclusione. All'interno delle comunità

patrimoniali, invita a cogliere le linee di frontiera e le inevitabili contestazioni. Interroga: chi sono i «proprietari» del patrimonio? Gli studiosi cosa scelgono di far entrare nel dominio pubblico? Sono consapevoli dell'impatto che i loro studi avranno sulla visione patrimoniale? La comunità sono oggetti del loro studio, ma anche soggetti ed agency. I mediatori sono essi stessi parte del processo. Si interroga sugli effetti delle liste. Marc Jacob (Belgio, associazione FARO) invita a lavorare sul legame Convenzione unesco\_ICH e Convenzione di Faro (Consiglio Europa) che allarga l'orizzonte delle politiche culturali all'insieme dei patrimoni in un approccio integrato. Insiste sul ruolo dei mediatori come costruttori di ponti tra i programmi di ricerca accademica, le programmazioni museali, ed i programmi di «capacity building» legati alle Convenzioni internazionali. Ricorda che le comunità patrimoniali possono avere o non avere una dimensione territoriale.

Nel paragrafo “la crisi del rapporto tra politica e cultura” dello scritto di Dei, la riflessione conduce a pensare il mondo e la società contemporanea confrontati ad una crisi del ruolo degli intellettuali, “nella modernità classica principali mediatori tra società e potere”, che si aggirano sperduti nelle rovine dell'agorà: “il potere non ha più bisogno di loro per assicurare il disciplinamento delle masse nei modi che Foucault ha evidenziato per l'età classica”. L'orizzonte che queste riflessioni delineano è quello della separazione tra potere e politica, la conseguente mancanza di rapporto tra politica e società civile: la crisi degli intellettuali si esprime nell'inquieto ricerca di un ruolo, in un venir meno del rapporto tra politica e cultura sostituita quest'ultima dal sistema dei media e dello spettacolo. “L'ecclesia non sa che farsene degli intellettuali, così come della

cultura...(…) la svalutazione progressiva dei luoghi e dei protagonisti della cultura (“per venire incontro alle esigenze del pubblico”) è la naturale conseguenza di tutto ciò”.

Spostandosi dai macro-meccanismi e dallo scenario negativo di Bauman, nello sforzo di immaginare vie per “ricostruire l’agorà portandola alla riconquista dell’ecclesia”, Dei identifica la possibilità di emergenza di altri meccanismi, capaci di ricostruire i ponti tra politica e cultura, a partire dalla fiducia dei cittadini nelle proprie capacità di elaborazione di significati e accordo sul “bene comune”, e dalle possibilità date di trasformare le istituzioni in funzione di quei significati”. Nella visione di Bauman, le possibilità di far interagire politica e cultura sono vanificate dalle logiche dei meccanismi stessi della privatizzazione, che tendono ad annullare ogni spinta critica per riportarla nell’alveo del consenso. Un meccanismo che provoca l’isolamento e la solitudine dell’intellettuale, e spiega la sua ritrosia ad intervenire in uno spazio pubblico, vissuto come terra straniera. Ma quali sono i meccanismi che Dei identifica, spazi di possibilità per costruire possibili ponti tra società civile, politica e potere?

Alcune delle forme nuove di partecipazione politica che negli ultimi anni si sono manifestate nella sfera pubblica, hanno perseguito quest’obiettivo: i nuovi movimenti sociali, le pratiche di consumo critico e alternativo, certe forme di democrazia diretta e dal basso, l’uso di internet come agorà virtuale. Nessuna di esse, per il momento, sembra aver superato la soglia di un impegno elitario e minoritario.

L’articolo, pubblicato nel 2009, andrebbe ripensato alla luce delle grandi trasformazioni degli ultimi cinque anni. D’altra parte, Dei nota criticamente alcune assenze nella visione di Bauman, legate alla fondamentale assenza nella sua visione di

“spazi non colonizzati” dalle logiche e dai “meccanismi deculturanti del consumismo”. Quegli spazi che l’etnografia ci aiuta a riconoscere e di cui lo scritto parla in questi termini:

Forse all’interno della società liquida esistono luoghi, tempi, relazioni che non sono ancora colonizzate. Zone franche, interstizi troppo sottili perché la rete a maglie larghe del “sistema” possa inglobarli e amalgamarli alla propria logica. “Spazi tra le persone” governati da logiche che non sono quelle del mercato ma ad esempio quelle del dono, della solidarietà, della condivisione; e che producono forme di socialità e di organizzazioni precarie, con un grado molto basso di istituzionalizzazione, ma nondimeno di fondamentale importanza per la nostra vita quotidiana. Spazi in cui non siamo poi così soli. Ecco, nei libri di Bauman non c’è traccia di questo livello, che è poi quello delle relazioni di amicizia, di convivenza, di spontanea solidarietà e nei momenti più organizzati, dell’associazionismo e del volontariato. Nelle sue foto aeree si possono distinguere solo il sistema e gli individui atomizzati; l’agorà appare come un ammasso di rovine. (p. 49)

Quest’ultimo passaggio, identificando dei luoghi espressivi di culture non raggiunte dagli effetti congiunti dell’industria culturale da un lato e dei processi di istituzionalizzazione dall’altro, vivi sui margini dei sistemi di potere, ci sollecita a riflettere sugli effetti delle nostre scelte di studiosi e su una visione del lavoro culturale che, tra critica riflessiva e documentazione, patrimonio culturale istituito e vita quotidiana, ci portano al cuore della ri-costruzione dell’agorà. I problemi posti da Fabio Dei sono presenti nella visione dei rischi che la “comunità di lavoro della Convenzione” segnala costantemente e sui quali spesso verte il dibattito: il rischio della



mercificazione e strumentalizzazione delle culture soggette alle logiche del mercato da un lato. Il rischio del soffocamento istituzionale delle vitalità culturali e della diversità espressiva, di poetiche e politiche schiacciate dai meccanismi del potere. Alla luce della mia partecipazione dal 2009 (anno della redazione dell'articolo di Fabio Dei ispirato al pensiero di Bauman), ai lavori che accompagnano il processo di applicazione della Convenzione Unesco 2003, credo di poter affermare che i diversi attori impegnati in questo contesto ed il tenore dei dibattiti siano una prova tangibile di possibilità di dialogo e riconoscimento che possono condurre ad un superamento della paralisi del dialogo tra poteri istituiti e società civile, e che l'antropologia abbia in questo contesto in forte espansione un ruolo cruciale da vivere.

Forse, il “luogo” più significativo per pensare le evoluzioni in corso e le sfide cui confrontarsi sono le discussioni relative agli inventari del patrimonio culturale immateriale e alla partecipazione delle comunità culturali. Gli inventari che i diversi paesi hanno costituito (spesso ma non sempre) in seguito alla ratifica della Convenzione dovrebbero rappresentare, secondo lo “spirito della Convenzione”<sup>18</sup>, i primi strumenti di salvaguardia.

---

<sup>18</sup>Nell'articolo citato (p. 227 del volume a cura di Chiara Bortolotto, Bortolotto, C. (ed.), 2012, *Le patrimoine culturel immatériel, enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, MMSH), Tornatore analizza il processo di normalizzazione conoscitiva dell'inventario come strumento di potere e negazione del diritto al riconoscimento. Posso testimoniare di aver vissuto, sui miei terreni etnografici in Francia, il disagio che Tornatore fa emergere nella sua analisi, e di aver sperimentato di persona il rifiuto della comunità scientifica a valorizzare il punto di vista di studiosi ad associazioni locali, per esempio.

Gli inventari postulano un coinvolgimento delle “comunità, gruppi ed individui” eredi e protagonisti della trasmissione culturale fin dal processo di identificazione del patrimonio culturale immateriale. Questo processo comporta un riconoscimento di questo ruolo ed un diritto alla parola delle “comunità” che scardina l’univocità del processo di inventariazione legittimato dallo studioso accreditato dall’Istituzione della cultura. Come in molti Stati, tra cui l’Italia e la Francia, le logiche della Convenzione sono state piegate all’assetto istituzionale prestabilito, nel nostro caso quello del sistema dei Beni culturali<sup>19</sup>. Alcuni studiosi, tra cui Jean Louis Tornatore, in un recente scritto<sup>20</sup>, portano ad emergere il paradosso dell’inventario come luogo di “rimozione del riconoscimento”. Nel suo scritto “l’inventaire comme deni de la reconnaissance”, preconizzando l’abbandono dell’”expertise documentaire pour une expertise participative”, ci porta a riflettere su scelte ispirate ad una “lettura politica della Convenzione”, che coniughi i due aspetti del riconoscimento e dello spazio pubblico, con una risposta forte alle rivendicazioni non solo di riconoscimento di produzioni patrimoniali lontane dagli spazi consacrati delle “grandi centrali” dello Stato, ma anche a quelle associate alla “visibilità”. In questa visione, il processo di normalizzazione associato ai sistemi nazionali d’inventariazione da parte dell’etnoantropologo contravviene alla dimensione politica della Convenzione, il che porta a considerare l’inventario come un dispositivo

---

<sup>19</sup>Rimando, a questo proposito, alle analisi di Alessandra Broccolini ed al suo articolo contenuto nel volume citato a cura di Regina Bendix, pp.283-302, per l’Italia e al mio saggio, Zingari Lapicciarella, V. 2011, Percorsi francofoni al patrimonio culturale immateriale, in “Pensare le culture ai tempi dell’Unesco”, AM 28/29, pp. 70-82.

<sup>20</sup>Jean Louis Tornatore, op. cit. p. 228.

d'istituzionalizzazione del non-riconoscimento, mentre dovrebbe impegnare nella costituzione di spazi pubblici di riconoscimento della diversità culturale.

Tornatore ci invita a considerare il dibattito sul riconoscimento come cuore di un rinnovamento della filosofia morale e politica a partire dagli anni 90, ispirandosi al pensiero di Charles Taylor, Axel Honneth e Paul Ricoeur. Un rinnovamento legato alla constatazione che la lotta per il riconoscimento è diventata la “forma paradigmatica del conflitto politico alla fine del ventesimo secolo”. Alla lotta di classe, la lotta contro le disuguaglianze politiche, lo sfruttamento, si sostituiscono le lotte per il riconoscimento delle minoranze culturali, etniche, religiose, sessuali. Queste lotte esprimono i disegni collettivi e particolari delle comunità per la loro “sopravvivenza culturale” contro le dominazioni culturali e politiche<sup>21</sup>. Analizzando le diverse forme di “reificazione” che portano, nell’analisi di Axel Honneth, a considerare le persone come cose<sup>22</sup>, Tornatore si impegna in una lettura della Convenzione come strumento per affermare la priorità del riconoscimento, dimensione etica fondamentale, che considera l’attribuzione di un “valore sociale” delle persone responsabili di un “bene comune” come gesto fondatore dei processi conoscitivi.

Le discussioni intorno agli strumenti (le liste, i registri, le domande di accreditamento e finanziamento di programmi, l’assistenza internazionale, ecc...) e ai processi legati alla Convenzione, in sede dei Comitati intergovernativi, in particolare riguardo all’argomento della partecipazione delle

---

<sup>21</sup>Jean Louis Tornatore, op. cit. p. 229.

<sup>22</sup>Axel Honneth, “la société du mépris”, p. 229.

comunità e delle misure di salvaguardia, oppongono spesso il segretariato ed alcuni gruppi di esperti valutatori alle prese di posizione di funzionari ed esponenti governativi, impegnati a difendere i loro “dossier di candidatura” e le scelte dei governi. Questi conflitti di visione e d’interessi sono fortemente rivelatori riguardo alla natura delle sfide e delle frontiere in gioco. In alcuni momenti di particolare tensione dei dibattiti, sembrano emergere, insieme al disagio, la natura ed il ruolo dell’antropologia come coscienza critica dei confini e dei legami che uniscono e separano persone, culture, leggi ed istituzioni nel mondo globale.

Un confine distingue quegli Stati in cui il patrimonio culturale è fortemente istituzionalizzato secondo meccanismi estranei allo “spirito della Convenzione”, e Stati dagli apparati amministrativi e dalle politiche culturali più deboli ed aperte, che vedono nella Convenzione una possibilità forte per rivendicare uno spazio nel grande scenario patrimoniale del pianeta. I rappresentanti dei paesi dell’Africa, richiamano costantemente l’importanza della Convenzione per la salvaguardia, nella prospettiva dello sviluppo economico e del diritto. Spesso sono gli studiosi di questo continente, come Ahmed Skounti dal Marocco e Claudine Augée Angoué dal Gabon, a richiamare l’attenzione del Comitato verso tradizioni e culture che, in mancanza di studi e complessi di documentazione come quelli disponibili in Europa, hanno una funzione sociale ed economica vitale contribuendo al senso di appartenenza delle popolazioni e alle loro possibilità di sviluppo economico. La trasmissione del patrimonio culturale, le buone misure di salvaguardia garantite dai processi di riconoscimento internazionali assumono, in questi contesti, una dimensione cruciale che si lega strettamente alle responsabilità dello

*Dalle tradizioni popolari al patrimonio culturale immateriale. Un processo globale, una sfida alle frontiere*

sviluppo sostenibile fondato nel riconoscimento del valore, la protezione della diversità culturale e la lotta alla povertà.

*3. Inventari del patrimonio culturale immateriale e processi di identificazione come cantieri di cultura e partecipazione.*

*Governance e azione culturale*

*Producteurs méconnus, poètes de leurs affaires, inventeurs de sentiers dans les jungles de la rationalité fonctionnaliste, les consommateurs produisent quelque chose qui a la figure des “lignes d’erre” dont parle Deligny. Ils tracent des “trajectoires indéterminées”, (...)ces “traverses” demeurent hétérogènes aux systèmes où elles s’infiltrent et où elles dessinent les ruses d’intérêts et des désirs différents.  
(Michel de Certeau, p.57, arts de faire)*

Negli ultimi dieci anni, alcune convenzioni internazionali hanno modificato i paesaggi patrimoniali aprendo un processo i cui sviluppi disegnano i nuovi confini del dialogo interculturale: la Convenzione Unesco del 2003 per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, la Convenzione Unesco del 2005 per la promozione e la protezione della Diversità culturale, ed infine nello stesso anno (2005) la Convenzione del Consiglio d’Europa sul valore del patrimonio culturale per la società che introduce l’importante concetto di “comunità patrimoniale”: una comunità che si costituisce in funzione di un progetto comune, legato alla trasmissione di eredità culturali condivise.

A questi tre strumenti giuridici, in parte convergenti e complementari, corrispondono tre importanti strumenti concettuali: l’idea di diversità culturale come risorsa e fonte di creatività; l’idea di salvaguardia come impegno di diversi attori nel riconoscimento e nel rispetto attivo di eredità culturali vive e vitali in movimento permanente nello spazio-tempo; l’idea

infine di un riconoscimento della funzione sociale delle “eredità culturali” nel loro potenziale economico, politico, etico.

I lavori di Chiara Bortolotto analizzano la portata dei cambiamenti che la Convenzione introduce nelle politiche ed istituzioni nazionali rilevando la tensione che questa stabilisce tra i principi che incarna, “lo spirito della Convenzione”, gli strumenti che propone agli Stati parte (liste, registri, assistenza internazionale) e l’interpretazione che gli Stati ne fanno, conformemente alle loro tradizioni istituzionali talvolta in conflitto con i principi della Convenzione stessa. D’altra parte, il ruolo sempre più importante e riconosciuto delle ONG e del mondo associativo, introduce altri elementi di tensione, sia a livello nazionale che internazionale. Dobbiamo situare la Convenzione nel suo orizzonte politico, nel sistema nazioni unite e nella cornice dei diritti dell’uomo, in riferimento ai temi forti che animano e strutturano il dibattito dentro questo orizzonte: la questione dei popoli indigeni, delle minoranze etnico-culturali, dei diritti di proprietà intellettuale. Pensarla come strumento che si rivolge alla varietà di sistemi politici attraverso il pianeta.

Questi “conflitti” e tensioni appaiono con particolare evidenza nella scelta dei criteri stabiliti da ogni comunità nazionale per la redazione degli inventari, elemento cardine del processo di salvaguardia cui gli Stati sono vincolati per poter iscrivere elementi nelle liste o giustificare domande di assistenza e progettazione di piani di salvaguardia. Il caso italiano è particolarmente interessante e diversificato, affiancando ad un “inventario nazionale scientifico”<sup>23</sup>, progettato da antropologi attivi dentro le istituzioni ed i cui limiti sono oggi oggetto di

---

<sup>23</sup>Rimando ai contributi di Alessandra Broccolini, già citati e agli scritti di Roberta Tucci e Luciana Mariotti.

revisione critica, una molteplicità di esperienze a scala regionale, locale o addirittura nazionale per il momento poco conosciute, studiate e riconosciute. Talvolta già concretizzati in “registri regionali delle eredità intangibili”, come nel caso delle regioni Lombardia e Sicilia, altre volte in progetti di legge e di inventari regionali in cantiere (come nel caso della regione Veneto, della Puglia e dell’Abruzzo), o in iniziative della società civile volte a raccogliere alcune voci delle comunità locali sul web, come nel caso dell’inventario “progetti UNPLI” dell’Unione nazionale pro-loco, che possiamo considerare uno strumento di sensibilizzazione alla Convenzione.

Ma cosa significa inventario per la Convenzione?

L’inventario del PCI riguarda il processo d’identificazione e definizione di elementi del patrimonio culturale e comporta un riconoscimento da parte delle istituzioni designate dai governi nel processo di implementazione della Convenzione. Ora, la Convenzione proprio tenendo conto della complessità dei processi d’identificazione e della diversità delle “istituzioni della cultura” non dà indicazioni precise a riguardo, ma nell’articolo 12, esorta gli Stati in questi termini:

“Al fine di provvedere all’individuazione ai fini della salvaguardia, ciascun stato contraente compilerà uno o più inventari del PCI...”

Secondo la Convenzione, gli inventari non sono fine a sé stessi, ma finalizzati alla salvaguardia. Non sono un punto di arrivo, ma di partenza per un impegno di salvaguardia da costruire, in un processo di governance. Non si prevede un inventario nazionale unico ed esclusivo, cui tutti debbano fare riferimento, ma più inventari che lo Stato deve impegnarsi a riconoscere, aprendo un processo di accreditamento nazionale.

L'articolo 11 al punto b stabilisce che “ciascun Stato contraente individuerà e definirà gli elementi del PCI presenti sul suo territorio con la partecipazione delle comunità, dei gruppi e ONG rilevanti”.

Ma di quale comunità parliamo? Come si definisce una comunità in questo contesto?

La definizione del 2006 formulata nell'ambito di una riunione di lavoro in Giappone (unesco-ACCU)<sup>24</sup> si avvicina molto a quella di comunità di eredità della Convenzione di Faro:

“Comunità sono reti di persone il cui senso d'identità emerge da una tradizione storica condivisa che affonda nella pratica e nella trasmissione del loro PCI”.

E di quale partecipazione? “Lo spirito della convenzione non considera più i protagonisti come “informatori” dei ricercatori, ma come protagonisti appunto, con un ruolo attivo anche in quei processi conoscitivi precedentemente riservati all'intervento di specialisti e professionisti del patrimonio... Gli workshop unesco per questa ragione non si rivolgono solo ai professionisti del patrimonio e ai ricercatori ma agli stessi membri delle comunità, chiamati a diventare principali interlocutori degli Stati parte...”<sup>25</sup>.

Come abbiamo detto, la salvaguardia è nozione complessa, che comprende lo studio e la documentazione come strumenti conoscitivi, finalizzati a favorire il rinforzarsi della “coscienza patrimoniale” mirando all'identificazione di contesti sociali,

---

<sup>24</sup>Réunion d'experts sur la participation des communautés à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel: vers la mise en œuvre de la Convention de 2003. 13-15 mars 2006, Tokyo, Japon. [www.unesco.org/culture/ich/d/doc/src/00034-EN.pdf](http://www.unesco.org/culture/ich/d/doc/src/00034-EN.pdf). Centro Asia-Pacifico per l'Unesco.

<sup>25</sup>Mi riferisco a citazioni tratte dal rapporto di Chiara Bortolotto, “identificazione partecipativa del patrimonio culturale immateriale”, già citato, e alla riflessione su inventari e salvaguardia, pp. 28-29.



funzioni sociali, contesti che sono condizione alla trasmissione del patrimonio. La nozione di “salvaguardia” non ha molte affinità con le categorie (occidentali) tradizionalmente usate nella tutela del patrimonio e legate a modelli istituzionali, amministrativi, scientifici e tecnici solidi e sperimentati nei paesi occidentali. Ecco dunque che i processi conoscitivi e documentari entrano nel vivo delle relazioni talvolta conflittuali e comunque complesse con gli attori, gli stakeholders, e in tensione con pratiche documentarie cristallizzate in sistemi di autorità, di potere scientifico, di legittimità alla parola. Se i concetti di “inventario” o “catalogo” sono familiari ai professionisti del patrimonio, gli inventari già esistenti non costituiscono un modello adeguato a rispondere ai criteri della Convenzione.

L’analisi comparativa di Chiara Bortolotto, che analizza dieci inventari in corso in diverse aree geografiche, riprendendo la classificazione proposta da Huges de Varine<sup>26</sup>, individua tratti “civilizzati”, che coincidono con l’altro livello di professionalizzazione e strutturazione dei dati” e tratti “selvaggi”, tipici di inventari caratterizzati da un basso livello di specializzazione tecnico-scientifica dei loro attori, sistemi “aperti” di individuazione e raccolta dati. Spesso si tratta di progetti concepiti ex novo in applicazione della Convenzione che corrispondono a una forma relativamente elastica dell’apparato istituzionale. Non rivendicano finalità scientifiche, non presuppongono la validazione degli antropologi, insistono sulle funzioni sociali e sulla relazione a progetti di sviluppo. In questi casi, la partecipazione si traduce in interventi diretti degli

---

<sup>26</sup>La classificazione distingue inventari tecnocratici, scientifici, partecipati e partecipativi. Varine Hugues, 2005. *Les racines du futur. Le patrimoine au service du développement local*, Asdic, Lusigny-sur-Ouch.

attori sociali stessi nel riconoscimento del valore patrimoniale. Come nel caso del Venezuela<sup>27</sup>, scopo dichiarato dell'inventario è di potenziare "l'autostima culturale". Quel che conta è l'adozione e la considerazione da parte della comunità nazionale dei "criteri riflessivi di selezione e oggettivazione culturale" da parte della comunità stessa.

Molto significativo per noi il caso del Brasile, che rappresenta un interessante equilibrio tra tratti "selvaggi" e "civilizzati". Il Brasile ha infatti introdotto il concetto di "referenza\_riferimento culturale": "anziché identificare dei "beni culturali" individuati in saperi "oggettivi" e caratterizzati da valore intrinseco, l'inventario individua le dinamiche di attribuzione di valore che producono le rappresentazioni culturali soggettive nei loro stessi produttori. La "coscienza patrimoniale" è il presupposto di questi inventari. E veniamo alla scelta di un "approccio misto", che coinvolga gli attori sociali, i professionisti accademici e istituzionali. Il Brasile, per esempio, ricorre alla competenze degli antropologi per identificare i sistemi di "referenze culturali", in un approccio al patrimonio visto come strumento di promozione di un "uso sostenibile" delle risorse culturali.

Alla luce delle discussioni emerse durante i lavori del Comitato, possiamo rilevare un nesso tra le tensioni nell'interpretazione che gli Stati fanno della Convenzione e le ambiguità nel suo testo, inadeguato a coprire l'ampissimo spazio dei casi che ogni realtà pone sul tavolo delle negoziazioni e dei riconoscimenti, spesso ovviato nell'evocazione dello "spirito della Convenzione". L'ambiguità di alcuni concetti crea quel margine ermeneutico che permette agli stati di interpretarne il testo in base ai loro interessi specifici, in funzione delle categorie istituzionali e della loro cultura e politica

---

<sup>27</sup>P. 178 del Rapporto citato.

*Dalle tradizioni popolari al patrimonio culturale immateriale. Un processo globale, una sfida alle frontiere*

patrimoniale.” D'altra parte, gli interessi degli Stati e delle amministrazioni spesso rivelano logiche diverse da quelle che costituiscono il nucleo politico ed etico della Convenzione. La Convenzione è in questo senso uno strumento di educazione alla cultura della pace, della diversità culturale, della democrazia e dello sviluppo, ed il segretariato con i suoi esperti finisce per trovarsi spesso in posizioni delicate di conflitto con le lobbies degli “stati-parte”, impegnato a interpretare ciò che arriva dai “terreni” nazionali e a difendere il senso della Convenzione.

In questo senso, assistere ai lavori è esperienza illuminante, come entrare in un grande cantiere in cui filosofie politiche, culture amministrative, esperienze e limiti si misurano e confrontano alla luce di casi concreti, locali e spesso conflittuali.

#### *4. I Festival come nuovi contesti della trasmissione*

*Vediamo l'orizzonte futuro come una speranza per le tradizioni e per la diversità da riappropriare in condizioni nuove. Lo abbiamo appreso da quelle grandi forme di tradizione partecipata e di ritualità collettiva che hanno saputo resistere ed adattarsi, smentendo la vulgata positivista delle tradizioni come passato inerte, o lo sguardo romantico nostalgico verso un mondo incorrotto. Le tradizioni sono ancora e sempre di più parte della nostra vita. (Pietro Clemente)*

Nel 2007, anno della ratifica della Convenzione, in uno scritto dal titolo *Il patrimonio culturale intangibile italiano: il ruolo dei musei*, Pietro Clemente scriveva

Anche le nostre concezioni di tradizione, di cultura locale, di globalizzazione si sono approfondite a meglio radicate nel mondo in continuo cambiamento, non siamo puristi e sostenitori dell'arcaico, ostili ai processi innovativi, vediamo l'orizzonte futuro come una speranza per le tradizioni e per la

diversità da riappropriare in condizioni nuove. Lo abbiamo appreso da quelle grandi forme di tradizione partecipata e di ritualità collettiva che hanno saputo resistere ed adattarsi, smentendo la vulgata positivista delle tradizioni come passato inerte, o lo sguardo romantico nostalgico verso un mondo incorrotto. Le tradizioni sono ancora e sempre di più parte della nostra vita.

Tra i fattori positivi della mondializzazione, che contrastano col dilagare della guerra e l'acuirsi dei cosiddetti conflitti di civiltà, c'è la crescita di una comunità internazionale di attenzione comune ai diritti, ai beni comuni, alla natura e al patrimonio, che si basa non sul presupposto che l'occidente è il punto di riferimento, ma sul confronto delle diversità e lo scambio delle esperienze. E' una delle principali controtendenze alla guerra e allo scontro di culture ed etnie e non possiamo sottovalutarla. Siamo assolutamente favorevoli al confronto, alla crescita del lavoro della Convenzione, alla collaborazione con le istituzioni, e siamo insieme consapevoli che si tratta di un campo di politiche culturali in cui spesso la critica e la protesta saranno vitali.

Per gli antropologi museali la missione di educazione alla diversità, l'impegno a trasmettere ai giovani il patrimonio e valorizzare l'esperienza delle culture locali e la diffusione di una cultura critica e riflessiva a contatto con i temi del patrimonio, è connessa con l'impegno a dare la voce ai protagonisti, a considerare gli interlocutori non 'oggetti' di conoscenza ma soggetti di testimonianza cui dare la parola, siamo professionisti dell'ascoltare le voci.

Questo ci riporta alla storia profonda dei nostri studi, alla critica radicale contro l'informazione unificata, al bisogno di dar voce alle esperienze diffuse, ai testimoni locali, esigenza

che non ha ancora scalfito i nostri mezzi di comunicazione. In Italia, e in connessione con i musei, c'è una grande rete di archivi della memoria orale, di scrittura della gente comune, dove le storie attendono di essere ascoltate e trasmesse. Questi archivi, supporti materiali di beni immateriali, ci sono necessari a conoscere l'esperienza delle diverse forme di vita e richiamano alla vocazione che i nostri fondatori del secondo dopoguerra delinearono per gli studi che rinascevano dopo il fascismo nel clima della nuova società aperta e delle grandi mobilitazioni sociali.

“... entravo - scriveva Ernesto De Martino negli anni 50 lavorando alla ricerca sul Sud della magia, del tarantismo, della lamentazione funebre sulle orme del *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi - nelle case dei contadini pugliesi come un compagno, come un cercatore di uomini e di umane dimenticate storie, che al tempo stesso spia e controlla la sua propria umanità e che vuol rendersi partecipe, insieme agli uomini incontrati, della fondazione di un mondo migliore”.

E per noi la convenzione UNESCO è un po' questo, cambiate le prospettive storiche radicalmente, essa ha a che fare con la fondazione di un futuro comune, di una ricomposizione tra generazioni e culture.

Nelle sue *Note lucane* De Martino scriveva negli anni 50 che i contadini di quelle terre marginalizzate ‘volevano entrare nella storia’. E Alberto Cirese scriveva di un ‘volgo’ protagonista del proprio destino, capace di scegliere la cultura da portare nel futuro.

In questo brano, profondamente attuale, Pietro Clemente cerca di connettere le profonde evoluzioni sociali con il bisogno di memoria, di tradizione e di appartenenza, invitando

l'antropologia a proseguire la sua vocazione profonda nel "dare la voce". I processi di riconoscimento aprono lo studio e la conoscenza al dialogo e alla progettazione di nuovi spazi di ascolto ed emergenza della diversità culturale. Le Convenzioni internazionali sono tentativi di costruzione di spazi di reciproco riconoscimento, postulando un accordo su principi comuni e un impegno a rispettarli.

Gli interventi dell'antropologo marocchino Ahmed Skounti durante i lavori della Convenzione, rilevano le tensioni che attraversano i dibattiti, la "*costante negoziazione tra lo spirito di una Convenzione internazionale e le categorie dei diversi contesti nazionali o locali*" ma soprattutto invitano l'occidente degli archivi, dei musei, delle opere d'arte e dei sistemi accreditati e sofisticati di selezione e classificazione dei beni culturali (in una gerarchia che va dal patrimonio storico artistico e monumentale alle forme "minori" di patrimonio e le "culture popolari") a cambiare il suo sguardo e i suoi sistemi di valutazione. L'insistenza con cui si richiama alla considerazione del contesto d'una pratica come condizione per la salvaguardia della pratica stessa, ci porta verso una più profonda comprensione del titolo del volume curato da Skounti, "dell'immaterialità del patrimonio culturale"<sup>28</sup>, che introduce gli argomenti fondamentali per aprire le frontiere tra materialità e immaterialità del patrimonio, favorendo la considerazione dei fenomeni come "unità necessaria"<sup>29</sup>.

Durante i lavori del Comitato, abbiamo notato la sistematicità con cui il Marocco, spesso portavoce dell'Africa e talvolta dei

---

<sup>28</sup>Skounti, A. Tebbaa, O., 2011, de l'immatérialité du patrimoine culturel, Bureau régional de l'Unesco à Rabat.

<sup>29</sup>Penso in particolare a Grégory Bateson, "Mente e natura. Un'unità necessaria." Ed. italiana 1984, Adelphy.

paesi arabi durante i lavori del Comitato<sup>30</sup>, sottolinea la necessità di negoziazione con gli stakeholders, sul terreno, insistendo sulla considerazione delle funzioni e dei “nuovi” contesti sociali che garantiscano la trasmissione dei patrimoni culturali immateriali, come i festival.

In questo senso, riconoscere le funzioni sociali ed i contesti della trasmissione nel mondo contemporaneo è importante tanto quanto e forse più della conoscenza specializzata del “bene” o elemento da salvaguardare. La considerazione di processi vivi, in evoluzione e costante negoziazione impone la necessità di un monitoraggio permanente e la progettazione di strumenti di documentazione agili, interattivi e facilmente aggiornabili, ponendo le abitudini di studio di fronte alle sfide delle nuove tecnologie e dei media.

Considerando l'importanza del dialogo interculturale (sia all'interno delle frontiere nazionali che nel senso di apertura del patrimonio culturale come vettore di processi transnazionali) e la necessità di lavorare alla salvaguardia di tratti culturali considerati come strumento di appartenenza e continuità da articolate e complesse comunità di praticanti, la Convenzione ha suscitato una revisione critica delle metodologie di studio e lavoro intorno al patrimonio culturale, aprendo una riflessione sul ruolo degli studiosi e in particolare degli antropologi come mediatori e traduttori, costruttori di ponti<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup>In seno ai lavori della Convenzione, i gruppi di paesi che non fanno parte del Comitato e che hanno dossier da difendere, fanno spesso passare messaggi attraverso gli stati parte del comitato e si organizzano dunque, a seconda dei soggetti di discussioni e dei dossier analizzati, per gli interventi.

<sup>31</sup>Nel 2013 si è tenuto a Bruxelles, per i 10 anni della Convenzione, un convegno sul tema della mediazione culturale, Cultural-Heritage-Broker. Critical success (f) actor for securing intangible cultural heritage.

Il festival “la notte della taranta”, potente momento di espressione culturale, costituisce un appassionante terreno di incontro tra competenze, sensibilità, ruoli di una vasta comunità di studio e lavoro, situandosi a pieno titolo nel contesto delle evoluzioni contemporanee del patrimonio culturale. Come si collega il festival alle esigenze delle comunità locali, all’antico fenomeno del tarantismo, alle pratiche magiche, all’esorcismo e alle danze terapeutiche, alle tradizioni di studio che hanno valorizzato nel tempo e trasmesso, studiando e interrogando, il senso delle culture della “terra del rimorso”?

Alcune risposte a queste domande mi pare di averle colte in una notte di viaggio con i giovani che si recavano in treno, tra Lecce e Melpignano, per partecipare al festival nella sua edizione del 2012. Quel viaggio in treno ed il sogno etnografico che allora era nato, mi aveva avvicinato molto alla comprensione del senso sociale del festival per le nuove generazioni della Puglia contemporanea. Il vissuto del festival nelle parole dei giovani mi aveva ricollegato alla memoria delle conversazioni con poeti marocchini e tunisini invitati in Sardegna nel 2011, in conclusione di un’avventura transfrontaliera e mediterranea vissuta grazie al progetto europeo IN.CON.TR.O<sup>32</sup>. Ho pensato dunque di chiudere queste note volgendo l’ascolto alla riva sud del Mediterraneo.

*Viaggio, poesia e ospitalità. Parole mediterranee*

Mohamed Bennis, poeta marocchino, ideatore della giornata della poesia dell’Unesco che vuole stimolare il dialogo attraverso la poesia, è convinto sostenitore dell’importanza della traduzione per la promozione della conoscenza tra le culture.

---

International colloquium ikv 10 years UNESCO Convention 2003.

<sup>32</sup><http://www.incontrotransfrontaliero.com/>



Questo brano, tratto dal capitolo “tra due paure”, del libriccino “Il Mediterraneo e la parola. Viaggio, poesia, ospitalità” ci parla di artisti e di viaggi, di poesia e di dialogo, di paure e di frontiere. Alcune righe che possono essere lette, nel segno dei festival e delle tradizioni come patrimoni vivi di un’umanità in viaggio, come elogio del dialogo, dell’incontro e dell’ascolto.

Poesia, tradizioni e narrazioni sono strumenti potenti con forte valenza politica: armi per cambiare il mondo.

Non saprei spiegare come sia nata in me, adolescente, la distinzione tra colonizzazione e cultura francese. Questa consapevolezza ha trasmesso una speciale forza d’animo nel difendere la mia libera appartenenza alla cultura mediterranea; i testi francesi incarnavano la relazione che mi legava all’altro profilo di questo mare dalle onde che confluivano. La cultura della libertà e dell’avventura hanno in egual misura alimentato il mio folle desiderio di girare l’Europa. Allora bastava il passaporto. Era il 1968. (...) All’epoca ero intimamente convinto di avere il diritto di appartenere sia all’una che all’altra riva del Mediterraneo. Nonostante la storia conflittuale che dividevano. (...) I miei figli non possono, oggi, attraversare con facilità il Mediterraneo per giungere in Europa. La riva settentrionale ha chiuso le porte al sud. (...) Alla fine degli anni 80 ho cominciato ad avere la sensazione che lo spazio aperto del mediterraneo mi fosse stato rubato; e, di conseguenza, che mi avessero definitivamente cacciato dall’Andalusia (...) Ciò che è accaduto alla fine degli anni ottanta e in maniera più prepotente, nell’arco degli anni 90, è in netto contrasto con il sogno del passato. Va evidenziato che, per assurdo, la nostra espulsione dal Nord si è intensificata con l’amplificazione politico-mediatica dell’idea mediterranea. I valori della

diversità, dei diritti dell'uomo e della democrazia, della condivisione e della cooperazione sono investiti di significati contraddittori. (...)

La mia cultura e la mia avventura poetica mi permettono di parlare, qui e ora, nonostante la paura. Non solo la paura di un oppressivo potere arabo, ma anche la paura del potere della riva nord, divenuto più violento e meno sensibile alla logica dell'apertura verso l'altro. Così proprio io, figlio della riva sud, sono prigioniero di due paure, paura di sé e paura dell'Altro.

Io sono una voce polifonica e non un'eco unidimensionale. Ognuno di noi ascolta l'altro, nella sua libertà e nella sua avventura, salvaguardando la ricchezza infinita della cultura umana, ognuno, secondo Gadamer, trasforma l'idea che ha dell'altro perché il "dialogo è una forza metamorfizzante". E la voce degli artisti e degli intellettuali che potrebbero difendere, ancora una volta, il senso aperto del Mediterraneo futuro, plurale e armonioso. Il dialogo è la nostra giusta voce: "ascoltare l'altro – spiega Gadamer – mi sembra essere la vera elevazione dell'uomo all'umanità".

### *Bibliografia*

1. Lourdes Arizpe Cristina Amescua Springer *Briefs in Environment, Security, Development and Peace, Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage, Volume 6*, 2013.
2. Aikawa-Faure Noriko, 2009. «La Convention de l'Unesco pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel et sa mise en oeuvre», *Le patrimoine culturel immatériel à la lumière de l'Extrême-Orient, Maison des cultures du monde, Babel, Paris*, pp. 13-45.

3. Arantes, A, 2013, "Beyond Tradition: Cultural Mediation in the Safeguarding of ICH" [Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage SpringerBriefs in Environment, Security, Development and Peace](#), Volume 6, 2013, pp. 39-55.
4. Anderson Benedict, 1991. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso, London-New York [trad. it. *Comunità immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*, prefazione di Marco d'Eramo, Manifesto Libri, Roma, 1996].
5. Appadurai Ariun, 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London [trad. it. *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma, 2001].
6. Amselle Jean-Loup, 2004. «Patrimoine immatériel et art contemporain africain», *Museum International*, n° 221-222, pp. 86-92.
7. Augé Marc, 1992. «Les paradoxes du patrimoine», in M. Augé (a cura di), *Territoire de la mémoire. Les collections du patrimoine ethnologique dans les écomusées*, Fédération des écomusées, Salins-Bains, pp. 20-21.
8. Bateson, G. 1980, *Mind and nature*, [ trad. italiana 1984 "Mente e natura. Un'unità necessaria." Adelphy]
9. Bendix Regina, 1997. *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison.
10. Bendix, Regina, Aditya Eggert, Arnika Peselmann, eds. (2012): [Heritage Regimes and the State](#). Göttingen Studies on Cultural Property, Vol. 6. Göttingen: Göttingen University Press 2012.
11. Bauman, R., 1992, "Foklore", in R. Bauman (ed.), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, New York, Oxford University Press, pp. 29-40.
12. Bennis, M., 2009, *Il Mediterraneo e la parola*, Roma, Donzelli editori, pp. 3-9.

13. Bourdieu, P., 1979, *La distinction*, Paris, Minuit [trad.it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983].
14. Bortolotto C. (ed.), 2012, *Le patrimoine culturel immatériel, enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, MMSH.
15. Bravo Gian Luigi, Tucci Roberta, 2006. *I beni culturali demoetnoantropologici*, Carocci, Roma.
16. Bromberger, C. Todorov, T., 2002, *Germaine Tillon, une ethnologue dans le siècle*, Actes sud.
17. Ciarcia Gaetano, 2006. «La perte durable – Etude sur la notion de patrimoine immatériel», *Les carnets du Lahic n° 1*, Lahic/Mission à l'ethnologie, Paris. Disponibile in rete <http://www.lahic.cnrs.fr/spip.php?article327> [consultato il 10 ottobre 2009].
18. Cirese, A.M., 1973, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo.
19. Clemente, P., 2001, “Il punto su: il folklore”, in P.Clemente, F-Mugnaini (a cura di), *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Roma, Carocci, pp. 187-220.
20. Clemente, P., 1996, *Graffiti di museografia antropologica italiana, Protagon toscana*.
21. Clemente P., 2008. *L'antropologia del patrimonio culturale, intervento al primo convegno nazionale dell' A.N.U.A.C (Associazione Nazionale Universitaria Antropologi Culturali), Saperi antropologici, media e società civile nell'Italia contemporanea*, Matera, 29-31 Maggio 2008. Disponibile in rete: [http://www.fareantropologia.it/sitoweb/index.php?option=com\\_content&view=article&id=219:lantropologia-del-patrimonio-culturale&catid=65:interventi-pietroclemente&Itemid=81](http://www.fareantropologia.it/sitoweb/index.php?option=com_content&view=article&id=219:lantropologia-del-patrimonio-culturale&catid=65:interventi-pietroclemente&Itemid=81)

22. Cultural Properties Protection Department, Japan, 1950. Law for the Protection of Cultural Properties. Disponibile in rete:  
[www.wipo.int/tk/en/laws/pdf/japan\\_cultural.pdf](http://www.wipo.int/tk/en/laws/pdf/japan_cultural.pdf).
23. Dei Fabio, 2009. «Realdo Tonti e il popolare underground.: per salvare l'ottava rima Dall'Unesco», in P. Clemente, A. Fanelli (a cura di), *L'albicocco e la rigaglia. Un ritratto del poeta Realdo Tonti*, Gorée, Siene, pp. 241-254. Disponibile in rete:  
[http://www.fareantropologia.it/sitoweb/index.php?option=com\\_content&view=article&id=135:realdo-tonti-e-il-popolare-underground&catid=54:cultura-popolare-e-cultura-dimassa&Itemid=](http://www.fareantropologia.it/sitoweb/index.php?option=com_content&view=article&id=135:realdo-tonti-e-il-popolare-underground&catid=54:cultura-popolare-e-cultura-dimassa&Itemid=)
24. Dei, Fabio, 2009, *Tra le rovine dell'agorà. Testimonianze*, 462  
Disponibile in rete:  
[http://www.fareantropologia.it/sitoweb/index.php?option=com\\_content&view=article&id=211:tra-le-rovine-dellagora&catid=56:lantropologia-nella-sfera-pubblica&Itemid=70](http://www.fareantropologia.it/sitoweb/index.php?option=com_content&view=article&id=211:tra-le-rovine-dellagora&catid=56:lantropologia-nella-sfera-pubblica&Itemid=70)
25. Clifford James, 1997. *Routes*, Harvard University Press, London.
26. De Varine Hugues, 2005. *Les racines du futur. Le patrimoine au service du développement local*, Asdic, Lusigny-sur-Ouch.
27. Dei, F., 2002, *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Roma, Meltemi.
28. De Martino, E., 1958, *Morte e pianto rituale*, Torino, Boringhieri.
29. De Martino, E., 1959, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli.
30. De Martino, E., 1961, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore.
31. De Martino, E., 1962, "Note lucane", in *Furore simbolo valore*, Milano, Il Saggiatore.
32. Heinich Nathalie, 2009. *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.

33. Herzfeld Michael, 1991. *A Place in History. Social and Monumental Time in a Cretan Town*. Princeton University Press, Princeton.
34. Goody Jack, 1977. *The domestication of the savage mind*, Cambridge University Press, Cambridge, New York-Melbourne.
35. Hobsbawm Eric J., Ranger Terence (a cura di), 1983. *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge.
36. Horkheimer, M. – Adorno, T.W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M., Fischer Verlag [trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966).
37. Kirshenblatt-Gimblett Barbara, 2004. «Intangible Heritage as Metacultural Production», *Museum International*, n° 56, pp. 53-65.
38. Lowenthal David, 1998. *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge University Press, Cambridge.
39. Mariotti L., 2008. «Prospettive italiane della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale. Ipotesi di analisi tra antropologia e norme giuridiche», in C. Bortolotto (a cura di), *Il patrimonio immateriale secondo l'Unesco: analisi e prospettive*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, pp. 67-83.
40. Mariotti, L., 2011, *patrimonio culturale immateriale: un prodotto metaculturale*. In *Beni immateriali. La Convenzione Unesco e il folklore*. *La Ricerca Folklorica*, n.64, Grafo. pp.19-27.
41. Moores, S., 1993, *Interpreting Audiences. The Ethnography of Media Consumption*, London, Sage [trad. it. *Il consumo dei media. Un approccio etnografico*, Bologna, Il Mulino, 1998].
42. Seitel Peter (a cura di), 2001. *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment of the 1989 Unesco Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*, Center for Folklife and Cultural Heritage, Smithsonian Institution Press, Washington.
43. Palumbo Berardino, 2003. *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma.

*Dalle tradizioni popolari al patrimonio culturale immateriale. Un processo globale, una sfida alle frontiere*

44. Pomian Krzysztof, 1996. «Nation et patrimoine», in D. Fabre (a cura di), *L'Europe entre cultures et nations*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, pp. 85-95.
45. Poulot Dominique, 1997. *Musée, nation, patrimoine: 1789-1815*, Gallimard, Paris.
46. Smith Laurajane, 2006. *The Uses of Heritage*, Routledge, London-New York.
47. Unesco-ACCU, 2006. *Réunion d'experts sur la participation des communautés à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel: vers la mise en oeuvre de la Convention de 2003*, 13-15 marzo 2006, Tokyo.
48. Unesco, 2008. *Orientations devant guider la mise en oeuvre de la Convention du patrimoine mondial*, Centre du Patrimoine mondial, Paris.
49. Unesco s.d. *Identifying and inventorying intangible cultural heritage* [brochure di informazione].
50. Unesco, 1972. *Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel*, Paris, 16 novembre 1972.
51. 2003. *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, Paris, 17 ottobre 2003.
52. 2005. *Expert meeting on Inventorying Intangible Cultural Heritage*, Paris, 17-18 marzo 2005.
53. 2006a. *Réunion d'experts sur la documentation et l'archivage du patrimoine culturel immatériel*, 12-13 gennaio 2006. Disponibile in rete: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00068-FR.pdf>.
54. 2006b. *Meeting on inventorying intangible cultural heritage in Ethiopia, Djibouti and Somalia*, Addis Abeba, 19-20 Ottobre 2006. Report, 4 gennaio 2007. Disponibile in rete: [http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=FR&pg=00015&theme\\_meeting=00027](http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=FR&pg=00015&theme_meeting=00027).

55. 2007. Identifier et inventorier le PCI, versione non ufficiale, 18 gennaio 2007.
56. 2010. Operational Directives for the Implamentation of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Adopted by the General Assembly of the States Parties to the Convention at its second session (Paris, 16 to 19 June 2008), amended at its third session (Paris, 22 to 24 June 2010).
57. 2009. Unesco World Report: Investing in Cultural Diversity and Intercultural Dialogue.
58. Van Zanten Wim (a cura di), 2002. Glossaire - Patrimoine culturel immatériel (testo elaborato nel corso di una riunione internazionale di esperti all'Unesco il 10-12 giugno 2002), Commission nationale néerlandaise pour l'Unesco, La Haye.
59. Zagato, L. e Vecco, M., 2011 "Le culture dell'Europa, l'Europa della Cultura", Franco Angeli.
60. Zingari Lapicciarella, V. 2009, Intervistare, in "Etnografie del contemporaneo, pratiche e temi degli antropologi", AM22.
61. Zingari Lapicciarella, V., 2011, Patrimoni culturali immateriali e diritto alla cultura tra musei, territori e comunità. Note dalla Savoia alpina, in "La ricerca folklorica", n. 64, pp. 95-105.
62. Zingari Lapicciarella, V. 2011, Percorsi francofoni al patrimonio culturale immateriale, in "Pensare le culture ai tempi dell'Unesco", pp. AM 28/29, pp.70-82.
63. Zingari, V. Giuffré, M., 2010, Oltre il testo, oltre l'intervista, Sguardi etnografici, in Pistacchi, M, (a cura di) «Vive Voci, l'intervista come fonte di documentazione», ed. Donzelli, Roma, pp. 123-155.



Christian Caliandro

## *Gli ecosistemi culturali al tempo della crisi & i festival culturali come utopie realizzate*

### *1. I festival culturali italiani come utopie realizzate.*

Negli ultimi dieci-quindici anni, l'Italia ha conosciuto una straordinaria fioritura di festival culturali, che non ha praticamente eguali in Europa: tutto questo, inoltre, è avvenuto proprio nel periodo di maggiore erosione dell'offerta culturale pubblica e del discorso pubblico – di progressiva scomparsa, si può dire, di ogni spazio culturale *comune*. È evidente che i due fenomeni sono in stretta relazione causale: di fatto, è come se all'interno di una gigantesca, e complessa, distopia realizzata si fosse sviluppato un arcipelago di micro-utopie, altrettanto reali e perfettamente funzionanti. Concentrate nello spazio, e nel tempo.

Non è un caso forse che alcuni dei casi di maggiore successo – oltre a Melpignano, occorre citare almeno il *Festival dell'Economia* di Trento e il festival letterario *Isola delle Storie* di Gavoi, in Sardegna – siano nati e cresciuti proprio in luoghi marginali della Penisola, e di scala estremamente ridotta. Questi luoghi sono dei veri e propri 'ecosistemi culturali', e come tali possono essere concepiti: il contesto urbano e architettonico, quello ambientale-paesaggistico e quello umano (la tradizione, la storia, l'animazione culturale) agiscono insieme per

riconfigurare integralmente una comunità attraverso la ricostruzione della sua identità. E la produzione di senso.

## 2. *Ecosistemi culturali.*

Erwin Panofsky scriveva in *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* (1960): “Una innovazione – un’alterazione di ciò che è stabilito’ – necessariamente presuppone che ciò che è stabilito (lo si chiami tradizione, convenzione, stile, modo di pensare) sia una costante in rapporto alla quale l’innovazione è una variabile. Per poter decidere se una ‘soluzione proposta da un individuo’ rappresenti una ‘innovazione’, dobbiamo ammettere l’esistenza di questa costante e tentar di precisarne la direzione. Per poter decidere se l’innovazione sia ‘ricca di conseguenze’, dobbiamo tentar di decidere se la direzione in cui si muove la costante è mutata a causa della variabile.”<sup>1</sup>

L’innovazione (il pensare idee nuove, come diversione e deviazione rispetto agli standard tradizionali e al già conosciuto) ha bisogno di un’ecologia, di un intero *ecosistema culturale* in cui nascere, mettere radici e crescere organicamente. Proprio il tipo di ecosistema che in Italia è venuto meno, da ben prima della crisi socio-economica più grave dell’ultimo secolo – ma che l’aggravarsi della crisi evidenzia brutalmente ogni giorno.

Un processo culturale innovativo È un processo non meccanico, ma vitale, esistenziale, che si oppone direttamente alla visione passiva, ‘estrattiva’ della cultura, veicolata dalla famigerata metafora del giacimento di petrolio (conciata non

---

<sup>1</sup> E. Panofsky, in “*Rinascimento*”: *auto definizione o autoinganno?*, in *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale (Renaissance and Renascences in Western Art*, Almqvist & Wiskell/Gebers Frlag AB, Stockholm 1960), Feltrinelli, Milano 1971, p. 18.

negli anni Ottanta, come generalmente si pensa, ma durante gli anni Trenta italiani). Tra le affermazioni “con la cultura non si mangia” e “con la cultura si mangia” non passa a ben vedere alcuna differenza sostanziale: ricadono entrambe nello stesso recinto concettuale, e sono il prodotto di un ragionamento strumentale, economicistico. Quello orientato interamente al rendimento immediato, a brevissimo termine; allo sfruttamento intensivo, insostenibile. Interpretare ancora la cultura e l’industria culturale in termini puramente economicistici significa dunque, banalmente, volerle costringere in un recinto che non le appartiene, all’interno di regole e parametri non suoi. Di un sistema, cioè, che non la riguarda e che le è addirittura ostile.

Per questo, gran parte della retorica della “creatività” prodotta negli ultimi quindici anni è drammaticamente assurda. Proviene da una concezione totalmente distopica del funzionamento interno dei fenomeni culturali e dell’innovazione creativa, prodotta all’interno di una mentalità sempre e comunque neoliberista. Significa applicare i principi economicistici e strumentali alla cultura, ricadendo – dal verso opposto – negli stessi errori dei decisori che proclamano ed applicano i tagli ai finanziamenti per il settore culturale pubblico. Il ragionamento, nella sostanza, è: “se non rende (nell’immediato), non serve.” Che equivale ad affermare: “ma la cultura rende, eccome”. Se ci pensiamo bene, tra “con la cultura non si mangia” e “con la cultura si mangia” non corre poi tutta questa differenza: entrambi gli approcci discendono, di fatto, dalla medesima filosofia.

Nel corso degli ultimi quindici-venti anni, infatti, la “creatività” è diventata non solo un termine onnicomprensivo, ma anche una sorta di *mantra* per la letteratura sia specialistica

che generalista. Una *buzzword*, come dicono gli americani. Ciò è dovuto a quella garanzia “magica” che la creatività ha acquistato presso urbanisti, *policy makers* e studiosi, nonostante il suo aspetto tecnicistico e grazie ad elaborazioni intellettuali *à la page*.<sup>2</sup> È facile comprendere il perché: la creatività è una forma leggera, depotenziata, sterilizzata – perciò più maneggiabile e gestibile – rispetto alla “creazione”, una nozione infinitamente più ingombrante e problematica, molto poco adattabile ad un universo *cool*.

Questa aura di accessibilità e domestichezza rappresenta (o meglio, rappresentava fino a poco tempo fa: nell’epoca *pre-crisi*) un appiglio irresistibile per chi deve prendere decisioni immediate, con implicazioni dirette per le comunità e i contesti: questa è la ragione principale della diffusione di questa idea quasi ‘messianica’ della cultura e della creatività (i due concetti tendono spesso a sovrapporsi in questo campo, con gli effetti ‘sterilizzanti’ sul territorio culturale che si possono facilmente immaginare) come agenti nei processi di trasformazione.

La conseguenza diretta: la desertificazione, la distruzione dei contesti – come di mostra il modello tipicamente italiano e totalmente disfunzionale della città d’arte.

### 3. *La funzione trasformatrice della cultura: la cultura & la crisi.*

La crisi sta ridefinendo i parametri e gli *standard* che regolano i singoli territori della vita collettiva in Italia, e quello culturale

---

<sup>2</sup> R. Florida, *The Rise of the Creative Class: And How It’s Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life*, BasiBooks, New York 2004 (trad. it. *La classe creativa spicca il volo. La fuga dei cervelli: chi vince e chi perde*, Mondadori, Milano 2006). Cfr. anche idem, *Cities and the Creative Class*, Routledge, London 2004.

ovviamente non fa eccezione. Il modello fondamentale di questa riconfigurazione è quello della *desertificazione*: non c'è proprio altro modo di dirlo. I tagli ai finanziamenti pubblici annunciati (e realizzati) quotidianamente non hanno e non possono avere altra conseguenza, al netto delle lodevoli e interessanti sacche di resistenza (istituzioni, associazioni, movimenti, singoli autori).

Tutto questo avviene mentre in altri Paesi europei (tra gli altri Francia, Germania, Svizzera, *Nordic Region*-Danimarca, Finlandia, Svezia, Norvegia, Islanda) e occidentali (USA, Canada), si tentano proprio nel bel mezzo della crisi - spesso con successo - strategie alternative di sostegno all'arte ed alla cultura. Che contemplano, per esempio, modalità intelligenti e innovative di fusione intelligente tra risorse pubbliche e private, oppure l'attivazione di distretti e *network*, nazionali ed internazionali, interamente dedicati alle imprese creative.

E da noi? Da noi vige e impera la medesima cultura dell'emergenza che da parecchi decenni ormai affligge la nostra società. Di una visione (o di un'assenza di visione) ampia ed asfissiante, che si può sintetizzare così: "in questo momento, ci sono cose ben più importanti a cui pensare: ci dispiace, ma non possiamo pensare anche alla cultura". Il pensiero sottinteso è, naturalmente: la cultura è un lusso, un bene voluttuario, un "vuoto a perdere" che non ci possiamo più permettere. Non ci potrebbe essere quasi nulla di più sbagliato e controintuitivo, proprio in un momento del genere: ridurre, comprimere, soffocare, eliminare la produzione e la fruizione culturale vuol dire, molto semplicemente, segare il ramo su cui si è seduti. Cancellare le proprie *chance* presenti e future; condannarsi all'impermanenza.

È un errore grossolano e molto pericoloso, come quello - purtroppo molto diffuso - di pensare che la crisi prima o poi

passerà. Che sia solo, in definitiva, una sospensione dell'ordine naturale delle cose, del loro stato normale. E che, una volta trascorsa, quello stesso ordine si ristabilirà. No. Nulla tornerà come prima. E sta a noi, solo a noi, decidere come sarà la realtà del *dopo*.

La crisi (come indica l'etimologia stessa del termine κρίσις: distinzione, valutazione, discernimento) è la transizione *consapevole* da uno stato della realtà ad un altro, inevitabilmente diverso. La crisi è una soglia, e al tempo stesso una trasformazione. Che richiede la totale e radicale riconfigurazione dei paradigmi, dei punti di riferimento che regolano la nostra percezione del mondo. E non c'è nulla come la cultura che riesca ad assolvere questa funzione, nella maniera più completa ed efficace. La cultura ci addestra a trovare soluzioni inedite a problemi che ci paiono insormontabili, mutando i punti di vista sui fenomeni, stabilendo connessioni tra eventi e idee, articolando livelli molteplici di interpretazione.

La società italiana attuale, invece, soffre dell'incapacità cronica, a tutti i livelli, di immaginare il futuro: la (ri)costruzione di se stessa nel futuro. E persino, cosa forse ancor più grave, di percepire il presente.

L'Italia è ossessionata dai suoi fantasmi. In ogni territorio della vita collettiva e civile (politica, economia, impresa, cultura) si continuano ad applicare con ostinazione schemi obsoleti e griglie interpretative antiquate che non funzionano, che non funzioneranno - e che molto probabilmente non hanno *mai* funzionato. La ragione, molto intuitiva, è che gli schemi obsoleti vengono adottati dai cervelli obsoleti. A loro volta, i cervelli obsoleti sono pervicacemente legati alla percezione della realtà e del mondo che si sono formati una volta per tutte, e dunque reagiscono solo alla conferma del già dato e del già noto

(di qui, la cultura come pratica autoconsolatoria e retorica): ogni innovazione, intesa come modifica radicale dell'ordine conosciuto, è percepita come una minaccia. E viene regolarmente esclusa dallo sguardo, in nome di un'avversione al rischio che da noi ha una tradizione più che trentennale.

Compito della cultura, in una fase storica come quella che stiamo attraversando, non può che essere – dopo aver ratificato ed analizzato la fine dell'epoca precedente – immaginare, articolare e costruire l'epoca nuova. È abbastanza chiaro, infatti, che l'esigenza di far rinascere una civiltà si manifesta proprio quando un'altra sta morendo, o è già morta. È inutile e dannoso tergiversare sulla soglia, per paura di ciò che c'è al di là: occorre attraversarla.

La cultura è il telaio, la struttura fondamentale di progettazione del presente e del futuro.

Del resto – è di certo una banalità, ma vale la pena ripeterla – sono proprio le epoche di crisi quelle in cui nascono e fioriscono i più grandi ed ambiziosi progetti culturali. Peter Sloterdijk ci ha spiegato, per esempio, come la fondazione nel 387 a.C., da parte di Platone, della prima Accademia della storia fosse di fatto una potentissima e sublime reazione culturale al fallimento della *pólis* (al crollo cioè di una civiltà, di un intero mondo):

[...] l'istituzionalizzazione della filosofia attraverso l'apertura della scuola di Platone intorno al 387 a.C. rappresentò una reazione al collasso del modello offerto dalla *pólis* ateniese. Dalla cruda evidenza essa trasse la conclusione che la democrazia era fallita in quanto forma collettiva di vita gradevole. [...] Colto nel momento della sua origine e interpretato secondo lo stato d'animo di fondo che lo connotò, quello che di lì in avanti sarebbe stato chiamato 'amore della saggezza' è la prima forma, e la più pura, di

romanticismo dei perdenti: conversione di una sconfitta in una vittoria in un altro campo e travestimento di una perdita irreparabile in conquista imperitura.<sup>3</sup>

Il modello fondamentale, in maniera solo apparentemente paradossale, rimane sempre e comunque quello delle sottoculture (tra le altre: *punk*, *post-punk*, *hip hop*, *grunge*). Si tratta di culture che si sono radicate in un tempo e in uno spazio precisi, attorno al concetto di comunità, di collaborazione, e di opposizione rispetto alla cultura dominante, calata dall'alto. Le sottoculture hanno saputo creare, praticamente dal nulla, ambienti vivi, vibranti e stimolanti attraverso condivisione di idee e valori, e la competizione sana tra i creatori emergenti. Pochi altri fattori costituiscono le precondizioni ideali per la produzione di contenuti culturali innovativi. Non è un caso, inoltre, che le principali sottoculture siano nate quasi sempre nei luoghi più marginali e degradati del loro periodo storico (la Manchester deindustrializzata dei Joy Division nei tardi anni Settanta, i ghetti neri nelle metropoli americane e la Seattle degli anni Ottanta). Il punto-chiave è evidentemente la tematizzazione di un disagio collettivo: la trasformazione di un malessere, di una condizione potenzialmente ed effettivamente paralizzante, in un punto di vista interessante sulle cose consente di liberare le energie più creative di un territorio, e di un'epoca.

È per questo, in fondo, che tutti i tentativi di creare dall'alto la cosiddetta "economia creativa" o "economia della conoscenza" appaiono destinati a rimanere infruttuosi, e a partire dall'avvento nel 2008 della più grande crisi contemporanea stanno mostrando tutti, invariabilmente, difetti e criticità strutturali. Perché questi modelli di progettazione culturale meravigliosamente sofisticati

---

<sup>3</sup> Peter Sloterdijk, *Stato di morte apparente*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.



sono l'ennesima dimostrazione del divario tra idea e azione nel mondo, di quella dissociazione tra "come immaginiamo che la realtà sia" e come essa effettivamente è (e funziona) che rappresenta per noi oggi una delle difficoltà maggiori, anche se meno percepite, con cui fare i conti. La realtà - compresa quella dei processi culturali - ha infatti il pessimo vizio di sfuggire alle semplificazioni e alle astrazioni, seguendo percorsi tutti suoi che hanno a che fare più con la vita (gli 'ecosistemi') che con le prescrizioni umane.

E, in definitiva, l'equivoco sul funzionamento dell'attivazione culturale discende e dipende soprattutto dall'idea di cultura che abbiamo oggi, e che si è diffusa nell'ultimo trentennio (in tutto l'Occidente, non solo in Italia): un'idea legata all'evasione, alla distrazione, alla "diversione". La cultura non è affatto una forma particolarmente virtuosa di intrattenimento, una sorta di 'hobby' da praticare nel tempo libero; così come non rappresenta – contrariamente a quanto affermano discorsi apparentemente ragionevoli che sentiamo in giro – l'ultima spiaggia per salvare dall'estinzione sistemi economici obsoleti. Checché se ne dica, infatti, nessun museo d'arte al mondo genera direttamente crescita economica – per il semplice motivo che non è e non è mai stato quello lo scopo (principale o secondario) dell'istituzione-museo. Non si può dunque giustificare, e persino valutare, la fruizione e la produzione di cultura attraverso criteri importati da altri territori logiche *altre*, aliene: perché i conti non torneranno mai, e se guardiamo bene il gioco è truccato in partenza.

Dunque, in un dominio della spettacolarizzazione così esteso e profondo come quello attuale, dunque, occorre forse concentrarsi in questo momento su progetti magari più ridotti, che abbiano una reale connessione con una comunità e un

territorio, che siano orientati all'effettiva ricostruzione dell'identità collettiva e guidati convintamente dal criterio della responsabilità. Non è sorprendente, allora, che in zone dell'Italia una volta considerate periferiche si siano attivate e si stiano attivando forme di progettazione artistica e culturale fortemente influenzate da questi concetti.

Giuseppe Attanasi – Université de Strasbourg e Università Bocconi

Giulia Urso – GSSI (Gran Sasso Science Institute) e Università del Salento

*Capitale sociale e senso di appartenenza:  
l'impatto sociale del Festival "La Notte della  
Taranta" sulla comunità che lo ospita\**

**Abstract**

*The purpose of this paper is to investigate the intangible effects of one of the most important folk music festival in Europe, "La Notte della Taranta" Festival (in the South of Italy), in terms of both production of mutual trust among residents participating in the event and strengthening of their sense of belonging to the place. Unlike other previous studies we carried on within the same research project, this analysis only considers the sample made up of people living in the "Grecia Salentina" area.*

*The starting point of our research is that an event focused on local culture helps strengthening ties within the community as well as one's sense of belonging to the place of origin. This is because an event which is regularly repeated over time and which strongly draws on collective memory, as is the case with the festival in question, celebrates the membership to a close and spatially, or rather, territorially defined group.*

*Our analysis suggests a positive association among people's placing a value on the event, civic engagement, and sense of belonging to the place. The Festival and what it represents, being perceived by residents as a "symbol"*

---

\* Sebbene il contributo sia frutto di una riflessione condivisa, i paragrafi 1, 3.1 e 5 sono da attribuirsi a Giuseppe Attanasi, i paragrafi 2, 3.2, 4 e 6 a Giulia Urso, Introduzione e Conclusioni ad entrambi gli autori.

*of their cultural heritage, is then likely to produce a potential “long term” social capital, as shown by their willingness to voluntarily contribute to the organization of the event and to further projects for valuing the place. This paper demonstrates that the Festival is connected to a feeling of belonging to the area where it takes place, whose popular culture it disseminates, the “Grecia Salentina” area.*

**Keywords:** *Social Impacts of Cultural Events; Social Capital; Willingness to Pay; Sense of Belonging; Multiple Correspondence Analysis.*

### ***Introduzione***

Le politiche di *governance*, alle varie scale, dedicano una sempre maggiore attenzione alla dimensione culturale dello sviluppo riconoscendo, e mirando ad attivare, quelle dinamiche di crescita virtuosa generate dalla promozione della cultura. Queste politiche sono, difatti, supposte condurre al rafforzamento del senso identitario e, al contempo, ad un incremento del livello di coesione all'interno di una comunità a seguito della messa in moto dei processi di accumulazione del capitale sociale, entrambi componenti fondamentali dei meccanismi identitari e relazionali che sottendono la produzione di territorio nonché la valorizzazione delle sue risorse.

Al grande interesse rivolto a quest'aspetto nel campo delle politiche di sviluppo culturale, in ambito scientifico si riscontra, a fronte di un'ampia letteratura dedicata a studi di caso o a comparazioni, una certa debolezza nella costruzione di teoria sugli impatti sociali degli eventi culturali.

Il presente lavoro cerca di offrire un contributo proprio in direzione di una sintesi teorica volta all'interpretazione delle complesse relazioni tra eventi, capitale sociale e senso di appartenenza ad un territorio. A tal scopo, si cercherà di concentrare questo complesso di elementi teorici in un quadro di insieme che sia organico e coerente, suggerendo un percorso di

verifica empirica. Pur se limitate al minimo, permangono, tuttavia, quelle difficoltà di carattere metodologico insite nei processi di valutazione connesse a tutti quei casi in cui si debba “tradurre” in termini quantitativi dei fenomeni di tipo qualitativo: lo sforzo di rendere misurabili anche elementi per loro natura intangibili può, talvolta, condurre a risultati fuorvianti e comunque difficili da leggere.

Nell’analisi empirica qui condotta si indagano capitale sociale e senso di appartenenza a livello “micro”, in quanto rilevabili in modo diretto, diversamente da quanto avverrebbe nella loro più ampia accezione “macro”. L’obiettivo dell’articolo è, dunque, quello di indagare l’effetto intangibile del Festival “La Notte della Taranta” in termini di produzione di fiducia nella comunità locale e di identificazione della stessa nel luogo che lo ospita. Si tratta, in altre parole, della vera eredità o deposito che l’evento consegna al territorio.

A differenza di quanto fatto finora in altri studi sviluppati nell’ambito dello stesso progetto di ricerca sul Festival condotto, a partire dal 2007, dai due autori di questo articolo, l’analisi prende in considerazione solo il campione dei residenti nella Grecia Salentina. La Grecia Salentina è un’isola linguistica ellenofona del Salento situata nella Puglia meridionale, in provincia di Lecce, e consistente in nove comuni in cui si parla un dialetto neo-greco noto come “griko”. Il Festival “La Notte della Taranta” è nato nel 1998 proprio su iniziativa dell’Unione dei Comuni della Grecia Salentina e dell’Istituto Diego Carpitella. La Grecia Salentina può, quindi, essere interpretata come quella “comunità ” da cui l’evento culturale è originato e che ancora oggi, dopo numerose edizioni dello stesso, vede il Festival come suo principale elemento identificativo.

L'intuizione di partenza è che un evento incentrato sulla cultura locale contribuisca a rafforzare i legami all'interno della comunità, nonché il sentimento di appartenenza al proprio luogo d'origine. E ciò perché una manifestazione regolarmente ripetuta nel tempo, che si richiama fortemente alla memoria collettiva, come è il caso del Festival "La Notte della Taranta", è tesa a celebrare l'appartenenza ad un gruppo ristretto e spazialmente, o meglio, territorialmente determinato. L'analisi suggerisce un'associazione positiva tra l'attribuzione di un valore alla manifestazione, l'impegno civico e il "*sense of belonging*" verso il territorio. Il Festival e ciò che esso rappresenta, percepito come simbolo del proprio patrimonio culturale da parte dei residenti nel territorio che lo ospita, è quindi in grado di produrre un potenziale capitale sociale "a lungo termine" che si sostanzia nel favore accordato dai residenti alla partecipazione volontaria alla realizzazione dell'evento e alla collaborazione ad ulteriori progetti di valorizzazione del territorio. Emerge, inoltre, come proprio questo investimento affettivo che dall'evento si estende all'intero territorio contribuisca a rafforzare il sentimento di appartenenza verso l'area più strettamente interessata dal Festival, della cui cultura popolare esso è espressione: la Grecia Salentina.

### ***1. Metodo e strumenti di indagine***

Il presente lavoro si inserisce nel vasto progetto di ricerca "Effetti economico-sociologico-turistici della valorizzazione del patrimonio culturale salentino: il ruolo del Festival della «Notte della Taranta»". Lo studio, avviato nel 2007 e ancora in essere, consiste in una ricerca sul campo strutturata a mezzo di interviste guidate tramite un questionario somministrato ad un

campione, aleatoriamente selezionato, di fruitori del circuito della manifestazione (cfr. Attanasi, Urso, 2011). I quesiti riguardano diversi temi tra loro collegati, incentrati sull'idea che il recupero del patrimonio musicale e della tradizione di un luogo sia uno straordinario veicolo di promozione del territorio e di rilancio delle sue potenzialità economiche in campo turistico. Il questionario semi-strutturato proposto agli spettatori presenti ai vari concerti del Festival "La Notte della Taranta", in entrambe le sue varianti (quella utilizzata durante le tappe intermedie e quella sottoposta nel corso della serata conclusiva), consta di tre parti, come ampiamente descritto in Attanasi, Chironi, Urso (2011): la "Parte generale" e la "Parte I" sono rivolte a tutti gli intervistati, mentre la "Parte II" è dedicata esclusivamente a quanti provengono da zone al di fuori del Salento. Sebbene molti punti rientrino nel contesto di analisi di altro genere e non saranno, pertanto, esaminati in questa sede, descriviamo qui brevemente la "struttura madre" del questionario, all'interno della quale si inseriscono le domande salienti ai fini di questo studio, finalizzate dunque ad approfondire le varie dimensioni del capitale sociale e ad identificare il senso di appartenenza al luogo e il peso della manifestazione nella sua formazione.

I quesiti della "Parte generale" mirano alla raccolta delle informazioni necessarie alla descrizione del campione, da un lato, e alla valutazione della familiarità degli intervistati con la zona geografica del Salento e con il Festival "La Notte della Taranta", dall'altro. In questa sezione sono, dunque, presenti:

- domande inerenti alle caratteristiche socio-demografiche dell'intervistato, vale a dire: sesso, fascia d'età, luogo di residenza e luogo di provenienza (i quesiti relativi al titolo di studio posseduto e alla professione sono stati

inseriti alla fine del questionario, per non creare un *bias* nelle risposte fornite dai soggetti in risposta a tutte le altre domande);

- domande finalizzate a rilevare: se l'intervistato è alla sua prima visita nel Salento, la durata della sua permanenza e la tipologia di alloggio scelta (tali quesiti sono stati posti, naturalmente, solo a quanti dichiaravano di non vivere abitualmente nella zona);
- domande volte ad appurare se è la prima volta che l'intervistato prende parte ad una delle tappe del Festival o al Concertone finale (evento conclusivo della manifestazione). In caso di risposta negativa, si registra l'anno della sua prima partecipazione all'evento, mentre, in caso di risposta positiva, gli si chiede se e in che modo ne è venuto a conoscenza prima di prendervi parte.

La “Parte I” è a sua volta suddivisa in tre diverse sezioni. La prima sezione si concentra sulla valutazione dell'evento da parte degli spettatori: si indagano le motivazioni che spingono a partecipare alla serata, si chiede di esprimere giudizi di valore sulla qualità artistica del Festival e/o del Concertone e di indicare in che modo tali spettacoli sono percepiti (se come eventi culturali, manifestazioni folkloristiche e/o eventi di massa). I quesiti della seconda sezione sono stati formulati allo scopo di stimare la “fidelizzazione” del pubblico presente rispetto all'evento, dato saliente ai fini dello studio qui presentato. Infine, le domande raccolte nella terza sezione della “Parte I” sono state formulate al fine di: raccogliere l'opinione degli intervistati riguardo a chi dovrebbe finanziare una manifestazione culturale popolare e riguardo all'ipotesi di una partecipazione di soggetti privati all'organizzazione e alla gestione dell'evento; valutare la disponibilità marginale a pagare



dei soggetti; stimare il tasso di fiducia (e quindi di capitale sociale) generato dal Festival e il grado di avversione al rischio degli intervistati.

La “Parte II” non è stata utilizzata ai fini del presente lavoro in quanto rivolta solo ai fruitori provenienti da zone al di fuori del Salento.

Nel corso dell’edizione 2012 del Festival, all’interno della Parte I del questionario, oltre alle variabili atte a rilevare il capitale sociale così come interpretato in Attanasi, Casoria, Centorrino, Urso (2013), sono stati inseriti una serie di quesiti volti ad indagare più a fondo le diverse dimensioni che lo compongono, nonché il sentimento di identificazione in uno specifico luogo, il senso di appartenenza a questo e alla sua comunità, e, non ultimo, il peso del Festival nel generare l’uno e gli altri. In particolare, i quesiti presi in considerazione mirano sostanzialmente a valutare se il Festival è da considerarsi un generatore di fiducia interpersonale e un marcatore identitario e se, nel contesto della partecipazione ad una manifestazione di tal genere, incentrata sulla valorizzazione della cultura locale, questi due elementi si influenzino reciprocamente in un verso o nell’altro. Si individuano tre insiemi di domande, i dati risultanti dalle risposte alle stesse andranno poi a costituire i tre gruppi di variabili rispetto a cui si è condotta l’analisi successiva, oltre alle caratteristiche idiosincratiche degli intervistati (sesso, età, titolo di studio, professione). Abbiamo, dunque, i seguenti macro-raggruppamenti: “evento”, “capitale sociale” e “identità territoriale”. Nei paragrafi successivi descriveremo più a fondo le variabili che li compongono e i quesiti utilizzati allo scopo di rilevare tali dati.

## **2. Primo raggruppamento: “Evento”**

Ai fini del presente studio, il raggruppamento “evento” è rappresentato da due dimensioni, indici di un investimento (affettivo) nella manifestazione da parte dei residenti: la fidelizzazione a quest’ultima e la disponibilità a pagare per prender parte ai concerti del Festival. Riportiamo qui di seguito le due domande che rientrano nell’analisi (cfr. Attanasi, Chironi, Urso, 2011) soffermandoci sulla seconda, che merita un’attenzione particolare:

b.1.bis) Fidelizzazione:

Hai partecipato ad altri concerti del Festival in questa edizione?

No    Sì (*specificare quanti*) \_\_\_\_\_

c.3) Disponibilità a pagare (*willingness to pay*):

*Saresti d’accordo a pagare un piccolo prezzo per partecipare ai concerti de/al Concertone de La Notte della Taranta?*

Sì    No    Non lo so

Appare piuttosto intuitivo come la fidelizzazione all’evento, nell’ipotesi generale che questo agisca sui meccanismi relazionali di concessione della fiducia e su quelli di identificazione, possa avere una qualche influenza in tal senso. È, infatti, lecito supporre che questa implichi un investimento affettivo nella manifestazione chiamata a rappresentare le proprie tradizioni, e che questo possa agire sulla fiducia verso chi condivide la celebrazione di un tratto della propria cultura e sul sentimento di attaccamento al luogo d’origine di cui è espressione.

La seconda dimensione, utilizzata anch'essa come misura di un qualche investimento nel festival, merita un approfondimento. Nel caso di beni pubblici, e a maggior ragione di quelli definibili come “culturali”, i benefici connessi alla loro valorizzazione possono dividersi in valori d'uso – che si riferiscono alle valutazioni di natura economica di tutti i beni e servizi di utilizzo diretto che l'iniziativa genera – e valori di non uso. Come spiega Throsby (2005: 117), in genere, si prendono in considerazione tre tipi di *valori di non uso*:

*“1. Il valore di esistenza: la mera esistenza di un elemento del patrimonio può essere considerata un valore per la gente o per la comunità, anche senza che questo porti loro dei benefici in prima persona [...].*

*2. Il valore di opzione: gli abitanti di un luogo potrebbero desiderare di mantenere l'opzione che un giorno essi, o i loro figli, possano avere accesso ai benefici e ai servizi di un certo bene – ad esempio possano in futuro visitare un centro culturale. Questa opzione ha un valore per le persone e fornisce loro un beneficio riconoscibile.*

*3. Il valore di eredità intergenerazionale: le persone possono trarre beneficio dal progetto sapendo che il bene culturale verrà trasmesso alle generazioni future.”*

Con riferimento ai valori di non uso, dunque, per i quali il ricorso ai metodi di valutazione dei beni extra-mercato è precluso, è comunque possibile inferire le preferenze degli individui attraverso l'impiego della metodologia della valutazione contingente (MVC) o *contingent valuation method*<sup>1</sup>. Si tratta di indagini campionarie che consentono di stimare la

---

<sup>1</sup> Si vedano Mitchell, Carson (1989), Braden, Kolstad (1991), Hausman (1993) e Portney (1994).

disponibilità a pagare (DAP, meglio conosciuta nell'acronimo inglese WTP, *willingness to pay*) degli intervistati attraverso la definizione di mercati cosiddetti ipotetici in quanto non è richiesto un effettivo pagamento a seguito delle preferenze dichiarate. Ancora Throsby (2005: 122) fornisce un esempio concreto di applicazione che vale la pena riportare:

*“L’MVC è uno dei mezzi più utilizzati per misurare i benefici non di mercato nell’analisi economica. Questo metodo consta nel domandare alla gente quale sia la loro disponibilità a pagare (DAP) per i benefici ottenuti, o la loro disponibilità ad accettare un compenso per la rinuncia al bene. Queste domande possono essere fatte in condizioni quasi sperimentali, o, più comunemente, possono essere somministrate attraverso indagini campionarie su individui estratti dalla popolazione di quelli che fruiscono del beneficio in questione. Ad esempio, il valore di non uso di un centro culturale o di un museo localizzati in una specifica area può essere valutato in base ad un’indagine relativa a un campione di persone residenti in quell’area. L’indagine può essere condotta al telefono, per posta o con interviste personali. Agli intervistati potrebbe essere chiesto di indicare in via ipotetica il massimo contributo finanziario che sarebbero disposti a dare per finanziare il centro culturale oppure si potrebbe chiedere se fossero disponibili a contribuire o no con una quota fissa alla sua realizzazione. In ogni caso il ricercatore potrebbe utilizzare i risultati per stimare una ipotetica funzione di domanda per i benefici di non uso del centro.”*

L’impostazione della domanda è quella della scelta dicotomica (approccio anche definito “prendere o lasciare”, “*take it or leave it offer*”) con la possibilità, oltre che di

esprimersi a favore o contro la proposta, di non rispondere (Carson *et al.*, 1998). Non essendo noi interessati all'elaborazione di una funzione di domanda, ma volendo valutare più semplicemente se il soggetto, nel nostro caso, il residente nell'area dell'evento culturale, attribuisca un "qualche" valore al bene (culturale) pubblico rappresentato dal Festival "La Notte della Taranta", non si è specificato alcun valore di riferimento della DAP, ma un generico "piccolo prezzo" per un ipotetico biglietto di ingresso all'evento, chiedendo agli intervistati di indicare solo se si è d'accordo o meno. Si noti che il Festival "La Notte della Taranta" è a ingresso libero, quindi rivelare (seppure in via ipotetica) di essere d'accordo a pagare un "piccolo prezzo" per poterne usufruire, equivale implicitamente ad assegnare all'evento un valore aggiuntivo.

Per riassumere, nella ricerca qui condotta, le dimensioni dell'elemento "evento" prese in considerazione attengono in qualche misura al valore attribuito all'evento da parte dei residenti, espresso da un lato dalla fidelizzazione, e dall'altro dal favore a contribuire economicamente allo stesso.

### ***3. Secondo raggruppamento: "Capitale sociale"***

#### *3.1 Fiducia generalizzata e capitale sociale istantaneo.*

Un'intera sezione del questionario è tesa ad analizzare il "capitale sociale" nelle sue molteplici componenti (cfr. Attanasi, Chironi, Urso, 2011). Più in particolare, il capitale sociale può essere scomposto in più macro-dimensioni: quella della fiducia generalizzata, quella della fiducia istantanea – descritte in questo paragrafo – e quella dell'impegno civico, trattata nel paragrafo successivo. Ai fini del presente studio e per i primi due aspetti

qui considerati, abbiamo utilizzato le domande della Parte I del questionario che qui riportiamo e commentiamo.

c.4.bis) Fiducia generalizzata:

*Generalmente, pensi che ci si possa fidare della maggior parte delle persone, oppure che “non fidarsi è meglio”?*

Sì    No (*non fidarsi è meglio*)

c.4.ter) Livello di fiducia generalizzata:

Da 0 a 10, quanto ti fidi delle persone in generale, dove 0 indica “meglio non fidarsi per niente” e 10 indica “meglio fidarsi completamente”?

0   1   2   3   4   5   6   7   8   9   10

c.4) Capitale sociale istantaneo/specifico (evento):

Per il solo fatto che una persona (che non conosci) è qui stasera, merita la tua fiducia di più rispetto ad una persona che non conosci e che non è qui stasera?

Sì    No    Non lo so

I due quesiti c.4.bis e c.4.ter mirano a valutare quella che nell’ambito della teoria sull’argomento è definita come “fiducia generalizzata” di un individuo verso gli altri.

Più in particolare, la prima domanda riprende esattamente quella comunemente utilizzata in letteratura nonché nella quasi totalità delle indagini comparative condotte su scala mondiale allo scopo di rilevare l’“Interpersonal Trust”: “*Generally speaking would you say that most people can be trusted or that you need to be very careful in dealing with people?*”. È così formulata nella *World Values Surveys* (WVS) a partire dall’originaria elaborazione di Rosenberg (1956) e applicata in

numerose ricerche empiriche (Delhey, Newton, 2003; Guiso, Sapienza, Zingales, 2008; Delhey, Welzel, 2012). La domanda è dicotomica, per cui i soggetti intervistati sono stati invitati a rispondere con un “Sì” o con un “No”.

Attraverso il quesito successivo, sempre poggiando su approcci consolidati e unanimemente applicati in campo empirico a livello internazionale, si è inteso indagare il livello di tale fiducia interpersonale, attraverso l’introduzione di una scala da 1 a 10, come proposto nella *European Social Survey* (ESS) (2008, *Wave 4*) per i paesi OCSE europei<sup>2</sup>.

Il capitale sociale, in questa sua specifica dimensione – risultante, dunque, dalle due domande su citate – non dovrebbe dipendere dal fatto di trovarsi al Festival “La Notte della Taranta”<sup>3</sup>, ma rappresenterebbe piuttosto l’attitudine “abituale” a fidarsi degli altri derivante dalla propria sfera personale di convinzioni e di esperienze, e, con tutta probabilità, dal luogo di provenienza e dalla cultura che lo informa. Attribuiamo a tale dato la denominazione di “fiducia generalizzata”, ossia il tasso individuale di fiducia nell’“altro”, indipendentemente dalla sua identità e dalle sue azioni (Attanasi, Centorrino, Georgantzis, Urso, 2011), che poggia sull’aspettativa positiva che la maggior parte delle persone appartenga alla propria comunità “morale”.

Allo scopo di verificare il ruolo di un evento incentrato sulla cultura locale nel rinforzare i legami all’interno della comunità

---

<sup>2</sup> Nella *European Social Survey* (ESS), agli intervistati è fornita, come nel nostro caso, una scala da 0 a 10 (10-point scale), con la categoria più bassa corrispondente a “*You can’t be too careful*” e la più alta “*Most people can be trusted*”. Per approfondimenti, cfr. OECD (2011), *Society at a Glance 2011: OECD Social Indicators*, OECD Publishing. DOI: 10.1787/soc\_glance-2011-en

<sup>3</sup> La domanda non fa, infatti, alcun riferimento al contesto né a una qualsiasi situazione concreta che implichi un atto di fiducia (cfr. Hertzberg, 1988).

(supponiamo qui attraverso il sentimento di identificazione che in via ipotetica esso genera), si è utilizzata una domanda (c.4) atta a rilevare l'effetto della manifestazione nel produrre fiducia in chi la sperimenta "al netto" della dotazione iniziale dell'individuo. La nostra misura di capitale sociale si basa quindi su una fiducia non individuata all'interno di reti o nell'ambito delle connessioni di un'organizzazione strutturata, ma piuttosto come collante tra persone che in un preciso quanto breve lasso di tempo stanno condividendo un'esperienza di fruizione di un evento nonché un momento di aggregazione (fiducia istantanea). La domanda attraverso cui si è inteso rilevare tale configurazione specifica di capitale sociale (cfr. Attanasi, Centorrino, Georgantzis, Urso, 2011) punta quindi ad estrapolare una forma di fiducia che si genera per il solo fatto di prendere parte ad un'esperienza condivisa e che potrebbe evaporare nell'attimo stesso in cui questa esperienza cessa (in questo senso, sarebbe "istantanea" sia nella sua formazione, sia nella sua scomparsa), così come intesa nell'ambito del progetto di ricerca e nella produzione scientifica frutto dello stesso (Attanasi, Casoria, Centorrino, Urso, 2013: 230-231):

*“Two of the [...] effects of cultural festivals on social capital – namely the event celebration and the social cohesiveness among participants – are mostly an ephemeral and contingent intangible resource. Being strictly related to the event consumption by the audience, they are limited in time and circumstances. Therefore, we define the additional increase they generate in social capital as «instantaneous» [...] we measure the amount of additional trust that participants in «La Notte della Taranta» Festival feel because of the atmosphere of the event and the sharing of this particular experience.”*



A livello generale, tale fiducia potrebbe consistere in una maggiore conoscenza presunta della persona in esame derivante dalla presunzione o dalla consapevolezza di avere gusti simili per il solo fatto di condividere una stessa esperienza. Tale generazione di capitale sociale potrebbe essere intesa come una forma di riduzione di quella carenza di informazione che frena gli individui dal concedere la propria fiducia a qualcuno, proprio perché si è incerti riguardo al suo carattere, al suo modo d'agire, al suo stesso modo d'essere: sapere di condividere qualcosa di "unico" con una persona (un festival "unico" nel suo genere, "La Notte della Taranta") riduce tale gap informativo e mi fa credere di conoscere almeno qualcosa dell'altro, qualcosa, comunque, di determinante, permettendomi di accordargli la mia fiducia.

Tuttavia, più in particolare, se si restringe l'interesse ai soli residenti nel luogo in cui si svolge l'evento di cui si fruisce, la domanda acquisisce un significato aggiuntivo: oltre ai fattori su menzionati, la maggiore fiducia, in questo caso, potrebbe derivare dalla sperimentazione di un momento di aggregazione dovuto alla celebrazione di un tratto del proprio patrimonio culturale. Il *framing* utilizzato nel quesito atto a rilevare tale capitale sociale "contestualizzato" mette immediatamente in risalto, sin dall'inizio della formulazione – "Per il solo fatto che una persona (che non conosci) è qui stasera" – come l'elemento su cui deve basarsi la valutazione di concedere o meno la propria fiducia sia costituito esclusivamente dalla considerazione che si sta condividendo con l'altro la fruizione dell'evento. Riteniamo, infatti, che inserire in questa fase qualsiasi altra specificazione ulteriore (come sottolineare, ad esempio, l'aspetto culturale/tradizionale dell'evento o la sua dimensione celebrativa) avrebbe privato la domanda di quella

neutralità che le consente, invece, di adattarsi a valutare il capitale sociale specifico direttamente attribuibile alla partecipazione alla manifestazione tanto presso un turista che presso un residente e non ci avrebbe permesso per di più di estrapolare la generazione netta di tale risorsa da parte della manifestazione.

### 3.2 *Capitale sociale a lungo termine: “Impegno civico”*

Al fine di comprendere in che misura il capitale sociale istantaneo prodotto dall’evento, potenzialmente effimero in durata ed effetti, possa invece depositarsi e, in ultima ipotesi, sedimentarsi nel territorio, sono state inserite nella Parte I del questionario due ultime domande che rilevano la disponibilità a collaborare gratuitamente al Festival (c.7), prima, e al territorio (c.8), poi.

c.7) Impegno per l’evento:

Collaboreresti gratuitamente/volontariamente all’organizzazione del Festival/Concertone il prossimo anno (ad es., ufficio stampa, servizio d’ordine, allestimento palchi, promozione, ecc.)?

Sì    No    Non lo so

c.8) Impegno per il territorio:

Al di là del Festival/Concertone, parteciperesti volontariamente anche ad altri progetti di valorizzazione del territorio durante l’anno?

Sì    No    Non lo so

L’elemento attraverso cui si è scelto di acquisire il dato relativo all’impegno civico è il “volontariato”, utilizzato

comunemente come valutazione indiretta del livello di capitale sociale generato da un evento. L'“*Event volunteering*” sta ricevendo sempre maggiore attenzione da parte dei ricercatori, dei policy-maker e degli operatori del settore (Brudney, 2005; Handy, Brodeur, Cnaan, 2006), principalmente con riferimento a manifestazioni di tipo sportivo (Misener, Mason, 2006; Coalter, 2007; Skinner, Zakus, Cowell, 2008).

La dimensione del capitale sociale che si intende qui analizzare è, dunque, quella che è più strettamente connessa all'impegno civico (una delle quattro componenti della “*civicness*” di cui parlano Putnam *et al.*, 1993). La riflessione da cui muove il ragionamento è che l'investimento affettivo – elemento costitutivo, tra l'altro, dell'attaccamento al luogo – nel Festival, in quanto percepito come simbolo del proprio patrimonio culturale, e poi nel territorio, condurrebbe i residenti a partecipare volontariamente all'organizzazione dell'evento e ad altri progetti di valorizzazione del proprio spazio vissuto.

Si nota, quindi, come si parta con il rilevare la fiducia generalizzata, in tutto svincolata dal contesto di indagine, si passi poi ad analizzare quella prodotta proprio in seno e in seguito alla partecipazione all'evento culturale, per finire con la fiducia che stimola l'impegno civico, che rappresenterebbe la vera eredità della manifestazione e di azioni similari di valorizzazione del patrimonio culturale, spostandoci in tal modo da un capitale sociale di tipo *bridging* (fiducia interpersonale generalizzata) a uno di tipo decisamente più *bonding* (legato all'appartenenza ad un gruppo) fino a una fiducia da “reinvestire” a beneficio del territorio tramite il *volunteering*, che presuppone il giusto equilibrio tra le due dimensioni non mutualmente escludenti poc'anzi richiamate. La nostra intuizione è che ciò sia tanto più vero quanto più la

manifestazione, regolarmente ripetuta nel tempo, si richiama alla memoria collettiva, giacché in tal caso sarebbe tesa a celebrare l'appartenenza ad un gruppo ristretto e spazialmente, o meglio, territorialmente determinato, e giacché la fiducia generata da una tale appartenenza si fonda proprio su questa memoria.

#### **4. Terzo raggruppamento: “Senso di appartenenza”**

Passiamo, infine, ad esaminare l'ultimo elemento che rientra nell'analisi condotta nel presente lavoro, il senso di appartenenza. La domanda elaborata allo scopo di rilevarlo è volta a definire l'area a cui l'intervistato sente di appartenere maggiormente e l'influenza che la partecipazione all'evento ha su tale percezione. Si intende valutare la natura di questa appartenenza legata a una comunità di memoria tesa a riscoprire o a rivalutare aspetti del passato, fissata ad elementi della cultura locale e unita nella tutela dell'identità collettiva, partendo dal presupposto che *“questa stretta relazione tra luoghi e memoria «segna» il territorio. Lo incide in maniera indelebile, ne riattiva i codici narrativi e ne trasmette di nuovi.”* (Maggioli, Morri, 2009: 63). La memoria collettiva è, pertanto, qui interpretata come:

*“atto costitutivo degli individui e dei gruppi sociali, che si colloca negli oggetti, anche loro spesso avvolti dal lavoro della memoria, che continuamente ne cambia il senso e la percezione. Memoria dell'abitare, attenta alle stesse configurazioni territoriali, alla stessa geologia, alla stessa origine e provenienza sociale degli abitanti che viene assunta quale modello dalle collettività in perfetta sintonia con l'ambiente circostante non solo e non tanto nella sua dimensione esclusivamente storico-antropologica ma anche in quella della quotidianità.”*

Per quanto riguarda, più in dettaglio, il quesito che approfondisce il sentimento di identificazione si è fatto riferimento alla disciplina geografica nei fondamenti teorici, e alla psicologia ambientale (PA) nei metodi di analisi empirica, disciplina quest'ultima che, più di ogni altra, ha condotto indagini dirette al fine di rilevarlo<sup>4</sup>. In analogia con quanto fatto per i precedenti punti, presentiamo di seguito la domanda utilizzata, nell'edizione del 2012 del Festival "La Notte della Taranta", allo scopo di indagare il sentimento di appartenenza, posto che questo scatta con l'aggregazione del soggetto al gruppo e soprattutto con il riconoscersi in un preciso territorio: allorquando l'individuo sente di far parte di quel gruppo e rafforza il legame col luogo in cui vive ne sviluppa la conseguente identità, che viene a rappresentare quei nessi di appartenenza che creano di fatto "territorio".

d.3) Senso di appartenenza specifico (evento)<sup>5</sup>:

A quali di queste aree ti senti di appartenere maggiormente?

al tuo paese di provenienza

<sup>4</sup> Facendo propri una serie di stimoli provenienti anche da altri settori disciplinari (tra i quali ovviamente la Geografia), la PA si occupa di: *"individuare e definire quegli specifici processi psicologici di interfaccia o transazione tra persone e relativi setting/luoghi o ambienti socio-fisici di vita quotidiana, anche definiti come processi psicologico-ambientali (cfr. Bonnes, Bonaiuto, Lee, 2004). Lo spazio personale e la privacy, gli schemi socio-spaziali, le mappe cognitive degli ambienti di vita, le cognizioni o rappresentazioni spaziali degli ambienti, l'attaccamento e l'identità spaziale o di luogo, la percezione di qualità ambientale, sono infatti tra i principali processi psicologico-ambientali che la PA ha iniziato ad indagare."* (Bonnes et al., 2009: 17).

<sup>5</sup> Anche in questo caso, come in altre domande del questionario, si sono invertite le opzioni di risposta ("al Mondo"; "all'Europa"; ...; "alla Grecia"; "al tuo paese di provenienza") nella metà del campione al fine di controllare eventuali effetti d'ordine.

- *alla Grecia Salentina*
- *alla tua Provincia di provenienza*
- *al Salento*
- *alla Puglia*
- *al Sud Italia*    □ *al Centro Italia*    □ *al Nord Italia*
- *all'Italia*
- *all'Europa*
- *al Mondo*

La domanda su riportata è stata rivolta alla totalità degli intervistati, sebbene ai fini dell'analisi in questo capitolo si utilizzerà il solo sotto-campione dei residenti nella Grecia Salentina, dove il Festival è nato e tuttora si svolge. Il quesito finalizzato a individuare la variabile “senso di appartenenza” nel nostro studio empirico riprende alla lettera quello proposto, allo stesso scopo, dall'Eurobarometro per l'“attaccamento territoriale”: “*To which of these areas do you feel you belong most strongly?*” (ECS71)<sup>6</sup>. La modalità secondo cui è stata posta la domanda rimanda all'appartenenza, motivo questo per cui abbiamo preferito questa formulazione meno recente. L'assunzione esplicita, quasi unanimemente convalidata a livello accademico ma anche delle maggiori istituzioni internazionali è che, come sottolinea il geografo Antonsich ed il suo coautore Holland (Antonsich, Holland, 2014: 207):

---

<sup>6</sup> Si tratta della prima domanda formulata in merito al “*territorial attachment*” nelle indagini effettuate dall'Eurobarometro, nel 1971. Sono state poi inserite alcune varianti, come la ECS73, che recita “*To which of the following geographical groups would you say that you belong to first? And which next?*”. Nelle opzioni di risposta si rilevano in realtà poche differenze. ECS71: *city/locality, department, region, country, Europe, other*; ECS73: *locality/town where you live, region/county where you live, [COUNTRY] as a whole, Europe, world as a whole*.

*“at least in quantitative terms, territorial attachment can be used as a proxy to study territorial identities. Although this operationalization is unavoidable, as Eurobarometer does not have a question about «identity» per se, we would argue that attachment and identity are often viewed in the literature as closely related or used interchangeably (Low and Altman 1992; Williams et al. 1992; Twigger-Ross and Uzzell 1996; Lewicka 2008). Moreover, looking at the praxis adopted in other survey studies concerned with territorial identities, these latter are also operationalized in alternative terms – for instance as «belonging» (European Values Study) or as a feeling of «closeness» (International Social Survey Programme).”*

Come illustra sempre il geografo Antonsich in un saggio precedente nell’ambito di uno studio sull’identità europea (Antonsich, 2008: 707),

*“the notion of attachment is closely related to one of identity, in the sense that any socio-cultural space perceived as a source of identity also generates a form of attachment, i.e. an emotional feeling, which can therefore be used as a proxy for detecting a sense of identity. In this sense, attachment, identity, and emotion are closely interconnected and seem to mutually reinforce each other.”*

Anche a livello teorico tale associazione trova ampio riscontro: per Dematteis (2005) e molti geografi insieme a lui, a livello individuale l’identità territoriale si esprime in senso di appartenenza/attaccamento al luogo<sup>7</sup>. Si è scelto di non

---

<sup>7</sup> È opportuno, comunque, sottolineare che non c’è ancora accordo in letteratura sulla relazione che lega *place attachment* e *place identity* (Lewicka, 2008: 212): “*There is no agreement in literature on how place attachment and place identity are related. Sometimes the two concepts are*

aggiungere nulla alla formulazione della domanda mutuata da quella in uso negli studi dell'Eurobarometro che facesse manifesto rimando al contesto dell'evento, sebbene noi utilizzeremo, nell'analisi statistica successiva, tale variabile come proxy dell'identità territoriale in qualche misura connessa alla partecipazione allo stesso. Questo perché, come afferma Burgess (2001), l'identità rimane "*prigioniera del linguaggio*" quando viene espressa direttamente, per cui, in questo caso, si è preferito evitare di aggiungere riferimenti contestualizzati al fine di evitare effetti distorsivi legati alla presenza di valutazioni eccessivamente razionali. La psicologia ambientale ci viene incontro a supporto di tale considerazione, spiegando come (Bonnes *et al.*, 2009: 18):

*“il passaggio delle persone dalla inconsapevolezza alla consapevolezza dei setting e luoghi (place awareness) appaia soprattutto affidata al verificarsi di qualche cambiamento, nel setting o luogo abitato oppure nel rapporto tra la persona e questo.”*

Nel tentativo di alterare il meno possibile la rilevazione di tale sentimento, si è ritenuto opportuno evitare l'utilizzo di una logica meramente assertiva e limitare l'influenza di altri fattori non controllabili, nella convinzione che se la partecipazione al

---

*used interchangeably (e.g., Williams et al., 1992), sometimes affective (place) attachment is considered at the same phenomenological level as place identity (Jorgensen & Stedman, 2001; Kyle, Mowen et al., 2004; Stedman, 2002), at other times it is subsumed under the concept of place identity (Puddifoot in: Pretty et al., 2003), or – according to still another view – it precedes formation of place identity (Hernandez, Hidalgo, Salazar-Laplace, & Hess, 2007). The latter means that one may feel attached to a place but it takes more than liking or attachment to incorporate the place as part of one's self”.*



Festival abbia indotto nell'intervistato un cambiamento, per quanto temporaneo, nella dichiarazione della propria appartenenza, l'immediatezza della sua risposta avrebbe comunque restituito una valutazione più veritiera della stessa.

### ***5. Il profilo del campione***

Il campione su cui si fonda l'analisi successiva è stato selezionato in modo aleatorio tra la popolazione dei fruitori dei concerti del Festival "La Notte della Taranta". Ricordiamo qui che il Festival si compone di due sotto-eventi. La prima, che abbraccia dal primo al penultimo concerto del Festival, è rappresentata dai "Concerti minori", concerti itineranti – distanti pochi chilometri l'uno dall'altro – ognuno dei quali si svolge in uno dei paesi della Grecia Salentina o in alcuni paesi limitrofi. La seconda, che riguarda l'ultimo concerto del Festival, appunto il Concertone finale, si svolge a Melpignano (uno dei paesi della Grecia Salentina), e si contrappone ai Concerti minori sia in termini di tipologia dell'evento culturale proposto (maggiore numero di artisti sul palco, maggiore durata del Concerto, maggiore presenza sul palco di artisti non provenienti dal Salento, presenza di ospiti di livello nazionale e internazionale, maggiore contaminazione musicale dei brani tradizionali), sia in termini della sua fruizione (maggiore numero di spettatori, predisposizione di una grande area ad hoc all'interno di Melpignano per la realizzazione del mega-evento, con necessario stravolgimento della vita cittadina nel giorno del Concertone ed in quelli immediatamente precedenti).

Le stime sul numero complessivo di presenze registrate ad ogni tappa sono state ottenute consultando il commissariato di polizia o il comando dei vigili urbani del paese sede della serata il giorno successivo a ciascun concerto. Per l'edizione 2012,

quella nella quale si sono raccolti i dati utilizzati ai fini di questo lavoro, si contano 452 osservazioni per le “tappe minori” della manifestazione su un totale stimato di 75.000 intervenuti, e 747 a fronte di 120.000 presenze per quanto riguarda il Concertone finale. La rappresentatività del campione è stata verificata attraverso il test di Marbach (2000)<sup>8</sup>. In entrambi i sottocampioni analizzati, il valore del parametro  $x$ , che fornisce una misura del margine di errore, non supera il limite di tollerabilità di 0,05: la probabilità campionaria è pari a 95% nei concerti itineranti e 96% in quello conclusivo, indice della robustezza e della significatività del campione rispetto alla popolazione di riferimento (Tabella 1).

---

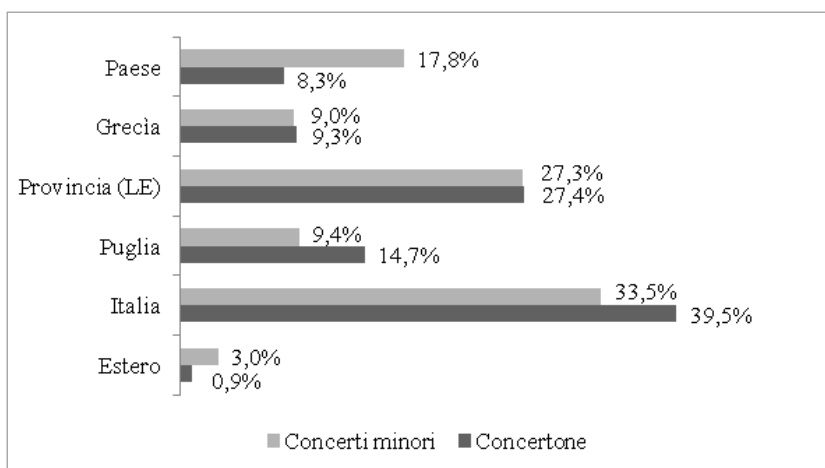
<sup>8</sup> Il *test di Marbach* associa alla coppia di variabili  $N$  (numerosità della popolazione di riferimento) e  $n$  (numerosità del campione) un parametro  $x$  che identifica il margine di errore che si sta ammettendo (o tollerando) allorquando il campione di  $n$  unità è utilizzato come rappresentativo dell'universo. Nella letteratura teorica, sono generalmente ritenuti buoni, nel senso che indicano una buona rappresentatività del campione rispetto alla popolazione, valori del parametro  $x$  inferiori o uguali a 0,05, che fissa la soglia di tollerabilità. In quella applicata, risultano tollerabili valori anche inferiori a 0,10. Dalla formulazione di determinazione di  $x$  si evince che il suo valore critico si riduce al crescere della numerosità  $n$  del campione, per un data numerosità  $N$  della popolazione.

**Tabella 1** – Popolazione, campione e rappresentatività.

Edizione Festival	Sotto-evento	Popolazione stimata (N)	Numerosità Campione (n)	Margine di Errore $x = \sqrt{\frac{N}{(N-1)n} - \frac{1}{N-1}}$	Probabilità Campionaria
2012	Concerti minori	75.000	452	0,05	95%
	Concertone	120.000	747	0,04	96%

Vediamo, innanzitutto, come si distribuisce il campione in base alla *provenienza*.

**Grafico 1** – Campione: *Provenienza*



Come oramai confermato ampiamente anche dalle indagini condotte nelle edizioni precedenti (dal 2007 in poi)<sup>9</sup>, il Festival continua a mantenere un certo equilibrio nel suo pubblico tra residenti della zona e turisti/escursionisti (Grafico 1). Nei concerti minori prevale la componente locale (54,1% spettatori provenienti dalla provincia di Lecce), mentre nel mega-evento finale, data anche la maggiore risonanza mediatica dello stesso, tale componente è meno della metà (44,9%). Più in particolare, al suo interno, quanto alla popolazione di riferimento nel nostro studio, ossia gli abitanti dell'area che interessa la manifestazione, la Grecia Salentina (i primi due *item* nel Grafico 1, "Paese in cui si svolge il concerto"<sup>10</sup> e "Grecia Salentina"), troviamo che nelle tappe itineranti la metà dei residenti della Provincia di Lecce proviene dalla suddetta zona (49,6%), mentre nel Concertone tale percentuale si abbassa di 10 punti percentuali (39,1%).

D'ora in avanti, le nostre indagini prenderanno in considerazione unicamente il sotto-campione "Residenti nella Grecia Salentina", che consta di 125 interviste per gli spettacoli che precedono quello conclusivo (Concerti minori) e di 136 per quest'ultimo (Concertone finale), per un totale di 261 osservazioni.

---

<sup>9</sup> Per un approfondimento su quanto emerso dalle indagini precedenti (dal 2007 al 2011), si veda Attanasi e Giordano (2011).

<sup>10</sup> Dal momento che l'indagine del 2012 nel primo sotto-evento è stata effettuata in due comuni appartenenti alla Grecia Salentina, Carpignano e Martano, le risposte di chi ha dichiarato di provenire dallo stesso "paese in cui si svolge il concerto" vanno a sommarsi a quelle di chi ha indicato "Grecia" come zona di residenza abituale. Vale lo stesso discorso, per costruzione, per il Concertone: abbiamo già indicato che esso si svolge sempre a Melpignano, uno dei comuni della Grecia.

Esaminiamo ora il *profilo socio-demografico* del sotto-campione<sup>11</sup>.

Il sotto-campione analizzato risulta disomogeneo rispetto alla variabile *genere*: si rileva una leggera prevalenza del pubblico maschile (56,5% nei concerti minori e 62,3% nel Concertone) su quello femminile (rispettivamente, 43,5% e 37,7%), più accentuata tra il pubblico del mega-evento finale.

Di maggiore interesse è, invece, la distribuzione del sotto-campione in base all'*età* (Grafico 2). Il campione è stato suddiviso in cinque fasce: sotto i 25 anni, tra i 26 e i 30, tra i 31 e i 39, tra i 40 e i 60, sopra i 60 anni. È interessante notare come, a differenza di quanto avviene per il campione interamente considerato<sup>12</sup>, il pubblico delle serate itineranti si distribuisce in modo pressoché equilibrato tra le fasce d'età individuate, ultima (over 60) compresa. Quello della tappa finale, in coerenza con il resto del campione ma in maniera molto meno marcata, presenta una composizione interna disomogenea, con un peso maggiore della componente giovanile. Le tappe intermedie del Festival sono, quindi, frequentate da un'audience molto eterogenea

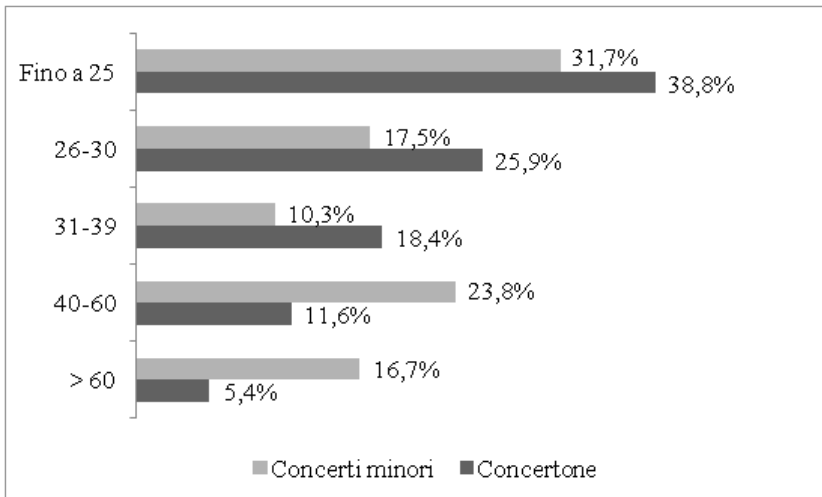
---

<sup>11</sup> Per queste prime statistiche descrittive i dati relativi ai Concerti minori e quelli riguardanti il Concertone finale sono presentati separatamente, tenendo distinti i due campioni di riferimento.

<sup>12</sup> Il campione conferma la tendenza rilevata anche nei precedenti anni di indagine con riferimento agli spettatori appartenenti all'ultima fascia: il Concertone è caratterizzato da una bassissima presenza di spettatori di età superiore ai 60 anni, che è invece rilevante nei Concerti minori. Per quanto riguarda invece il restante bacino di utenza, il pubblico delle serate itineranti si distribuisce in modo pressoché equilibrato tra le prime quattro fasce d'età, mentre quello della tappa finale presenta una composizione interna molto più sbilanciata a favore della componente giovanile (complessivamente, i 2/3 degli spettatori non superano la soglia dei trent'anni). Cfr. Attanasi, Casoria, Chironi, Urso (2011).

quanto ad età, che accoglie in sé diverse generazioni: ciò indica che i corrispondenti concerti sono percepiti come spettacoli “per tutti” e non rivolti a un determinato target d’età. Il Concertone, al contrario, risulta essere maggiormente frequentato dalle fasce più giovani, probabilmente percepito da quelle più mature come un evento “*young-only*”, per ragioni quali l’enorme afflusso di persone, la durata della manifestazione, gli ospiti e le scelte negli arrangiamenti musicali (che indubbiamente premiano un pubblico di età inferiore, più flessibile e aperto alle contaminazioni).

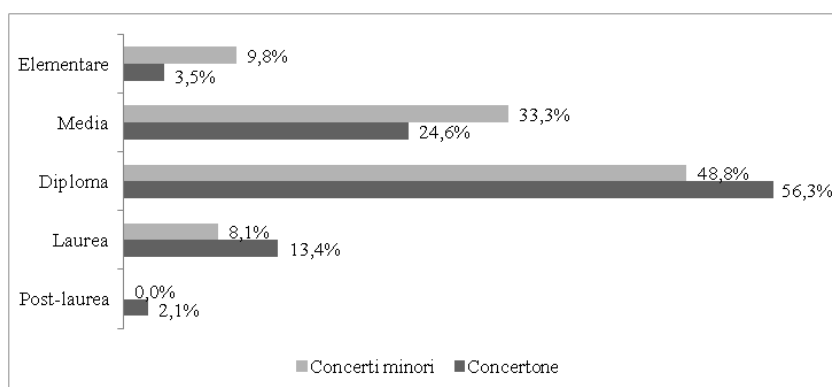
**Grafico 2** – Campione: *Età*



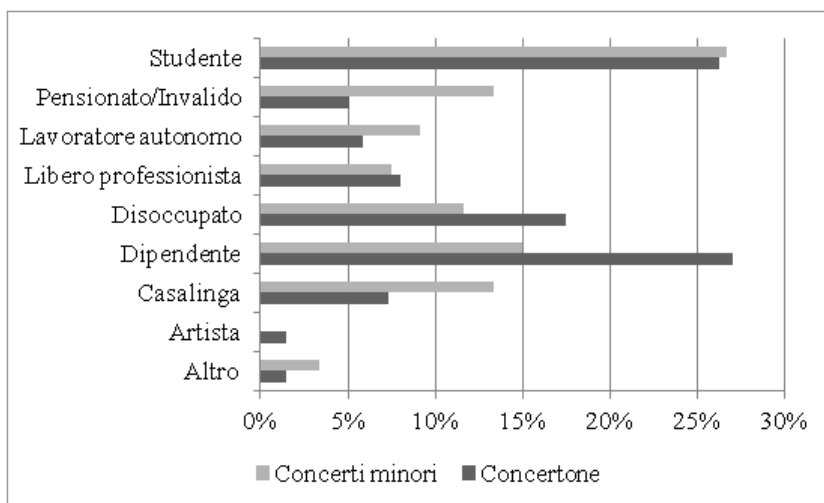
Quanto al *livello di istruzione*, solitamente, ci si aspetta che i festival caratterizzati da un elemento culturale, come quello de “La Notte della Taranta”, attraggano un pubblico relativamente istruito. In realtà, il livello di istruzione riscontrato nel nostro sotto-campione è medio-basso, soprattutto nel caso dei Concerti minori (Grafico 3). In generale, circa la metà degli spettatori

provenienti dalla Grecia Salentina è in possesso di un titolo di studio medio (diploma di scuola secondaria superiore) e quasi l'intera restante parte di uno basso tra i fruitori delle tappe itineranti (il 43,1% tra licenza elementare e media), mentre meno del 10% possiede una laurea, percentuale che nel Concertone sale, con un 15,5% di intervistati in possesso di un titolo da elevato (laurea) a molto elevato (post-laurea).

**Grafico 3** – Campione: *Livello di istruzione*



Infine, il *profilo professionale* del sotto-campione è strettamente connesso all'età del pubblico e alle variabili di contesto del territorio di riferimento che spiegano l'alta percentuale di studenti (in media 26,5%) e di disoccupati (14,6%). Quanto al resto del campione, esclusi pensionati e casalinghe (entrambi in media intorno al 10%), la categoria professionale più rappresentata è quella del dipendente pubblico o privato (Grafico 4).

**Grafico 4** – Campione: *Profilo professionale*

### ***6. Analisi delle Corrispondenze Multiple e relativa interpretazione***

A questo punto, le relazioni tra le numerose dimensioni rilevate attraverso il questionario sono esplorate attraverso tecniche di analisi fattoriale. L'*Analisi delle Corrispondenze Multiple (ACM)* ha permesso la visualizzazione delle relazioni di interdipendenza tra le modalità di risposta a ogni singolo *item* del questionario che si è scelto di inserire e la loro interpretazione.

Un vantaggio peculiare di questa tecnica è, infatti, la traduzione in termini grafici delle relazioni tra le modalità di risposta. La rappresentazione grafica si è rivelata uno strumento potente dal punto di vista descrittivo in quanto in grado di suggerire specifiche ipotesi sulla forma dei legami tra le variabili. Al pari di altre tecniche di analisi fattoriale, l'*ACM* ha lo scopo di ridurre il numero di variabili originarie sostituendole



con altre, dette fattori, dimensioni o variabili latenti, stimati come combinazioni lineari delle prime, minimizzando al contempo la perdita di informazione che questa operazione comporta. L'obiettivo finale è, dunque, quello di individuare dimensioni soggiacenti alla struttura dei dati, dimensioni intese a riassumere l'intreccio di relazioni di "interdipendenza" tra le variabili originarie.

Al fine di procedere all'esplorazione delle **interdipendenze tra investimento affettivo nell'evento e assegnazione di un qualche valore allo stesso, capitale sociale e senso di appartenenza**, si è scelto di includere nell'analisi, oltre alla variabile "Provenienza" ("Prov"), gli *item* "Fidelizzazione" ("altri\_c") e "Disponibilità a pagare" ("wtp", *willingness to pay*) per quanto riguarda l'"evento", in quanto indicativi del generico "valore" attribuito alla manifestazione, e ancora tutte le dimensioni precedentemente individuate del capitale sociale, ossia "Fiducia generalizzata" ("CS\_gen"), "Livello di fiducia generalizzata" ("CS\_fid"), "Capitale sociale istantaneo/specifico (evento)" ("CS\_ist"), "Impegno per l'evento" ("CS\_volont") e "Impegno civico (per il territorio)" ("CS\_prog") ed, infine, "Senso di appartenenza specifico (evento)" ("ID").

Di seguito, si riporta una tabella che riassume le *variabili attive*, ossia quelle variabili che entrano direttamente nell'analisi concorrendo alla formazione degli assi fattoriali (Tabella 2):

**Tabella 2** – Riepilogo variabili attive nell'ACM per Dimensioni del Capitale Sociale e Senso di Appartenenza.

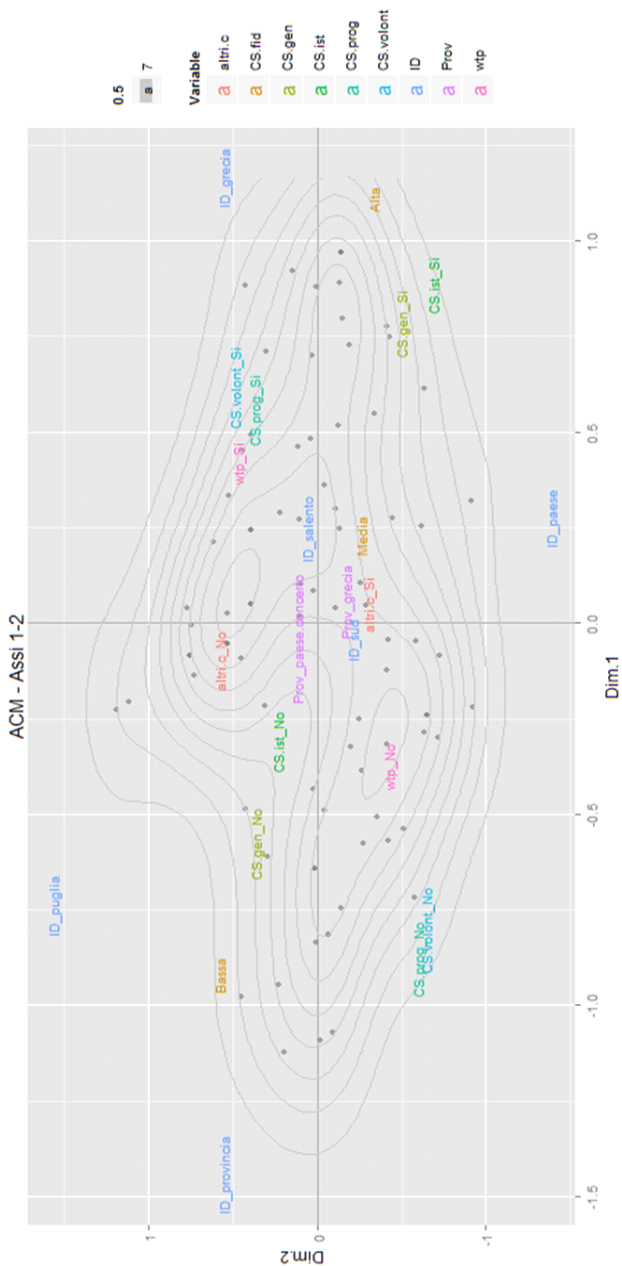
<b>Variabili Attive</b>	<b>Modalità</b>
<i>Provenienza</i>	Paese del Concerto/Grecia Salentina
<i>Fidelizzazione</i>	Sì / No
<i>Disponibilità a pagare</i>	Sì / No
<i>Fiducia generalizzata</i>	Sì / No
<i>Livello di fiducia generalizzata</i> <sup>13</sup>	Bassa / Media / Alta
<i>Capitale sociale istantaneo</i>	Sì / No
<i>Investimento nell'evento</i>	Sì / No
<i>Investimento nel territorio</i>	Sì / No
<i>Senso di appartenenza specifico</i> <sup>14</sup>	Paese di provenienza / Grecia / Provincia di provenienza / Salento / Puglia / Sud Italia

Le prime tre dimensioni estratte spiegano il 42,12% della variabilità **complessiva**; il Grafico 5 riporta le proiezioni delle modalità attive sullo spazio bidimensionale individuato dal piano principale, 1° e 2° asse, che spiega il 31,58% della variabilità, risultando questi quindi gli assi più significativi e di maggiore interpretabilità.

<sup>13</sup> I valori della scala da 0 a 10 presentata nella domanda sono stati così raggruppati: “bassa” = 0-3; “media” = 4-7; “alta” = 8-10.

<sup>14</sup> Le modalità “Centro Italia”, “Nord Italia”, “Italia”, “Europa” e “Mondo” sono state eliminate dall'ACM in quanto non interessanti ai fini dell'obiettivo dello studio.

**Grafico 5** – ACM: Dimensioni del Capitale Sociale e Senso di Appartenenza.



Sulla base del Grafico 5 e della Tabella 3, che riporta i contributi assoluti e relativi<sup>15</sup> delle modalità attive alla formazione di ciascun asse, si possono svolgere alcune interessanti considerazioni.

**Tabella 3** – Contributi Assoluti e Contributi Relativi delle variabili attive nella formazione di ciascun asse.

	<i>Contributi Assoluti</i>		<i>Contributi Relativi</i>	
	<i>Dim 1</i>	<i>Dim 2</i>	<i>Dim 1</i>	<i>Dim 2</i>
Prov_paese.concerto	0,04	0,48	0,00	0,02
Prov_grecia	0,05	0,66	0,00	0,02
	<b>0,09</b>	<b>1,14</b>	<b>0,00</b>	<b>0,04</b>
altri.c_No	0,12	6,31	0,00	0,17
altri.c_Si	0,06	3,27	0,00	0,17
	<b>0,18</b>	<b>9,58</b>	<b>0,01</b>	<b>0,35</b>
wtp_No	2,78	5,19	0,15	0,20
wtp_Si	3,13	5,84	0,15	0,20
	<b>5,91</b>	<b>11,04</b>	<b>0,31</b>	<b>0,40</b>
CS.gen_No	7,31	4,30	0,45	0,18
CS.gen_Si	9,94	5,85	0,45	0,18
	<b>17,25</b>	<b>10,16</b>	<b>0,90</b>	<b>0,37</b>
Bassa	10,23	5,98	0,39	0,16
Media	1,07	1,88	0,06	0,07
Alta	7,22	0,94	0,22	0,02
	<b>8,29</b>	<b>2,82</b>	<b>0,68</b>	<b>0,25</b>
CS.ist_No	2,71	2,34	0,27	0,16
CS.ist_Si	7,77	6,70	0,27	0,16
	<b>10,48</b>	<b>9,05</b>	<b>0,55</b>	<b>0,33</b>
CS.volont_No	10,64	9,88	0,49	0,32
CS.volont_Si	8,20	7,62	0,49	0,32
	<b>18,84</b>	<b>17,50</b>	<b>0,99</b>	<b>0,63</b>
CS.prog_No	11,39	7,64	0,49	0,23
CS.prog_Si	7,23	4,85	0,49	0,23
	<b>18,62</b>	<b>12,49</b>	<b>0,98</b>	<b>0,45</b>
ID_paese	0,20	7,51	0,01	0,15

<sup>15</sup> Il *contributo assoluto* rappresenta il contributo della modalità *i-esima* alla determinazione di un determinato fattore ed è ottenuto moltiplicando il punteggio del punto (la coordinata sul fattore) per la sua massa (frequenza della modalità). Il *contributo relativo* è una misura della qualità della rappresentazione dei punti sugli assi.

*Capitale sociale e senso di appartenenza*

ID_grecia	3,06	1,00	0,09	0,02
ID_sud	0,04	1,09	0,00	0,04
ID_puglia	1,48	9,59	0,04	0,19
ID_salento	0,66	0,06	0,02	0,00
ID_provincia	4,67	1,00	0,13	0,02
	<b>10,11</b>	<b>20,25</b>	<b>0,29</b>	<b>0,41</b>

---

Il primo asse, che spiega da solo circa il 18% dell'inerzia totale, è principalmente caratterizzato dalla dimensione del capitale sociale legata alla collaborazione volontaria all'organizzazione del Festival ("CS\_volont") e a progetti di valorizzazione del territorio ("CS\_prog") nonché dalla variabile che rappresenta la fiducia generalizzata ("CS\_gen").

Nella formazione del secondo asse risultano determinanti – oltre a "Impegno per l'evento" e "Impegno civico (per il territorio)", comuni al primo asse – il capitale sociale istantaneo prodotto direttamente dall'evento, la disponibilità a pagare un piccolo prezzo per la partecipazione al Festival "La Notte della Taranta", la ripetizione dell'esperienza di fruizione di altri concerti della stessa edizione (fidelizzazione) e, non ultima, l'appartenenza identitaria, e, in particolare, le modalità "Paese di provenienza" e "Grecia".

Come si evince dalla Tabella 3, confrontando i contributi relativi delle variabili oggetto di analisi che forniscono una valutazione della qualità della rappresentazione, le variabili meglio rappresentate risultano essere, per il primo asse, "Impegno per l'evento" ("CS\_volont"), "Impegno civico" ("CS\_prog") e "Fiducia generalizzata" ("CS\_gen"); per il secondo asse, abbiamo nuovamente la disponibilità a collaborare gratuitamente/volontariamente all'organizzazione del Festival ("CS\_volont") e ad iniziative di valorizzazione del territorio ("CS\_prog"), e il senso di appartenenza ("ID").

Sulla base dell'associazione tra le modalità delle variabili, è possibile attribuire un significato specifico e coerente ai vari quadranti del Grafico 5 che presenta l'ACM.

Il primo quadrante rappresenta un potenziale *impatto a lungo termine* (oltre l'evento) sull'intero territorio, che, partendo dall'attribuzione di un qualche valore al Festival "La Notte della Taranta", come dimostra la presenza della disponibilità a pagare di segno positivo<sup>16</sup>, va al di là dello stesso, per ricadere sull'area che lo promuove. Il riconoscimento del valore culturale, o meglio "identitario" (peculiare dei beni culturali) di un elemento del proprio patrimonio o di un'iniziativa di valorizzazione della tradizione locale, come è nel caso della manifestazione in questione, si associa nella nostra analisi ad un capitale sociale "a lungo termine" che si sostanzia nel favore accordato alla partecipazione volontaria alla realizzazione dell'evento e alla collaborazione ad ulteriori progetti di sviluppo del territorio. Molto coerentemente, la modalità del sentimento di appartenenza che mostra una relazione con tali variabili nello stesso quadrante è quella della "Grecia", ossia l'area più strettamente interessata dal Festival, della cui cultura popolare esso è espressione. L'aggregazione di tali variabili suggerisce un'associazione positiva tra l'investimento affettivo e patrimoniale nella manifestazione e nel luogo che la promuove (favorito proprio dalla partecipazione alla manifestazione), la dimensione dell'impegno civico e il *sense of belonging* verso il territorio.

---

<sup>16</sup> Abbiamo visto che questa è comunemente utilizzata nella letteratura empirica come misura del valore, più generalmente economico, qui non meglio definito, di un bene culturale pubblico.

Nell'opposto terzo quadrante, la mancata assegnazione di valore all'evento si connette al mancato investimento in quest'ultimo e nel luogo in cui si abita.

Il quarto quadrante rende conto di un *impatto a breve termine* più strettamente legato all'evento. Esso mostra, infatti, l'associazione tra livelli medio-alti di "fiducia generalizzata" – che in teoria prescinde dalla fruizione dell'evento o, meglio, è presente *a priori* (sebbene nella pratica non si debba sottovalutare, a nostro avviso, l'aspetto della contestualizzazione, poiché il dato è stato rilevato nel corso della manifestazione) –, la dimensione affettiva dell'evento implicata nel legame del residente con esso (la partecipazione ad altri concerti del Festival, in altre parole, la fidelizzazione allo stesso, indica l'esigenza di ripetere l'esperienza di fruizione e connessa aggregazione), e un senso generale di "goodwill", come già definito in letteratura, che conduce alla concessione di una maggiore fiducia verso chi condivide l'esperienza di celebrazione della tradizione locale. Si tratta, in questo caso, di un capitale sociale che, nella nostra interpretazione, abbiamo definito "istantaneo", in quanto connesso in formazione e durata al Festival. L'identificazione che si rivela in relazione con tale gruppo di variabili è quella nel "paese in cui si svolge la serata": essendo una fiducia correlata ad un'occasione e, soprattutto, ad un preciso e ristretto gruppo (a cui ci si sente accomunati da quel "*senso di relazione con gli altri*", altrove chiamato "spirito di *communitas*", sperimentato durante gli eventi culturali, cfr. Salamone, 2000) si prova un senso di appartenenza per l'entità geografica che quella sera offre un'occasione di celebrazione delle proprie tradizioni attraverso l'evento, ossia il Comune che ospita il concerto.

Nel secondo quadrante, che si oppone a quello appena discusso, si aggregano coerentemente un'assenza di fidelizzazione al Festival, di fiducia generalizzata e di capitale sociale istantaneo e, ad essi, un sentimento di identificazione con la "Provincia di Lecce". Tale ultimo dato si spiega con il fatto che chi si sente maggiormente legato all'area sovraordinata che fa riferimento esplicito al capoluogo probabilmente non riconosce come proprio un patrimonio – quello della musica popolare della *pizzica* legata al fenomeno del tarantismo – stigmatizzato di arretratezza fino a tempi relativamente recenti e che è espressione di una sola porzione di tale spazio, l'entroterra contadino della Grecia.

### ***Conclusioni***

Lo studio presentato dimostra come la cultura locale, se fruita dalla stessa collettività di cui è espressione e da quest'ultima promossa e valorizzata, sia in grado di agire sulle risorse intangibili del capitale sociale e della identità territoriale.

Questa ricerca offre una maggiore comprensione dei meccanismi attraverso cui ciò può avvenire. Emerge, difatti, che il legame affettivo verso un evento sentito come proprio e il valore ad esso attribuito dai residenti, elementi propri di molte attività di valorizzazione e centrali nella realizzazione di festival che celebrano le tradizioni del luogo, innescano processi di auto-riconoscimento collettivo e di identificazione con lo stesso, favorendo peraltro la fiducia interpersonale tra chi condivide l'esperienza.

Gli effetti "immediati" o "istantanei" qui analizzati posseggono il valore intrinseco di essere colti nel loro stesso prodursi contribuendo a spiegare i processi alla base della loro formazione, ma anche quello di far intuire quali possono essere



gli impatti a lungo termine di un evento, impatti che, se ben gestiti, vanno a sedimentarsi nel luogo, costituendo il vero “deposito” che la manifestazione consegna allo stesso.

Concorrendo, come visto, a rafforzare il legame con il luogo e con la comunità d'appartenenza, quei festival che celebrano la cultura locale che si rivelano in grado di capitalizzare i risultati intangibili che producono sul singolo canalizzandoli in altre attività di valorizzazione del patrimonio e stimolando la partecipazione diffusa alla gestione e alla messa in valore del territorio, svolgerebbero una azione strutturante su quest'ultimo. Un'azione che si estenderebbe, nella portata, ben al di là della loro effimera durata.

### *Bibliografia*

1. Antonsich, M. (2008), “European attachment and meanings of EUrope. A qualitative study in the EU-15”, *Political Geography*, 27(6), pp. 691-710.
2. Antonsich, M., Holland, E. C. (2014), “Territorial attachment in the age of globalization: The case of Western Europe”, *European Urban and Regional Studies*, 21, pp. 206-221.
3. Attanasi G., Casoria F., Centorrino S., Urso G. (2013), “Cultural tourism, local development and instantaneous social capital: a case study of a gathering festival in the South of Italy”, *Journal of Socio-Economics*, 47, pp. 228-247.
4. Attanasi, G., Casoria, F., Chironi, S., Urso, G. (2011), “Il profilo demografico del campione: identikit del fruitore del Festival”, in G. Attanasi, F. Giordano (a cura di), *Eventi, cultura e sviluppo. L'esperienza de La Notte della Taranta*, Milano: EGEA Bocconi, pp. 245-254.

5. Attanasi G., Chironi S., Urso G., “Lo strumento di indagine: il questionario”, in G. Attanasi, F. Giordano (a cura di), *Eventi, cultura e sviluppo. L'esperienza de La Notte della Taranta*, Milano: EGEE Bocconi, pp. 223-244.
6. Attanasi, G., Centorrino, S., Georgantzis, N., Urso, G. (2011), “Il Festival come generatore di Capitale Sociale: fiducia, disponibilità a pagare, avversione al rischio e tasso alcolico”, in G. Attanasi, F. Giordano (a cura di), *Eventi, cultura e sviluppo. L'esperienza de La Notte della Taranta*, Milano: EGEE Bocconi, pp. 273-295.
7. Attanasi, G., Giordano, F. (a cura di) (2011), *Eventi, cultura e sviluppo. L'esperienza de La Notte della Taranta, PARTE TERZA. Indagine socio-economica dell'impatto del Festival La Notte della Taranta sul territorio*, Milano: EGEE Bocconi.
8. Attanasi, G., Urso, G. (2011), “Presentazione del Festival e del lavoro di ricerca economico-sociologica”, in G. Attanasi, F. Giordano (a cura di), *Eventi, cultura e sviluppo. L'esperienza de La Notte della Taranta*, Milano: EGEE Bocconi, pp. 211-221.
9. Bonnes, M., Bilotta, E., Carrus, G., Bonaiuto, M. (2009), “Spazio, luoghi e identità locali nelle tendenze recenti della psicologia ambientale”, *Geotema*, 37, pp. 15-21.
10. Bonnes, M., Bonaiuto, M., Lee, T. (2004), *Teorie in Pratica per la Psicologia Ambientale*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
11. Braden, J. B., Kolstad, C. D. (eds) (1991), *Measuring the Demand for Environmental Quality*, Amsterdam: Noth-Holland.
12. Brudney, J. (ed) (2005), *Emerging Areas of Volunteering*, ARNOVA Occasional Paper Series, 1, ARNOVA: Indianapolis.
13. Burgess, J. A. (2001), “Vagueness, Epistemicism and Response-Dependence”, *Australasian Journal of Philosophy*, 79(4), pp. 507-524.

14. Carson R. T., Hanemann, W. M., Kopp, R. J., Krosnick, J. A., Mitchell, R. C., Presser, S., Ruud, R. A., Smith, V. K., Conaway, M., Martin, K. (1998), "Referendum Design and Contingent Valuation: The NOAA Panel's No-Vote Recommendation", *Review of Economics and Statistics*, 80, pp. 484-487.
15. Coalter, F. (2007), *A Wider Social Role for Sport: Who's Keeping Score?*, London: Routledge.
16. Delhey, J., Newton, K. (2003), "Who trusts?: The origins of social trust in seven societies", *European Societies*, 5, pp. 93-137.
17. Delhey, J., Welzel, C. (2012), "Generalizing Trust: What Extends Trust from Ingroups to Outgroups? ", *World Values Research*, 5, pp. 45-69.
18. Dematteis, G. (2005), "I sistemi territoriali in un'ottica evolucionista", in G. Dematteis, F. Governa (a cura di), *Territorialità, sviluppo locale, sostenibilità: il modello SLoT*, Milano: Franco Angeli, pp. 89-117.
19. Guiso, L., Sapienza, P., Zingales, L. (2008), "Social Capital as Good Culture", *Journal of the European Economic Association*, 6, pp. 295-320.
20. Handy, F., Brodeur, N., Cnaan, R. (2006), "Summer on the island: episodic volunteering", *Voluntary Action*, 7, pp. 31-46.
21. Hausman, J. A. (ed) (1993), *Contingent Valuation: A Critical Assessment*, Amsterdam: Noth-Holland.
22. Hernandez, B., Hidalgo, M. C., Salazar-Laplace, M. E., Hess, S. (2007), "Place attachment and place identity in natives and non-natives", *Journal of Environmental Psychology*, 27, pp. 310-319.
23. Hertzberg, L. (1988), "On the Attitude of Trust", *Inquiry*, 31, pp. 307-322.

24. Jorgensen, B. S., Stedman, R. C. (2001), "Sense of place as an attitude: Lakeshore owners attitudes toward their properties", *Journal of Environmental Psychology*, 21, pp. 233-248.
25. Kyle, G. T., Mowen, A. J., Tarrant, M. (2004), "Linking place preferences with place meaning: An examination of the relationship between place motivation and place attachment", *Journal of Environmental Psychology*, 24, pp. 439-454.
26. Lewicka, M. (2008), "Place Attachment, Place Identity, and Place Memory: Restoring The Forgotten City Past", *Journal of Environmental Psychology*, 28, pp. 209-231.
27. Low, S. M., Altman, I. (1992), "Place attachment: a conceptual inquiry", in I. Altman, S. Low (eds), *Place attachment*, New York: Plenum, pp. 1-12.
28. Maggioli, M., Morri, R. (2009), "Periferie urbane: tra costruzione dell'identità e memoria", *Geotema*, 37, pp. 62-69.
29. Marbach, G. (2000), *Le ricerche di mercato*, Torino: Utet.
30. Misener, L., Mason, D. S. (2006), "Creating community networks: Can sporting events offer meaningful sources of social capital?", *Managing Leisure*, 11, pp. 39-56.
31. Mitchell, R. C., Carson, R. T. (1989), *Using Surveys to Value Public Goods: The Contingent Valuation Method*, Washington, D.C.: Resource for the Future.
32. Portney, P. R. (1994), "Contributions to a Symposium on «Contingent Valuation»", *Journal of Economic Perspectives*, 8, pp. 3-64.
33. Pretty, G. H., Chipuer, H. M., Bramston, P. (2003), "Sense of place among adolescents and adults in two rural Australian towns: The discriminating features of place attachment, sense of community and place dependence in relation to place identity", *Journal of Environmental Psychology*, 23, pp. 273-287.

34. Putnam, R. D., Leonardi, R., Nanetti, R. Y. (1993), *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*, Princeton: Princeton University Press (trad. it., 1993, *La tradizione civica nelle regioni italiane*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore).
35. Rosenberg, M. J., (1956), "Cognitive structure and attitudinal affect, *The Journal of Abnormal and Social Psychology*", 53, pp. 367-372.
36. Salamone, F. (2000), *Society, culture, leisure and play: an anthropological reference*, Maryland: University Press of America.
37. Skinner, J., Zakus, D. H., Cowell, J. (2008), "Development through sport: building social capital in disadvantaged communities", *Sport Management Review*, 11, pp. 253-275.
38. Stedman, R. C. (2002), "Toward social psychology of place. Predicting behavior from place-based cognitions, attitude, and identity", *Environment and Behavior*, 34, pp. 561-581.
39. Throsby, D. (2005), *Economia e cultura*, Bologna: il Mulino (ed. originale, 2001, *Economics and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press).
40. Twigger-Ross, C. L., Uzzell, D. L. (1996), "Place and identity processes", *Journal of Environmental Psychology*, 16, pp. 205-220.
41. Williams, D. R., Patterson, M. E., Roggenbuck, J. W., Watson, A. E. (1992), "Beyond the commodity metaphor: Examining emotional and symbolic attachment to place", *Leisure Sciences*, 14, pp. 29-46.



Sandro Cappelletto

Presidente del Consiglio scientifico Fondazione Notte della Taranta

## *Colto, popolare o Bach*

### **Abstract**

*Why at the end of the Goldberg Variations, Bach does write a Quodlibet in which he quotes two popular german songs of the XVIIIth century ?*

*Arthur Rimbaud has written: “Man is soul and body”. The fundamental value of this issue is in the conjunction and: “A soul and a body”. What is it music if not the unity of our double nature?*

*With the Quodlibet the phisycal aspect of music pours into the architecture of the Goldberg.*

*Popular music has often poured in art music, both in secular and sacred music.*

*What are looking for Schubert, Mendelssohn, Rossini, Liszt and many other european composers when they write Tarantellas? They are looking for that conjunction (and), and they look for it in south of Italy, in a dance like Tarantella because in those times south of Italy was the southern part of known world.*

*Nowadays, the rhythmic vitality of Pizzica, where we can find ancestral musical echoes from the southern and eastern Mediterranean area, offers many hints to contemporary music.*

*The most precious feature of popular music is its power to refer to something which is inside us, but in the meantime far away from us, something that makes you think you are at home even when you are elsewhere, in a place and in a time far away.*

*In Luigi Chiriatti's book Morso d'amore – Viaggio nel tarantismo salentino (1997), don Pietro, a priest from Galatina, says: “Tarantism today can be an*

*alienation, but how many alienations do we have nowadays? The reasons at the origin of that kind of manifestations don't exist any more. We have had a cultural transition and have appeared new different manifestations that have substituted the ancient ones".*

*Human being is always rooted in a certain time, in a certain history, but he remains a wayfarer looking for a place where his soul and his body feel good.*

*La Notte della taranta has given an answer to this essential need that goes towards archaic domains, today removed but always necessary.*

*Is the Festival fully aware of this or is it interested only in the immediate success and consumption?*

**Keywords:** *Bach, Quodlibet; Soul; Body; Tarantism; Cultural transition.*

Prima delle parole, vorrei proporre un ascolto. Da compact-disc, da *you tube*, dallo strumento di riproduzione del suono che avete a portata di mano.

E' il *Quodlibet*, il penultimo numero delle *Variazioni Goldberg* di Johann Sebastian Bach, il momento che precede la riproposta dell'Aria iniziale e la conclusione dell'opera.

### *Ascolto*

Perché, giunto alla fine delle *Goldberg*, di una costruzione strumentale così rigorosa nella sua organizzazione formale – un'aria, le variazioni su quest'aria, ogni due variazioni un canone, dapprima all'unisono, poi alla seconda, alla terza e così via, per trenta volte – Bach ha sentito la necessità di ispirarsi a due diffuse e molto conosciute canzoni della Germania del suo tempo?

Due canzoni da strada e da osteria: la prima è una canzone d'amore - un innamorato chiede alla sua ragazza di tornare da lui: "Ritorna, ritorna amore mio, da troppo tempo sono lontano da te" - , la seconda esprime il lamento di un figlio verso la



cucina di sua madre: “Se mia madre mi avesse cucinato qualche volta della carne e non soltanto cavoli e rape, sarei rimasto più a lungo da lei”. Noi, in Italia, alla stessa epoca e per definire la stessa cosa, cioè una musica che unisce insieme spunti diversi, spesso di origine popolare, usavamo la parola *mesticanza*: un’insalata composta di diverse erbe, di diversi sapori.

Bach, l’amore, i cavoli e le rape. Bach e la vita di tutti i giorni. Ma perché inserire questa citazione così riconoscibile alla fine di un’opera talmente astratta?

La spiegazione la offre forse un pensiero di Arthur Rimbaud: “L’uomo è un’anima e un corpo”. Il valore fondamentale di questa frase non sta nei due sostantivi “anima” e “corpo”, e nemmeno nel verbo. Sta nella congiunzione: un’anima e un corpo.

Che cos’è la musica se non l’unità di questa nostra duplice natura?

La musica reca in sé una particolare forma di unità costituita da suoni che si susseguono tra loro in base a determinate sintassi, diverse in ogni civiltà musicale, e da una dimensione fisica e temporale. Il suono è un’entità fisica, che nasce e decade nello spazio e nel tempo, e che possiede anche un aspetto atemporale: persiste dopo il suo decadimento fisico e inizia una nuova vita, nella nostra memoria, nella nostra emotività, nel nostro essere “anima e corpo”.

Nella musica, passato-presente-futuro riescono a trovare un punto di sintesi, così percepibile da far dire ad una delle più acute filosofe della musica del Novecento, Jeanne Hersch, che “nella musica abbiamo a che fare con uno strano presente, carico di un certo passato e di un certo futuro, così da poter raffigurare nel vissuto umano, in modo esemplare, una miniatura di eternità”.

Bach cercava, nelle *Variazioni Goldberg* come in altre sue opere, proprio questa unità. Sentiva il bisogno, perfino all'interno di una composizione così speculativa, di ricordarci che la musica possiede un aspetto sensibile, fisico, giocoso.

Grazie al *Quodlibet*, il popolare fa la sua inattesa, prepotente irruzione all'interno dell'architettura delle *Goldberg*.

Il popolare ha fatto spessissimo irruzione nella musica d'arte. Nella musica profana, come in quella di ambito liturgico e sacro. Ma l'occasione che ci ha riunito qui invita a restringere il campo.

Che cosa soprattutto cercavano i musicisti del periodo barocco, classico e romantico quando guardavano al Sud dell'Italia?

Quale dolcissimo abbandono cerca, per restare ancora a lui, Bach, quando chiama un movimento della sua Prima Partita per violino solo *Siciliano*?

Che cosa cercano il viennese Schubert quando chiude con una Tarantella una sua *Sonata per pianoforte*, l'amburghese Mendelssohn quando termina con un Saltarello la Quarta Sinfonia, l'*Italiana*? E l'ungherese Liszt e il marchigiano-romagnolo Rossini e tantissimi altri compositori europei scrivendo le loro Tarantelle?

Cercano tutti quella e, quella congiunzione espressa così semplicemente da Arthur Rimbaud. Cercano quella relazione creativa che la musica d'arte europea ha coltivato per secoli, al punto che il problema di una separazione colto/popolare non era avvertito, se la musica popolare ha sempre fornito materiali, spunti preziosi alla musica d'arte.

E la cercano spesso nel sud dell'Italia, in una danza come la Tarantella perché allora il sud dell'Italia non era soltanto il sud dell'Italia, era il sud del mondo conosciuto. Il sud più a sud

possibile. Quando Bizet ambienta, sulle tracce del racconto di Prosper Mérimée, *Carmen* in Spagna, sa bene che una donna con questa libera sensualità non può che venire rappresentata in un territorio collocato ai confini misteriosi e così seducenti della civilizzazione europea. La Spagna, un luogo dell'immaginario musicale esattamente come il sud italiano, che consentiva di ridisegnare i margini del lecito, del possibile.

\* \* \*

Nel campo dell'organizzazione musicale, far partire un progetto è meno difficile che farlo durare nel tempo, trasformando un appuntamento da episodico a continuativo, da effimero a persistente. Si può riuscire nell'impresa soltanto quando l'offerta dell'avvenimento di spettacolo e culturale risponde a un bisogno profondo. Non basta costruire una piscina perché qualcuno venga a nuotare, però se non la costruisci nessuno verrà.

Quindici anni sono un periodo abbastanza lunga per provare a comprendere le ragioni di un successo che ha sorpreso gli stessi organizzatori. Il Festival della Notte della Taranta ha saputo riannodare alcuni fili che uniscono, e separano, la cultura e la musica popolari, dalla cultura e dalla musica d'arte, in un momento in cui la musica d'arte occidentale, dopo aver attraversato gli anni delle avanguardie, delle post-avanguardie, di tutti i ripensamenti e i recuperi possibili, sente la necessità di tornare ad essere un momento più condiviso della nostra vita culturale.

La vitalità ritmica della Pizzica – possiamo chiamarla *fauve*, come i critici parigini definirono, mediando l'aggettivo dalle recensioni ai quadri impressionisti, la musica del primo

Stravinskij - , la presenza essenziale della danza, l'emersione di linee melodiche che sono figlie della cultura musicale occidentale, ma dove persistono evidenti tracce di altri codici musicali del sud e dell'est dell'area mediterranea, il suo proporsi come un fenomeno condiviso che ricorda archetipi fondanti la nostra vicenda culturale e sociale: questo insieme offre molti spunti a tutta la scena musicale contemporanea e aiuta a disostruire canali, a ristabilire contatti.

Veniamo da anni in cui il concetto di cultura popolare si è spesso identificato con fenomeni di consumo immediato, dal breve respiro; una responsabilità che ha coinvolto molti responsabili della nostra classe dirigente impegnata nell'informazione e nell'organizzazione e diffusione artistica e ha rischiato di far perdere al popolare la sua caratteristica più preziosa: rinviare a qualcosa che è in noi, ma allo stesso tempo lontano da noi, che ti fa immaginare di essere a casa tua anche quando sei altrove, in un luogo e in un tempo lontani. Le entità, le sensazioni, le memorie profondamente popolari attraversano i secoli, passano di bocca in bocca, di persona in persona, riescono a fuggire la banalizzazione del consumo, comunque persistono in una dimensione insieme sensibile e immateriale. Nella *Montagna incantata* di Thomas Mann, scopriamo che fra i dischi preferiti da Hans Castorp c'è un "pezzo prettamente tedesco, non un pezzo d'opera, ma una canzone, patrimonio popolare e capolavoro insieme, che appunto per questo insieme riceveva la sua particolare impronta spirituale", rinviando "a qualcosa al di sopra di sé, a un mondo misterioso e indefinibile, che subito si fa amare".

\* \* \*

Nel 1997, quando questo Festival stava per nascere, Luigi Chiriatti, musicista, ricercatore delle tradizioni popolari del Salento, pubblicava *Morso d'amore – Viaggio nel tarantismo salentino*. Nel libro figurano numerose interviste, una delle quali a don Pietro, sacerdote di Galatina, cittadina chiave, con la cappella di San Paolo, nella geografia psichica della Taranta e delle Tarantate.

Alla precisa domanda: “Che cosa è oggi il tarantismo?”, don Pietro risponde: “Può essere un’alienazione, ma oggi quante alienazioni ci stanno? Sono scomparse le cause che portavano a quel tipo di manifestazione, per cui il fenomeno del tarantismo si è ridotto. Però se vai in discoteca e vedi certe manifestazioni, certe cose, altri tipi di alienazione che la società dei consumi ha prodotto, penso che il fenomeno non è stato superato del tutto. Si è avuto un trapasso, un trapasso culturale, per cui sono apparse delle forme diverse sostitutive delle forme ancestrali... Scomparse le cause che davano agio alle manifestazioni delle Tarantate, è scomparso anche questo fenomeno, però si sono creati a fianco dei fenomeni affini, venuti fuori da altri scompensi”.

Le parole chiave mi sembrano due: “alienazione” e “trapasso culturale”. Andare in cerca di una parte di te che è stata sommersa, che è diventata quasi irriconoscibile, che “trapassa” da un bisogno all’altro perché non puoi farne a meno.

Oggi, il fenomeno della Taranta e questo Festival, mentre ricorda realtà economiche e rapporti sociali storicamente determinati e superati, “trapassa” verso regioni arcaiche che rappresentano una parte non eliminabile della nostra storia più autenticamente popolare, e che – come dimostra la varia provenienza geografica del pubblico – non sono circoscrivibili soltanto al territorio salentino, che pure è la madre certissima di

questa musica e di questa danza. E rinviano a un comune altrove, più o meno perduto, più o meno vivo, comunque necessario.

Questa tensione tra presente e memoria, presenza e assenza, è la condizione umana; l'essere umano è sempre radicato in un luogo, in un tempo, in una storia, ma rimane un viandante in cerca della propria vera patria, un luogo dove la sua anima e il suo corpo stiano bene. Il riverbero della manifestazione che ci ha riunito qui dipende, per larga misura, dall'aver saputo indicare, per quanto può competere a un Festival, una risposta a questo bisogno primario, che tutti avvertiamo.

Non so come un Bach contemporaneo potrebbe trasformare la Pizzica salentina. So però che nel 2013 cade il primo centenario della creazione del *Sacre du printemps* di Igor Stravinskij . Mi piacerebbe che il maestro concertatore del prossimo *Concertone* facesse incontrare la “scene della Russia pagana”, così Stravinskij definisce la sua opera, con le “scene della Puglia pagana” che sono l'anima e il corpo di questo Festival.

*Postilla:* Questo desiderio non si è realizzato.

E tuttavia: il maestro Giovanni Sollima ha aperto il *Concertone* 2013 con una sua reinterpretazione dell'*Antidotum Tarantulae* come viene riportato da Athanasius Kircher nel *Magnes sive de arte magnetica* (1643). Lo stesso spunto è stato ripreso per il *Concerto per due violoncelli* che lo stesso Sollima ha composto per la Chicago Symphony Orchestra e per la direzione di Riccardo Muti e che ha debuttato in prima assoluta a Chicago il 31 gennaio 2014.

Donato Martucci  
Università del Salento

## *Sua Eccellenza Giorgio Fishta, Accademico d'Italia, e l'edizione italiana del Kanun*

### ***Abstract***

*The article has the purpose to reconstruct, through documents and unpublished letters, Fishta's activity as a member of the Italian Academy and the Centre for Albanian Studies, as well as some relevant events happened after his death, with an emphasis on the publication of the Italian translation of Lek Dukagjini's Kanun that he recommended.*

***Keywords:*** *Gjërgj Fishta; Kanun di Lek Dukagjini; Reale Accademia d'Italia.*

### *Introduzione*

Che Padre Gjërgj Fishta fosse stato Accademico d'Italia è notizia a tutti nota, tuttavia, in questo articolo ricostruiremo, attraverso documenti e lettere inedite, l'attività di Fishta come membro dell'Accademia d'Italia e del Centro di Studi per l'Albania e anche ciò che lo riguarda e che accadde dopo la sua morte. I documenti che a lui si riferiscono si possono dividere principalmente in tre filoni: i verbali delle riunioni del Comitato direttivo del Centro di Studi e le proposte che qui vi presentò; i lavori per la pubblicazione del Kanun di Lek Dukagjini, sua

ultima fatica prima della scomparsa; i materiali che riguardano la sua morte e le commemorazioni che ne seguirono.

La maggior parte dei documenti conservati riguarda proprio i lavori per l'edizione italiana del Kanun di Lek Dukagjini, a cui Fishta lavorò insieme al confratello Paolo Dodaj e a Giuseppe Schirò. Lo stesso Schirò, vent'anni dopo la pubblicazione del volume, scrisse un breve articolo sul numero speciale della rivista "Shêjzat" dedicato alla figura di Fishta, in cui riassume brevemente ed edulcorava molto, gli avvenimenti che portarono alla pubblicazione italiana del Kanun<sup>1</sup>. La questione più spinosa riguarda la paternità della traduzione, che oggi sappiamo essere stata fatta da Dodaj (e radicalmente rivista da Schirò, come vedremo più avanti); nel suo breve articolo Schirò informa il lettore che, sin dal primo giorno, Fishta attribuì la paternità della traduzione a Dodaj, ma dai documenti conservati in archivio, soprattutto da una bozza di frontespizio manoscritta del Fishta, come traduttore compariva lui stesso. Soltanto con l'approssimarsi della sua morte, circa due settimane prima, il suo confratello Dodaj comincia a comunicare in prima persona con l'Accademia d'Italia e, solo dopo la morte di Fishta, Dodaj viene indicato esplicitamente come traduttore dell'opera.

La nostra ricostruzione si occuperà di queste questioni, sarà strettamente cronologica e integrerà le fonti d'archivio con le fonti bibliografiche inerenti gli argomenti in questione.

### *La nomina ad Accademico d'Italia*

Il primo documento in cui viene citato Padre Gjërgj Fishta è una missiva del 6 giugno 1939 in cui Zenone Benini, Sottosegretario di Stato per gli Affari Albanesi, ringrazia il

---

<sup>1</sup>Cfr. G. Schirò, *Giorgio Fishta e l'edizione italiana del "Kanun di Lek Dukagjini"*, in "Shêjzat", anno V, nn. 11-12, 1961, pp. 403-407.



presidente della Reale Accademia d'Italia, Luigi Federzoni, “per quanto avete voluto disporre con tanta sollecitudine in merito alla nomina di Padre Fishta a membro della Reale Accademia d'Italia”<sup>2</sup>. La nomina di Fishta era stata proposta probabilmente dalla Luogotenenza Generale di Tirana per certificare, anche culturalmente, il legame tra l'Italia e l'Albania, tanto che Benini, nella stessa lettera afferma di aver comunicato alla Luogotenenza che, nel discorso tenuto da Federzoni agli Accademici dei Lincei, questi abbia voluto “esaltare l'alto significato della nomina ad Accademico di Padre Fishta”<sup>3</sup>. Ma le reali motivazioni di tale nomina, sono esplicitate da Federzoni stesso nella lettera di congratulazioni che invia il giorno successivo a Fishta:

La Vostra nomina ad Accademico d'Italia mentre costituisce per l'alta designazione del DUCE un giusto premio al Vostro ingegno e un nobile riconoscimento al valore della contemporanea poesia albanese, assume altresì il significato della più perfetta fusione spirituale dei due popoli che l'Adriatico con le sue secolari glorie unisce perennemente<sup>4</sup>.

La risposta di Fishta a Federzoni arriva il 12 giugno con un telegramma:

Commosso vi ringrazio degli auguri e del compiacimento vostro e dei soci accademici nella mia assunzione a membro del massimo istituto culturale del regime fascista voluta per

---

<sup>2</sup>Benini a Federzoni, 6 giugno 1939, in Archivio Storico dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Fondo Accademia d'Italia, Tit. XI. Corrispondenza con gli Accademici e sulle loro funzioni, b. 12, fasc. 97.

<sup>3</sup>Ibidem.

<sup>4</sup>Federzoni a Fishta, 7 giugno 1939, ibidem. Il 12 giugno, anche il Cancelliere della R. Accademia, il Conte Francesco Pellati, invia le sue congratulazioni a Fishta (Pellati a Fishta, 12 giugno 1939, ibidem).

l'alta designazione del Duce e volontà del nostro Augusto Sovrano sicuro che solo dal seno dell'Italia risorgerà l'Albania ideale<sup>5</sup>.

Il 16 giugno, “Veduti gli articoli 3 e 4 della legge 8 giugno 1939-XVII n. 755; Sulla proposta del Duce del Fascismo Capo del Governo, di concerto col Ministro dell'Educazione Nazionale”<sup>6</sup>, viene emanato il Decreto di nomina di Padre Giorgio Fishta ad Accademico d'Italia per la Classe di Lettere (insieme ad Antonio Baldini, Guelfo Civinini, Francesco Pastonchi, Alfredo Schiaffini e Vincenzo Ussani).

Il 22 giugno, anche il Luogotenente Generale a Tirana Jacomoni scrive a Federzoni per ringraziarlo dell'interessamento alla nomina di Fishta ad Accademico<sup>7</sup>.

Il 3 luglio, “nelle forme prescritte dal Regio Decreto Legge 21 Settembre 1933, n° 1333”<sup>8</sup>, Padre Fishta, alla presenza di testimoni, giura come Accademico d'Italia:

Giuro di essere fedele al Re, ai suoi Reali successori e al Regime Fascista, di osservare lealmente lo Statuto e le altre

---

<sup>5</sup>Fishta a Federzoni, 12 giugno 1939, *ibidem*. Il 15 giugno, il Ministro Generale dell'Ordine dei Francescani, Frate Leonardo M. Bello, scrive a Federzoni per ringraziarlo della nomina del loro confratello Fishta, “di eletto ingegno e di spiccato amor patrio”, ad Accademico d'Italia e che tale nomina avrebbe portato all'Ordine stesso “un altissimo onore” (Bello a Federzoni, 15 giugno 1939, *ibidem*).

<sup>6</sup>Decreto di nomina, *ivi*, fasc. 37. Tale Decreto sarà registrato alla Corte dei Conti il 9 luglio 1939-XVII, Reg. 16 Educaz. Naz. Foglio 169.

<sup>7</sup>Jacomoni a Federzoni, 22 giugno 1939, *ivi*, b.12, fasc. 97. In questa missiva, tra le altre cose, si comincia a parlare di organizzare il Centro di Studi per l'Albania in seno all'Accademia. A questa, Federzoni risponderà il 26 giugno (Federzoni a Jacomoni, 26 giugno 1939, *ibidem*).

<sup>8</sup>Giuramento Fishta, *ivi*, fasc. 37.

*Sua Eccellenza Giorgio Fishta, Accademico d'Italia, e l'edizione italiana del Kanun*

leggi dello Stato e di esercitare l'ufficio affidatomi con animo di concorrere al maggiore sviluppo della cultura nazionale<sup>9</sup>.

*L'edizione italiana del Kanun e i lavori del Centro di Studi per l'Albania*

Nel frattempo, in seno alla Reale Accademia d'Italia viene istituito il Centro di Studi per l'Albania e Padre Fishta viene chiamato a far parte del Comitato direttivo del Centro. Il 6 luglio viene convocata la prima adunanza del Comitato e Fishta viene salutato con tutti gli onori<sup>10</sup>. In questa occasione, Fishta comunica agli altri membri del Comitato direttivo che

il Ministero per l'Educazione Nazionale vorrebbe costituire a Tirana un'Istituto culturale e creare corsi superiori di estetica letteraria<sup>11</sup>.

In una missiva del 10 luglio il Cancelliere Pellati scrive al Direttore del Centro Studi, Francesco Ercole, che è stato incaricato da Fishta di comunicargli i nomi degli studiosi che avrebbero potuto collaborare con il Centro, cioè, Padre

---

<sup>9</sup>Ibidem. Fishta parteciperà a tutte le adunanze della sua Classe, fino a poco prima della morte, in particolare: 18 novembre 1939, 16 dicembre 1939, 19 gennaio 1940, 16 febbraio 1940, 20 marzo 1940, 9 aprile 1940, 16 maggio 1940. In quest'ultima seduta viene deliberato che Fishta potrà pubblicare in albanese sonetti e canzoni del Petrarca, col testo a fronte e con un saggio critico (Per le diverse adunanze della Classe di Lettere in cui ha partecipato Fishta, si veda: *Annuario della Reale Accademia d'Italia*, voll. X-XI-XII, 1937-1940, Reale Accademia d'Italia, Roma 1941, p. 299, p. 346, p. 354, p. 366, p. 381, p. 383, pp. 398-399).

<sup>10</sup>Verbale adunanza, 6 luglio 1939, in Archivio Storico dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Fondo Accademia d'Italia, Centro Studi per l'Albania, b. 1, fasc. 1.

<sup>11</sup>Ibidem.

Attanasio Gecaj, francescano, e Padre Fulvio Cordignano, gesuita<sup>12</sup>.

Il 3 novembre, in una lettera di Federzoni a Patetta, abbiamo la prima notizia che riguarda la traduzione del Kanun di Lek Dukagjini in italiano<sup>13</sup>:

S.E. il Padre Fishta mi ha comunicato che uno studioso di Monaco di Baviera ha chiesto di poter eseguire una traduzione in tedesco, con commenti, dell'opera inedita sul diritto tradizionale albanese compiuta da un francescano albanese. Vi prego di volermi dire se, a Vostro giudizio, non sia piuttosto il caso di fare assumere dalla Reale Accademia d'Italia, a mezzo del nostro Centro di Studi sull'Albania, il compito di stampare detta opera in italiano con commenti di studiosi italiani. In caso affermativo Vi prego anche di voler indicarmi come potrebbe essere organizzata tale impresa e se sareste disposto ad assumerne la direzione<sup>14</sup>.

Una settimana più tardi, Patetta risponde a Federzoni ringraziandolo per aver pensato a lui per tale impresa e sottolinea:

Data l'unione personale felicemente avvenuta dell'Italia e dell'Albania sotto lo scettro di S.M. il Re Imperatore, e in vista dei rapporti sempre più stretti e sempre più amichevoli, che dovranno stabilirsi fra le due Nazioni indissolubilmente congiunte, è senza dubbio desiderabile che l'opera sia pubblicata in traduzione italiana e commentata da Italiani; ed

---

<sup>12</sup>Pellati a Ercole, 10 luglio 1939, ivi, b. 5, fasc. 23.

<sup>13</sup>S.K. Gjeçov, *Kanuni i Lekë Dukagjinit*, Shtypshkroja Françeskane, Shkodër 1933.

<sup>14</sup>Federzoni a Patetta, 3 novembre 1939, in Archivio Storico dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Fondo Accademia d'Italia, Centro Studi per l'Albania, b. 5, fasc. 27.

io, per quel poco che potrò, mi metto senz'altro a Vostra disposizione<sup>15</sup>.

Detto questo, ammette, tuttavia, di non conoscere la lingua albanese e di non sapere a chi affidare la traduzione dell'opera.

Il 20 novembre si tiene la seconda adunanza del Comitato direttivo del Centro di Studi sull'Albania, e il presidente Federzoni comunica ai membri del Comitato l'intenzione di pubblicare la traduzione in italiano delle consuetudini giuridiche albanesi. Inoltre, in questa occasione si gettano le basi per la nascita dell'organo di diffusione scientifica del Centro Studi: la Rivista d'Albania. La prima questione che viene posta è quella dei collaboratori: Fishta osserva che se la collaborazione si dovesse concentrare prevalentemente su studi storici e archeologici, non vi sarebbe molta probabilità di trovare in Albania collaboratori che abbiano la necessaria preparazione scientifica, tuttavia, afferma che ci sono tanti giovani albanesi (600-700) che hanno studiato nelle università italiane e che sarebbero in grado di “dedicarsi alla semplice raccolta del materiale necessario per i detti studi”<sup>16</sup>. Inoltre, suggerisce di rivolgersi ai Missionari francescani delle montagne albanesi, che volentieri si dedicherebbero a tale raccolta; sostiene che si potrebbe invece trovare ottimi collaboratori per gli studi linguistici e cita il professor Çabej, “il quale ha scritto in ottimo stile articoli di serio contenuto”<sup>17</sup>. Fra i missionari ricorda il Padre Cordignano, Padre Valentini e Padre Marino Sirdani. Fishta propone di includere tra i collaboratori della nuova rivista

---

<sup>15</sup>Patetta a Federzoni, 10 novembre 1939, *ivi*, Tit. XI. Corrispondenza con gli Accademici e sulle loro funzioni, b. 6, fasc. 64.

<sup>16</sup>Verbale adunanza CSA, 20 novembre 1939, *ivi*, Centro Studi per l'Albania, b. 1, fasc. 2.

<sup>17</sup>*Ibidem*.

il dottor Norbert Jokl, “che può considerarsi il primo degli albanologi viventi”<sup>18</sup>, sul quale, tuttavia, il presidente Federzoni avanza qualche riserva “poiché pare che detto studioso non appartenga alla razza ariana”<sup>19</sup>. Dopo la questione dei collaboratori, viene posta quella della lingua nella quale sarebbe dovuta essere pubblicata la rivista. Federzoni propone che la rivista sia pubblicata esclusivamente in italiano, dato che “la lingua italiana debba considerarsi ormai la seconda lingua degli Albanesi, quella con cui essi possono comunicare scientificamente con le altre Nazioni”<sup>20</sup>. Da parte sua, Fishta appoggia pienamente questa proposta “per non imporre alla R<sup>^</sup> Luogotenenza in Albania un compito di così grave responsabilità” come sarebbe quello di definire una lingua albanese standard in cui pubblicare la rivista, dato che “Gli Albanesi sono tutti troppo gelosi ancora dei loro rispettivi dialetti perché sia prudente prendere un atteggiamento al riguardo”<sup>21</sup>. Ritiene, inoltre,

che sia difficile imporre con un provvedimento d'autorità l'uso di una lingua, come potrebbe essere quella di Elbassan al popolo albanese. È meglio che ognuno scriva nel suo dialetto: il tempo stesso darà con l'uso la prevalenza, e quando tale prevalenza sarà evidente, il Governo riconoscerà ufficialmente come lingua letteraria quella che avrà avuto il sopravvento<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup>Ibidem.

<sup>19</sup>Ibidem.

<sup>20</sup>Ibidem.

<sup>21</sup>Ibidem.

<sup>22</sup>Ibidem.

Da questo momento in avanti, l'argomento principale che vedrà coinvolto Padre Fishta è la pubblicazione della traduzione italiana del Kanun.

Il 30 gennaio 1940, Patetta scrive a Ercole in risposta ad una sua richiesta di un articolo per il primo numero della Rivista d'Albania ed è interessante notare che, oltre a lamentare il fatto di non aver ancora ricevuto da Fishta la traduzione italiana del Kanun, Patetta, che di quella traduzione scriverà l'introduzione, afferma di non avere competenze riguardo alle cose albanesi e quindi non può scrivere un articolo per la rivista<sup>23</sup>.

Il 6 febbraio Ercole risponde a Patetta:

Il testo del Diritto Consuetudinario Albanese ti sarà mandato fra non molto. Il Padre Fishta ha già terminato il suo lavoro di traduzione: Occorre qua e là qualche confronto col testo albanese<sup>24</sup>.

Evidentemente la notizia della pubblicazione della traduzione del Kanun da parte dell'Accademia comincia a diffondersi anche in Albania, tanto che, il 27 febbraio, Padre Giuseppe Valentini scrive al Centro Studi:

S.E. Francesco Jacomoni, Luogotenente Generale di S.M. il Re Imperatore in Albania, desidererebbe presentare entro breve tempo una copia del Codice di Lekë Dukagjini a Sua Santità il Papa. Naturalmente desidererebbe che la copia fosse in italiano; sentendo che presso codesto Centro di Studi si sta appunto preparando la pubblicazione di una tale traduzione, domanda se fosse possibile averne entro breve tempo una copia, anche, se fosse necessario, limitata al puro testo sprovvisto di quelli studi che sente essere in

---

<sup>23</sup>Cfr. Patetta a Ercole, 30 gennaio 1940, *ivi*, b. 13, fasc. 198.

<sup>24</sup>Ercole a Patetta, 6 febbraio 1940, *ibidem*.

preparazione, in forma provvisoria, riservandosi di farne avere a Sua Santità copia della edizione completa quando fosse disponibile<sup>25</sup>.

Il 28 febbraio il Cancelliere Pellati trasmette a Patetta un documento molto interessante, una bozza del frontespizio della pubblicazione sul diritto consuetudinario scritta a mano da Fishta, in cui compare come traduttore dell'opera egli stesso<sup>26</sup>; il titolo da lui proposto per l'opera è: *Canone di Leka Dukagjini ossia Codificazione del Diritto Consuetudinario in vigore sino al 1912 nelle montagne di Albania*<sup>27</sup>.

Il 5 marzo Ercole avvisa Patetta che non gli ha ancora inviato il testo italiano del diritto consuetudinario albanese perché “data una letta sommaria a qualche capitolo ho creduto opportuno che la traduzione fosse riveduta sul testo albanese”<sup>28</sup> e di tale revisione si sta occupando il segretario del Centro, il prof. Schirò. Aggiunge, inoltre: “Ti ho voluto avvertire perché venendo a Roma e parlando del diritto consuetudinario tu, taccia con Fishta, della revisione di cui ti ho fatto accenno”<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup>Valentini al CSA, 27 febbraio 1940, ivi, b. 14, fasc. 251. A questa lettera, Ercole risponderà il 5 marzo, indirizzandola direttamente a S.E. il Generale Gabrielli, presso la R. Luogotenenza di Tirana, affermando: “mi pregio di informarVi che il Codice di Leke Dukagjini sarà pubblicato da questo Centro di Studi, entro l'anno corrente. L'opera è attualmente in preparazione e le prime copie penso che potranno essere pronte per il prossimo autunno” (Ercole a Gabrielli, 5 marzo 1940, b. 7, fasc. 36).

<sup>26</sup>Cfr. Pellati a Patetta, 28 febbraio 1940, ivi, Tit. XI. Corrispondenza con gli Accademici e sulle loro funzioni, b. 12, fasc. 97.

<sup>27</sup>Bozza del frontespizio Kanun, ibidem.

<sup>28</sup>Ercole a Patetta, 5 marzo 1940, ivi, Centro Studi per l'Albania, b. 13, fasc. 198.

<sup>29</sup>Ibidem. Nell'articolo citato in nota 1, Schirò capovolge la questione e afferma che Fishta era d'accordo con la revisione del testo, ma di ciò non si



L'8 marzo Patetta scrive a Pellati, esprimendo l'opinione che il titolo proposto da Fishta per la traduzione del Kanun fosse alquanto prolisso e propone un'altra dicitura: *Canone di Leka Dukagjini (Diritto consuetudinario già vigente nelle montagne d'Albania)*. Anche in questa versione di Patetta, traduttore dell'opera risulta Fishta<sup>30</sup>.

Il 26 marzo Schirò trasmette a Patetta il testo italiano del Kanun “tradotto dall'Eccellenza Fishta”<sup>31</sup>. Aggiunge inoltre che

L'anticipo nei confronti di quanto era stato stabilito a voce, della spedizione è dovuto alla necessità di sollecitare quanto più possibile la pubblicazione del canone stesso perché si è venuto a sapere che privati vorrebbero stampare prossimamente il canone tradotto in italiano. Gli eventuali emendamenti potranno essere fatti direttamente sulle bozze di stampa<sup>32</sup>.

---

doveva far parola con Dodaj: “L'italiano del Dodaj – disse lentamente e con gravità – è molto migliore del mio italiano. Io stimo molto il mio confratello e gli voglio bene; e per questa stima e questo affetto desidero che nella redazione del testo italiano, che risulterà dal nostro lavoro, permanga la impronta di Padre Dodaj. Desidero, in altri termini che egli, leggendo il Kanûn in italiano, riconosca, sia pure spazzolato, il proprio abito. [...] Ma il Fishta della revisione non aveva mai fatto accenno al Dodaj e a me stesso aveva raccomandato di non fargli parola. Nella delicatezza dei suoi sentimenti temeva di contrariarlo” (G. Schirò, *Giorgio Fishta...*, op. cit., pp. 405-406).

<sup>30</sup>Cfr. Patetta a Pellati, 8 marzo 1940, ibidem. Il titolo definitivo dell'opera sarà: *Codice di Lek Dikagjini, ossia Diritto consuetudinario delle montagne d'Albania*. Una dicitura molto simile a quella proposta da Fishta verrà inserita all'interno del testo, prima della traduzione: *Cànone di Lek Dukagjini. Codificazione del diritto tradizionale in vigore sino al 1912 presso le montagne autonome d'Albania*.

<sup>31</sup>Schirò a Patetta, 26 marzo 1940, ibidem.

<sup>32</sup>Ibidem.

Qualche giorno dopo, Patetta scrive a Ercole, in una lettera “riservatissima”, parole dure circa la traduzione ricevuta:

credo assurda l'idea di dare alle stampe il manoscritto inviatomi. Si deve semplicemente farlo ritradurre in italiano da persona che sappia l'italiano e sia a contatto con chi conosce l'albanese e l'Albania, e sia in grado di consigliarlo. Nell'edizione albanese c'è una prefazione. Dovrebbe essa pure essere tradotta. I passi di scrittori e di leggi latine posti in nota dovranno tutti esser riveduti, poiché formicolano di errori; e devono essere corrette le citazioni. Se altri pubblicasse la traduzione prima di noi, dovremmo dirci fortunati, poiché l'opera di lui potrebbe servirci per il controllo. Ma a tale fortuna non credo affatto<sup>33</sup>.

Se, comunque, si volesse procedere ugualmente con la pubblicazione di questa versione della traduzione, “farò la prefazione, dichiarando però che della traduzione è esclusivamente responsabile il P. Fishta o altri per lui”<sup>34</sup>. E conclude: “Sono certo che dando un'occhiata al manoscritto, vi convincerete subito che il mio non è un capriccio”<sup>35</sup>.

Tra gli atti del Centro è presente anche un articolo della “Gazzetta del Popolo”, datato 13 aprile 1940, su Fishta:

**Il grande poeta albanese Accademico Padre Fishta di passaggio a Torino**

Da ieri il convento torinese di Sant'Antonio da Padova ospita l'Eccellenza Padre Giorgio Fishta, francescano albanese e Accademico d'Italia, reduce da Milano dove ha tenuto, alla «VI Settimana di preghiere e di studi per l'Oriente cristiano»,

---

<sup>33</sup>Patetta a Ercole, 30 marzo 1940, ivi, b. 5, fasc. 25.

<sup>34</sup>Ibidem.

<sup>35</sup>Ibidem.

una importante lezione sullo stato religioso in Albania. Da noi interrogato, Padre Fishta ci ha risposto che l'entusiasmo suo per il nostro paese è quello di tutti gli albanesi: – Soltanto il Governo italiano ha saputo fare qualcosa per l'Albania: il popolo skipetaro era senza frumento e il Duce ne ha fatto portare, era senza lavoro e il Duce ha dato lavoro. Questo popolo non può perciò che benedire l'Italia, il Re Imperatore e Mussolini<sup>36</sup>.

Il 13 aprile, Padre Fishta, assieme ad altri due accademici d'Italia, Ercole e Pavolini, e a diversi membri del Centro Studi, vengono nominati membri dell'Istituto di Studi Albanesi di Tirana<sup>37</sup>.

Il 19 aprile si tiene l'adunanza del Comitato direttivo del Centro Studi e qui, ufficialmente, Patetta propone che la traduzione del Kanun sia rifatta e che siano riviste le note non sempre corrispondenti a un criterio scientifico, inoltre, chiede che venga tradotta dall'albanese anche la prefazione alla prima edizione. Fishta interviene dicendosi d'accordo circa l'opportunità di rifare la traduzione del Kanun e chiede che a ciò collabori Schirò, tuttavia, riguardo alla prefazione da lui scritta alla prima edizione, precisa che essa “ha un contenuto di carattere psicologico e non scientifico” e lascia intendere che sia meglio non tradurla<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup>*Il grande poeta albanese Accademico Padre Fishta di passaggio a Torino*, in “Gazzetta del Popolo”, 13 aprile 1940 (Cfr. Archivio Storico dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Fondo Accademia d'Italia, Tit. XI. Corrispondenza con gli Accademici e sulle loro funzioni, b. 12, fasc. 97).

<sup>37</sup>Cfr. Kruja a Federzoni, 14 aprile 1940, in Archivio Storico dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Fondo Accademia d'Italia, Centro Studi per l'Albania, b. 12, fasc. 145; Schirò a Gaslini, 6 maggio 1940, ivi, b. 12, fasc. 121; Koliqi, 9 ottobre 1942, ivi, fasc. 136.

<sup>38</sup>Verbale adunanza, 19 aprile 1940, ivi, b. 1, fasc. 4.

Diversi mesi più tardi, l'8 ottobre, Ercole scrive a Patetta, avvisandolo che Fishta gli ha spedito la traduzione della prefazione al testo albanese perché egli possa utilizzarla per redigere la propria introduzione al testo italiano, lo informa, inoltre, che la traduzione è stata corretta e il testo ricopiato<sup>39</sup> e ancora Schirò sta provvedendo a controllare e sistemare tutte le note e le citazioni. In attesa della sua introduzione, appena concluso il lavoro di revisione di Schirò, il testo sarà mandato in tipografia<sup>40</sup>.

Patetta risponde il 17 ottobre dichiarando di non aver ricevuto nulla da Fishta, ma di aver ricevuto da Salvatore Villari, il suo libro: *Le consuetudini giuridiche dell'Albania nel Kanun di Lek Dukagjini*. Per il resto concorda in tutto con Ercole<sup>41</sup>.

Il 19 novembre, concluso il lavoro di revisione di Schirò, Federzoni dispone che

sia dato alla stampa il testo italiano del “Diritto Consuetudinario Albanese” curato dall'Accademico Giorgio Fishta e dal Dottor Giuseppe Schirò<sup>42</sup>.

Il 25 novembre Patetta si reca in Accademia per incontrare il Cancelliere Pellati e parlare della pubblicazione del Kanun, non

---

<sup>39</sup>Per la ricopiatura verrà pagata la signorina Bianca Cattivelli, stenodattilografa del Centro Studi (Cfr. Ercole a Ufficio Amministrazione della Reale Accademia d'Italia, 15 novembre 1940, ivi, b. 7, fasc. 37).

<sup>40</sup>Cfr. Ercole a Patetta, 8 ottobre 1940, ivi, b. 13, fasc. 198.

<sup>41</sup>Patetta a Ercole, 17 ottobre 1940, ibidem. Cfr. S. Villari, *Le consuetudini giuridiche dell'Albania: il Kanun di Lek Dukagjin*, Società editrice del Libro italiano, Roma 1940.

<sup>42</sup>Federzoni, 19 novembre 1940, in Archivio Storico dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Fondo Accademia d'Italia, Centro Studi per l'Albania, b. 13, fasc. 198.

trovandolo gli lascia una lettera in cui, tra le altre cose, possiamo leggere:

Vi lascio quindi il manoscritto, riservandomi di scrivere una breve introduzione non appena avrò in bozze il testo definitivamente fissato. Traduttore risulterà sempre il Padre Fishta, il quale sarà a ragione scusato se il suo italiano non sarà sempre di ottima lega. Dal Padre Fishta attendo tuttora la traduzione dello scritto premesso all'edizione albanese e le notizie sul raccoglitore delle Consuetudini<sup>43</sup>.

A questa, il Cancelliere Pellati risponde il 27:

Circa la revisione del testo lo Schirò mi riferisce di aver fatto, su una seconda copia dattiloscritta, un'altra correzione avendo riscontrato che moltissimi periodi per assumere una forma più corrente ed appropriata, richiedevano una radicale trasformazione. Ora, dato che lo Schirò vi ha lavorato per le correzioni e per il paziente controllo dei testi richiamati in nota, a che dovrà continuare ad interessarsene direttamente per le ulteriori revisioni nella stampa, e dato che la sua collaborazione è stata, su richiesta dello stesso Padre Fishta, deliberata dal Consiglio del Centro, penso che sarebbe giusto che la cura del testo passi anche sotto il suo nome [...] L'Eccellenza Ercole solleciterà intanto il Padre Fishta perché Vi mandi la versione italiana della prefazione al testo albanese<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup>Patetta a Pellati, 25 novembre 1940, *ibidem*.

<sup>44</sup>Pellati a Patetta, 27 novembre 1940, *ibidem*. Per quanto riguarda le correzioni di Schirò, in archivio è conservata una copia dattiloscritta della traduzione del Kanun con tantissimi interventi e modifiche, probabilmente quella a cui stava assiduamente lavorando (Cfr. Volume sul Kanun: bozze, *ivi*, b. 5, fasc. 27).

Infatti, il 3 dicembre, Ercole scrive a Fishta, che si trova ancora in Albania, per informarlo che il testo italiano del Kanun si trovava già in tipografia e che Patetta sollecitava l'invio della traduzione della prefazione per poter meglio redigere la propria introduzione. Inoltre, lo informa che Schirò

ha continuato a lavorare assiduamente sul “Diritto Consuetudinario” perché deve essere nelle nostre intenzioni che la lingua sia curata anche nei particolari e nelle minuzie, in maniera che il testo faccia onore al Centro di Studi per l'Albania<sup>45</sup>.

A questo punto entra in scena colui che, oltre ad essere amico e confratello di Fishta, risulterà poi, sul frontespizio della pubblicazione del Canone di Lek Dukagjini, il traduttore dell'opera: Padre Paolo Dodaj. È questi a rispondere alla missiva di Ercole:

Eccellenza,

Ho l'onore di scriverVi per incarico di S.E. il nostro P. Giorgio Fishta, tanto amato e stimato da Voi.

Due settimane prima io l'accompagnai al suo villaggio nativo, dove noi abbiamo un Convento e dove sperava di trovare in quella solitudine campestre minore distrazione e maggiore possibilità per dar termine a qualche suo lavoro letterario e soprattutto alla traduzione in nostra lingua del “Canzoniere” del grande Petrarca, di cui ne è stata iniziata a mo' di saggio, la pubblicazione su una giovane ed importante rivista del nostro Ministero dell'Istruzione.

Nel frattempo e precisamente la sera del 12 corr. egli veniva colpito da una gravissima “insufficienza cardiaca

---

<sup>45</sup>Ercole a Fishta, 3 dicembre 1940, ivi, b. 12, fasc. 115.

scompensata con frequenti extrasistoli”, tanto che il giovane e bravo Dr. Aldo Ostoja [?], trovatosi ivi provvidenzialmente, ne previde la catastrofe e per telefono invocò qui da Scutari rimedi che non disponeva e la presenza di qualche altro dottore. Subito due dottori Medici ed autorità italiane ed albanesi corsero nel posto. Le cure furono talmente efficaci che s'è trovato fuori pericolo e ieri ho potuto trasportarlo qui a Scutari con una Autoambulanza militare, fornitami gentilmente dal Comando. È stato collocato in uno dei nostri ospedali con raccomandazione d'assoluto riposo e con esclusione anche delle visite, che altrimenti sarebbero state numerosissime, stante l'allarme dell'intera cittadinanza<sup>46</sup>.

### *La morte di Fishta*

Il 30 dicembre, il Luogotenente Jacomoni invia un telegramma “urgentissimo” alla Reale Accademia d'Italia e comunica la morte di Fishta: “Stamani deceduto Scutari francescano Giorgio Fishta Accademico Italia Alt Funerali avranno luogo domani ore 10 a Scutari a spese dello Stato”<sup>47</sup>.

Immediatamente, Federzoni ne dà comunicazione a tutti gli Accademici d'Italia<sup>48</sup> e Pellati manda un comunicato stampa all'Agenzia Stefani<sup>49</sup>:

Questa mattina, a Scutari, nel convento dei Frati Minori, è deceduto l'Accademico d'Italia Padre Giorgio Fishta.

Scompare con lui il più insigne rappresentante della poesia

<sup>46</sup>Dodaj a Ercole, 15 dicembre 1940, ivi, Tit. XI. Corrispondenza con gli Accademici e sulle loro funzioni, b. 12, fasc. 97. Il 19 dicembre, Federzoni e i colleghi dell'Accademia inviano a Fishta un telegramma con gli auguri di pronta guarigione (Federzoni a Fishta, 19 dicembre 1940, ibidem).

<sup>47</sup>Jacomoni a Federzoni, 30 dicembre 1940, ibidem.

<sup>48</sup>Federzoni agli Accademici d'Italia, 30 dicembre 1940, ibidem.

<sup>49</sup>Pellati all'Agenzia Stefani, 30 dicembre 1940, ibidem.

albanese e il più aderente interprete dell'anima del suo popolo.

Autore di numerosi scritti (tra cui sono maggiormente degne di rilievo le liriche raccolte nel volume “Mtrizì Zanavet” il meriggio delle Muse).

Egli coltivò anche la poesia sacra, e la satira, ma la sua opera maggiore è certamente la “Lahuta e Malcis” (il liuto della montagna) in cui il popolo albanese ha sentito riecheggiare la sua stessa anima.

Giorgio Fishta era nato a Fishta, nella prefettura di Scutari d'Albania il 2 ottobre 1871, ed era stato nominato Accademico d'Italia il 16 giugno del 1939-XVIII.

Il Presidente della Reale Accademia d'Italia, Luigi Federzoni, ha provveduto perché l'Accademia sia rappresentata ai funerali di Padre Fishta, ed ha inviato telegrammi di condoglianze alla Famiglia, al Presidente del Consiglio dei Ministri d'Albania, al Ministro della Pubblica Istruzione, ai Padri Gesuiti e Provinciali dei Frati Minori e al Presidente dell'Istituto Scanderbeg di Tirana, del quale l'illustre scomparso era membro<sup>50</sup>.

E, in effetti, in archivio sono conservati tutti i telegrammi di cordoglio inviati dall'Accademia e molti di quelli ricevuti in risposta<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup>Ibidem.

<sup>51</sup>All'interno della b. 12, fasc. 97, sotto la collocazione del Tit. XI. Corrispondenza con gli Accademici e sulle loro funzioni, è presente un sotto-fascicolo intitolato “Ecc. Padre Fishta / Per la morte”, in cui sono presenti tutti i messaggi di cordoglio inviati e ricevuti dalla Reale Accademia d'Italia.



Il 4 gennaio, il Presidente Federzoni da incarico a Ercole di scrivere un discorso commemorativo per Fishta<sup>52</sup>.

Il 9 gennaio, Lorusso Attoma scrive a Ercole informandolo che

per commemorare Padre Fishta, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, dell'Istituto di Studi Albanesi e della Direzione Generale per la Stampa, la Propaganda e il Turismo, verrà pubblicato un numero speciale della Rivista letteraria di Tirana "Shkëndija", con articoli di scrittori italiani e albanesi, illustranti la vita e le opere del compianto Poeta Albanese<sup>53</sup>,

e chiedendogli un contributo.

Pochi giorni più tardi, il 14, Dodaj scrive ancora a Ercole dicendosi prostrato per la grave perdita ma tenendo le fila del lavoro non concluso della traduzione del Kanun:

Eccellenza,

Durante la malattia, che tristemente lo condusse alla tomba, il nostro compianto P. Fishta mi parlò di una Vostra lettera a proposito dell'edizione italiana del nostro "Codice Consuetudinario" e lo pregaste di tradurre ed inviarVi anche la introduzione, che egli compose ed appose all'edizione albanese. Non ritenendola necessaria per ritegnum, ne volle fare degli excerpta, che io poi avrei dovuto tradurre. Per l'aggravarsi poi della catastrofe nulla si fece.

<sup>52</sup>Federzoni a Ercole, 4 gennaio 1941, ibidem.

<sup>53</sup>Lorusso Attoma a Ercole, 9 gennaio 1941, ivi, Centro Studi per l'Albania, b. 12, fasc. 115. La rivista "Shkëndija" pubblicherà un numero speciale dedicato a Fishta: «Gjergj Fishta», Nën kujdesin e revistës "Shkëndija", Nr. i posaçëm [dhetuer, II/1941], che conterrà, tra gli altri, anche molti articoli di Accademici d'Italia e del Luogotenente Jacomoni. La rivista "Hylli i Dritës", dedicherà alcuni articoli in ricordo di Fishta nei nn. 1-2 del 1941.

Vi pregherei adesso di farmi sapere se sempre siete di quell'idea e se veramente la credete necessaria, onde mi accinga a favorirVi, nonostante che mi trovi in una prostrazione spirituale troppo grave in seguito alla dolorosissima perdita. Se la sua scomparsa fu lutto generale d'Italia e d'Albania, potete immaginarVi, Eccellenza, quale sia stato per uno, che, come me, per oltre 47 anni gli fu prima discepolo e poi compagno indiviso e collaboratore costante, in proporzione alle mie forze.

[...]

PregandoVi di tenermi al corrente su tutto quello che potrà riguardare la suddetta pubblicazione italiana del Codice di Lek Dukagjini [...] <sup>54</sup>.

A questa, Ercole risponde il 25 gennaio e per la prima volta, viene affermato che il traduttore del Kanun è Dodaj:

Comprendo il profondo dolore che ha colpito particolarmente Voi per l'immatura scomparsa del Padre Fishta, Vostro maestro e compagno affettuoso.

Vi rinnovo quindi le mie espressioni di vivo cordoglio, sempre memore della nobile figura del Camerata Accademico.

Per la pubblicazione del Testo Italia del “Diritto Consuetudinario Albanese”, Vi comunico che essa ha avuto in questi ultimi tempi un ritmo più accelerato.

Il Prof. Schirò, del quale il povero Padre Fishta chiese nell'adunanza del Consiglio che deliberò la pubblicazione del

---

<sup>54</sup>Dodaj a Ercole, 14 gennaio 1941, in Archivio Storico dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Fondo Accademia d'Italia, Centro Studi per l'Albania, b. 7, fasc. 38.

lavoro da Voi tradotto, la collaborazione per la cura del testo italiano, ha terminato in questi giorni la revisione dei richiami ai testi classici e biblici.

Lo Schirò, essendo qui capitato l'Eccellenza Patetta dopo pochi giorni la morte del Padre Fishta, allo scopo di condurre a termine al più presto il lavoro iniziato, ha pensato a tradurre i brani che interessavano l'accademico Patetta per la compilazione della introduzione del Kanun e per esteso la biografia del Padre Bardhi, riguardante l'opera del P. Gjeçov.

Penso quindi che l'opera, sulla quale risulterà il Vostro nome come traduttore, sarà pronta per la diffusione verso i primi di marzo<sup>55</sup>.

Nel frattempo, Federzoni si adopera per organizzare la messa in occasione del trigesimo della scomparsa di Fishta, che, prevista prima per il 30 gennaio presso la chiesa dei SS. Luca e Martina, verrà poi posticipata al 31<sup>56</sup>. Subito dopo la messa, l'Accademia d'Italia farà diramare per mezzo dell'Agenzia Stefani, un comunicato stampa per dar conto dell'avvenuta cerimonia<sup>57</sup>.

Il 15 febbraio, Dodaj scrive nuovamente a Ercole informandolo che il giorno della morte di Fishta si costituì a Scutari un Comitato che inizialmente aveva come unico scopo

---

<sup>55</sup>Ercole a Dodaj, 25 gennaio 1941, *ibidem*.

<sup>56</sup>Forse per la concomitante messa organizzata dall'Ordine dei Frati Minori, di cui Fishta faceva parte, presso la Basilica di S. Antonio (Cfr. Bello a Federzoni, 22 gennaio 1941, *ivi*, Tit. XI. Corrispondenza con gli Accademici e sulle loro funzioni, b. 12, fasc. 97); anche se poi, ad officiare la messa del 31 sarà Padre Leonardo Maria Bello, Generale dei Frati Minori, quindi è probabile che alla fine abbiano optato per un'unica cerimonia invece di due distinte.

<sup>57</sup>Cfr. Comunicato alla stampa, 31 gennaio 1941, *ibidem*.

quello di organizzare al meglio i funerali del Poeta, successivamente, lo stesso Comitato decise di pubblicare anche un volume di 500 pagine in suo onore e quindi gli chiede un contributo. Inoltre, chiede che gli sia inviata una copia del “Diritto consuetudinario Albanese” non appena uscita dalla stampa<sup>58</sup>.

Molto interessante è una lettera, “RISERVATISSIMA = PERSONALE”, che il 4 marzo, il Sottosegretario di Stato per gli Affari Albanesi, Zenone Benini, invia a Federzoni, in cui si discute dell'opportunità di sostituire Fishta alla Reale Accademia d'Italia con un altro esponente della cultura albanese:

Caro Federzoni,

ho ricevuto la tua lettera del 3 marzo corrente.

Comprendo e condivido con te l'opportunità e il desiderio di coprire il posto lasciato vacante dal compianto Padre FISHTA chiamandovi un altro albanese.

Non ho tralasciato di occuparmi della cosa e posso dirti confidenzialmente che ho avuto occasione di parlarne anche col DUCE. È in corso, inoltre, uno scambio di vedute con la Luogotenenza.

La scelta in Albania di una figura eminente nel campo della cultura non è facile; mentre talune personalità, che forse sarebbero degne di succedere al Padre FISHTA, non si trovano nei nostri confronti in situazione politica adatta.

---

<sup>58</sup>Dodaj a Ercole, 15 febbraio 1941, ivi, Centro Studi per l'Albania, b. 7, fasc. 38. A questa, Ercole risponderà il 20 febbraio (Cfr. Ercole a Dodaj, 20 febbraio 1941, ibidem). Il volume verrà pubblicato con il titolo *At Gjergj Fishta, 1871-1940*, a cura di Benedict Dema, nel 1943 (Botim i Provincës Françeskane, Tiranë).

Per quanto, come dicevo poc'anzi, dal punto di vista della convenienza politica, mi sembrerebbe opportuno di dare all'opinione pubblica albanese la soddisfazione morale di veder chiamato un albanese alla Farnesina, non mi sembrerebbe d'altra parte necessario che a tale nomina si debba procedere con urgenza a meno che non ostino a ciò disposizioni statutarie o consuetudinarie dell'Accademia d'Italia.

Mi farò comunque premura di informarti, appena possibile, dell'esito dei miei accertamenti<sup>59</sup>.

In alto a destra di questa lettera di Benini, c'è una nota scritta a mano e firmata da Federzoni, datata 26 marzo 1941:

Conferito col Duce, che – tutto sommato, data l'impossibilità di una degna sostituzione del defunto P. Fishta con un altro letterato albanese, – ritiene opportuno che l'Accademia proceda liberamente alle designazioni per la nomina del successore<sup>60</sup>.

Le iniziative in ricordo di Fishta proseguono e la Reale Accademia d'Italia organizza per l'8 marzo una commemorazione laica presso la Farnesina (Lungotevere Farnesina, 10), in cui Francesco Ercole leggerà un discorso sull'Accademico scomparso<sup>61</sup>. Federzoni si premura di invitare

---

<sup>59</sup>Benini a Federzoni, 4 marzo 1941, in Archivio Storico dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Fondo Accademia d'Italia, Tit. XI. Corrispondenza con gli Accademici e sulle loro funzioni, b. 12, fasc. 97.

<sup>60</sup>Ibidem. Alla fine, al posto di Fishta, nella Classe di Lettere, venne nominato Riccardo Bacchelli (Cfr. Ivi, Tit. IIA Accademici, b. 7, fasc. 25).

<sup>61</sup>All'interno della b. 12, fasc. 97, sotto la collocazione del Tit. XI. Corrispondenza con gli Accademici e sulle loro funzioni, è presente un sotto-fascicolo intitolato “Padre Fishta / Commemorazione, 8 marzo 1941”, in cui sono raccolti tutti i materiali e le missive riguardanti l'organizzazione di

tutte le alte cariche istituzionali<sup>62</sup>, di inviare un comunicato stampa all'Agenzia Stefani<sup>63</sup>, viene chiesto all'Istituto Nazionale Luce di inviare un fotografo per l'evento (richiesta che sarà accolta)<sup>64</sup> e si chiede la diretta radiofonica all'Ente Nazionale Audizioni Radiofoniche (richiesta, questa, che non sarà accolta per la concomitanza delle trasmissioni dedicate alle Forze Armate e al Medio Oriente)<sup>65</sup>.

L'8 marzo stesso, dopo la cerimonia, Pellati invia un comunicato stampa all'Agenzia Stefani:

Nel salone delle Prospettive, alla Farnesina, gremito di scelto pubblico, ha avuto luogo la solenne commemorazione dell'Accademico Padre Giorgio Fishta O.F.M.

Il Presidente Federzoni, dopo aver ordinato il saluto al Re Imperatore e al Duce, ha dato la parola all'Accademico Francesco Ercole, Direttore del Centro Studi Albania. L'oratore ha esordito ricordando come Giorgio Fishta fosse avviato agli studi da un padre francescano italiano, Padre Leonardo Di Martino da Greci di Puglia: l'incontro con il Missionario italiano non è da attribuirsi ad un semplice caso perché da oltre tre secoli l'Albania era stata campo d'azione di numerosi Padri italiani e la cultura del Poeta si formò sulla guida dei programmi di studi in vigore allora presso le scuole religiose italiane. Ciò spiega la vasta conoscenza della

---

questo evento.

<sup>62</sup>Ibidem.

<sup>63</sup>Pellati all'Agenzia Stefani, 6 marzo 1941, ibidem.

<sup>64</sup>Cfr. Istituto Nazionale Luce a Pellati, 5 marzo 1941, ibidem. Successivamente, lo stesso Pellati chiederà all'Istituto copia delle foto meglio riuscite (Cfr. Pellati a Istituto Nazionale Luce, 12 marzo 1941, ibidem).

<sup>65</sup>Cfr. Ente Nazionale Audizioni Radiofoniche a Pellati, 5 marzo 1941, ibidem.

letteratura classica latina e dei poeti e scrittori della letteratura italiana, quale riaffiora spesso nelle opere del Fishta. La sua poesia epica deriva direttamente da quella popolare: nella “Lahuta e Malcis” egli fa vivere, non solo gli eroismi del popolo albanese che combatte per la libertà, ma tutte le tradizioni, i miti e le costumanze albanesi. Il poeta amava grandemente la Patria e per questo suo profondo sentimento temeva l'ingerenza della diplomazia europea nei casi dell'Albania, e auspicava ardentemente il giorno in cui questa potesse risorgere a unità e indipendenza, in un regime di civiltà, di lavoro e di progresso morale.

L'oratore ha posto infine in rilievo come il Fishta salutasse con gioia l'offerta della Corona di Scanderbeg al Re Imperatore da parte di tutti gli albanesi e considerasse l'avvenimento come la realtà da lui lungamente sognata; realtà espressa soprattutto nella concordia dei suoi compatrioti che si sono riuniti e affiancati al popolo italiano per dare, con le armi alla mano, testimonianza al mondo intero della loro fedeltà e della loro certezza nel destino dell'Albania.

Alla commossa orazione di Francesco Ercole, che è stata salutata da applausi prolungati e convinti della folla intervenuta, erano presenti, oltre a numerosi Accademici e Aggregati alla Reale Accademia d'Italia, il Sottosegretario per gli Affari Albanesi Benini, anche in rappresentanza del Ministro degli Esteri, l'Ispettore del Partito Frontoni, in rappresentanza del Segretario del P.N.F., i rappresentanti dei vari Ministeri nonché il Padre Generale dell'Ordine dei Frati Minori con larga rappresentanza della Curia Generalizia, del

Pontificio Ateneo Antoniano e delle Case dell'Ordine in Roma, ed un folto gruppo di personalità albanesi<sup>66</sup>.

Il discorso tenuto in quest'occasione da Ercole ebbe molta eco in Italia e in Albania e in molti ne chiesero copia<sup>67</sup>. Venne, inoltre, pubblicato sull'Annuario della Reale Accademia d'Italia e sulla Rivista d'Albania<sup>68</sup>.

*La definitiva pubblicazione del Codice di Lek Dukagjini*

I lavori per la pubblicazione della traduzione italiana del Kanun procedono, anche se molto più lentamente del previsto: l'8 marzo Schirò invia a Patetta la traduzione di alcune parti dell'introduzione di Fishta all'edizione albanese, la traduzione di alcuni passi dell'appendice e le bozze di stampa del Kanun. Passano diversi mesi nell'attesa che Patetta scriva e consegni la sua Introduzione; Dodaj chiede più volte notizie della

---

<sup>66</sup>Comunicato alla stampa, 8 marzo 1941, *ibidem*.

<sup>67</sup>Cfr. Ercole a Dodaj, 2 giugno 1941, *ivi*, Centro Studi per l'Albania, b. 12, fasc. 112; Ercole a Jacomoni, 12 giugno 1940, *ivi*, fasc. 139; Çiprian Nika a Ercole, 14 giugno 1941, *ivi*, b. 7, fasc. 38; Schirò a Kruja, 31 luglio 1941, *ivi*, b. 12, fasc. 145. Inoltre, Ercole fu invitato da Koliqi, insieme a Schirò, a tenere un ulteriore discorso commemorativo su Fishta, a gennaio del 1943, presso il Reale Istituto di Studi Albanesi di Tirana (L'argomento dell'intervento di Ercole sarebbe stato: il Padre Fishta nel Risorgimento albanese; mentre quello di Schirò: la musica tradizionale degli italo-albanesi. Cfr. Koliqi a Ercole, 30 novembre 1942, *ivi*, b. 12, fasc. 136; Ercole a Corrias, 10 dicembre 1942, *ivi*, b. 11, fasc. 99; Ercole a Koliqi, 10 dicembre 1942, *ivi*, b. 12, fasc. 136; Pellati, 17 dicembre 1942, *ivi*, b. 12, fasc. 136). In questa occasione, sia Ercole che Schirò avrebbero giurato come membri del Reale Istituto di Studi Albanesi.

<sup>68</sup>F. Ercole, *Giorgio Fishta*, in *Annuario della Reale Accademia d'Italia*, vol XIII, 1940, Reale Accademia d'Italia, Roma 1941; anche in "Rivista d'Albania", anno II, fasc. I, pp. 3-18.



pubblicazione<sup>69</sup> ed Ercole è costretto a inviare diversi solleciti Patetta:

Caro Patetta,

ti scrissi a suo tempo un espresso e successivamente un telegramma per sollecitare la prefazione al Diritto Consuetudinario, e fino ad oggi non ho avuto né il tuo lavoro né alcuna risposta che in merito mi tranquillizzi. Non ti nascondo che mi trovo in imbarazzo, perché mentre mi rincresce doverti disturbare con i solleciti, d'altra parte non so come rispondere alle domande che spesso mi giungono dall'Albania e dall'Italia sulla pubblicazione del Kanun di Leke Dukagjini.

Inoltre il Presidente, prima della riapertura dell'anno accademico, intende presentare il volume al Duce, e quindi, tenendo conto del tempo occorrente per le correzioni, s'impone la necessità che la tua prefazione giunga al più presto possibile.

Sono spiacente di doverti disturbare, caro Patetta, ma d'altra parte ammetterai anche tu che questo volume, annunciato come in corso di stampa da oltre un anno, venga finalmente alla luce.

Attendo fiducioso un tuo scritto che mi comunichi l'imminente invio della prefazione<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup>Cfr. Dodaj a Ercole, 26 maggio 1941, in Archivio Storico dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Fondo Accademia d'Italia, Centro Studi per l'Albania, b. 12, fasc. 112; Ercole a Dodaj, 2 giugno 1941, ibidem; Schirò a Dodaj, 2 giugno 1941, ibidem.

<sup>70</sup>Ercole a Patetta, 4 agosto 1941, ivi, b. 13, fasc. 198. Cfr. anche Ercole a Patetta, 16 giugno 1941, ibidem.

La risposta arriva circa un mese più tardi, l'1 settembre: Patetta si scusa e adduce a sua parziale giustificazione motivi di salute e d'età (“ho appreso a spese mie che, vicini ai settantacinque anni d'età, non si può dar affidamenti né prendere impegni”)<sup>71</sup> spera, inoltre, di poter mandare il suo “povero scritto” a Schirò, entro la settimana<sup>72</sup>. Da una cartolina che Patetta invia al prof. Antonio Bruers, all'epoca Vicecancelliere della Reale Accademia d'Italia, il 26 settembre, apprendiamo che l'Introduzione è stata spedita il giorno prima al Centro Studi<sup>73</sup>.

Prontamente, il 30 settembre, Ercole scrive a Patetta:

Ho ricevuto l'ampia e bella introduzione al Diritto Consuetudinario Albanese. La “povera cosa” – sono tue testuali parole – è un gran bel lavoro per i molti pregi che esso contiene [...] Nella tua eccessiva modestia pensavi che non avresti potuto dare qualcosa di nuovo o di originale, invece il tuo lavoro riveste un interesse tutto particolare. Sappi, del resto, che del Kanun di Lek Dukagjini nulla se ne sa di più di quanto è contenuto nella tua introduzione. Gli stessi albanesi, specie quelli delle città e dell'Albania Meridionale in genere, non solo non hanno una idea chiara del Kanun ma per la differenza dei dialetti non comprendono delle volte nemmeno il testo albanese<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup>Patetta a Ercole, 1 settembre 1941, *ibidem*.

<sup>72</sup>*Ibidem*.

<sup>73</sup>Patetta a Bruers, 26 settembre 1941, *ibidem*.

<sup>74</sup>Ercole a Patetta, 30 settembre 1941, *ibidem*. Il 18 ottobre, anche Federzoni scriverà a Patetta per ringraziarlo del lavoro svolto (Cfr. Federzoni a Patetta, 18 ottobre 1941, *ivi*, Tit. XI. Corrispondenza con gli Accademici e sulle loro funzioni, b. 6, fasc. 64).

E continua ringraziandolo del lavoro fatto e ribadendogli che il volume sarà presentato al Duce e la stessa introduzione sarà pubblicata anche nella Rivista d'Albania<sup>75</sup>.

Ancora il 16 dicembre, Dodaj, non avendo ricevuto notizie circa la pubblicazione del Kanun, scrive a Ercole:

Il giurista bavarese che con l'aiuto della Baronessa Godè [Godin n.d.c.] ne curò la traduzione tedesca sempre insiste a chiederci l'autorizzazione per la stampa del suo lavoro, che noi gliela abbiamo negata appositamente per la preferenza che abbiamo voluto dare al testo italiano in omaggio anche a cotesta Regia Accademia, che si degnò d'assumerne la pubblicazione e che a quest'ora avrebbe dovuto metterla in circolazione degli studiosi, che da parecchio tempo ne fanno insistente richiesta e che poi diversi si sono accontentati del testo originale albanese. Mai come quest'anno anche da Roma ne furono fatte tante richieste<sup>76</sup>.

Finalmente, il 30 dicembre, Schirò scrive a Dodaj annunciandogli che in quei giorni è stato pubblicato il libro<sup>77</sup> e gliene invia una copia, assicurandogli che in base alle consuetudini della Reale Accademia, ne avrebbe ricevute altre

---

<sup>75</sup>F. Patetta, *Introduzione al Kanun di Lek Dukagjini*, in "Rivista d'Albania", anno II, fasc. 3, pp. 203-212; fasc. 4, pp. 315-333, Milano 1941.

<sup>76</sup>Dodaj a Ercole, 16 dicembre 1941, in Archivio Storico dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Fondo Accademia d'Italia, Centro Studi per l'Albania, b. 12, fasc. 112.

<sup>77</sup>S.C. Gjeçov, *Codice di Lek Dukagjini, ossia Diritto consuetudinario delle montagne d'Albania*, tradotto dal P. Paolo Dodaj, a cura di Giorgio Fishta e Giuseppe Schirò, introduzione di Federico Patetta, Reale Accademia d'Italia, Roma 1941.

20 di lì a poco<sup>78</sup>. Il 2 gennaio anche Ercole scrive a Dodaj riguardo alla pubblicazione del Kanun e gli comunica che

prossimamente esso sarà presentato alla Maestà del Re Imperatore e al Duce. Vi sia di soddisfazione che Essi leggeranno il vostro nome sulla copertina, in prefazione, e nella introduzione del testo<sup>79</sup>.

Tuttavia, questo fatto non soddisfa pienamente i francescani di Scutari e specialmente il Padre Provinciale, che probabilmente intima a Dodaj di scrivere a Ercole e a Schirò. Nella lettera inviata a quest'ultimo, tra le altre cose, possiamo leggere:

Tutti poi ci siamo meravigliati della magra e magrissima retribuzione da parte dell'Accademia, se essa dovesse limitarsi a quelle 20 copie, quando si pensi che il testo originale, la sua stampa e la traduzione sono opera di Francescani. Un qualunque articolo scritto a volo d'uccello per qualche giornale o rivista è assai meglio meglio compensato. Non posso pure nascondervi il mio dispiacere per il fatto che la traduzione era stata messa in circolazione e vendita prima assai che io ne avessi avuto l'avviso e la prima copia, l'uno e l'altra speditami dopo le spiegazioni che chiesi a S.E. Ercole!

Ma non siete voi che dovrete rispondere di ciò; è S.E. Ercole che saprà e vorrà dirci qualcosa sulle ragioni per le quali l'Accademia ci ha espropriato d'ogni diritto<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup>Schirò a Dodaj, 30 dicembre 1941, in Archivio Storico dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Fondo Accademia d'Italia, Centro Studi per l'Albania, b. 12, fasc. 112; cfr. Schirò a Dodaj, 2 gennaio 1942, ibidem.

<sup>79</sup>Ercole a Dodaj, 2 gennaio 1942, ibidem.

<sup>80</sup>Dodaj a Schirò, 23 febbraio 1942, ibidem.

Il 3 marzo, Dodaj scrive nuovamente a Schirò, dopo aver ricevuto un'amichevole lettera di questo, datata 9 febbraio, scusandosi del tono utilizzato nell'ultima missiva,

che tuttora sarà forse per istrada e che vorrei non Vi pervenisse. Era troppo indegna di Voi! Del resto la scrissi in un momento, in cui moralmente e fisicamente mi trovavo assai indisposto.

È vero che nelle stesse condizioni scrissi pure a S.E. Ercole, ma quella a lui mi fu imposta, come spero si accorgerà lo stesso nostro illustrissimo Accademico<sup>81</sup>.

Continua ringraziando Schirò dell'amicizia che gli mostra e per lo scambio epistolare che lo scuote

da un certo letargo, in cui mi ha gettato la scomparsa di chi mi fu guida, maestro e compagno quasi di tutta la mia vita. Da allora in poi poco o niente o malamente ho scritto qualcosa. Per l'unico volume che pensiamo di pubblicare in memoria del nostro compianto io avevo scelto anche un tema eccellente, perché incluso d'ottimo materiale, e cioè le sue 200 e più lettere, di quelle che fortunatamente avevo conservate. Non sono stato però quanto felice, ho dovuto fermarmi al 1923 e sarà meglio che quel lavoro venisse eliminato da quella pubblicazione, perché più tardi con migliori condizioni d'animo potrebbe riuscire eccellente ed interessantissimo. Su quella lunga corrispondenza e P. Giorgio che parla vivo e palpitante e si dimentica che sia morto. Aimè, fosse pure vero! ...<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup>Dodaj a Schirò, 3 marzo 1942, ibidem.

<sup>82</sup>Ibidem. Pubblicato in *At Gjergj Fishta, 1871-1940*, op. cit.

Il 20 marzo viene disposto il pagamento a Schirò di 1.000 lire per la traduzione del Kanun<sup>83</sup>, e il 24 Ercole scrive a Dodaj per comunicargli che a suo favore è stato disposto un pagamento di 4.000 lire per il lavoro di traduzione, aggiungendo:

Sarebbe stato mio vivo desiderio che la somma fosse più adeguata al vostro lavoro e ai vostri meriti, ma le disponibilità economiche del Centro purtroppo non lo hanno consentito<sup>84</sup>.

Il 25 aprile, Dodaj scrive nuovamente a Ercole dicendosi contento dell'onorario ricevuto<sup>85</sup> e ne è contento anche il Padre Provinciale Harapi, il quale, sarebbe più contento se per le future pubblicazioni, quando fossero richieste ai francescani, “il diritto di farle fosse riservato al Provincialato stesso”<sup>86</sup>, dato che,

Come credo sarà di Vostra conoscenza, diversi anni addietro un giurista tedesco, che coll'aiuto della Baronessa Godè [Godin] di Monaco di Baviera aveva tradotto il Kanû del P. Stefano, nel chiedere al Provincialato l'autorizzazione di stampare il suo lavoro – che poi non gli fu accordata esclusivamente, perché si volle dare precedenza alla traduzione italiana – offriva 25 copie per ogni centinaio di

---

<sup>83</sup>Cfr. Direttore dei Servizi Amministrativi a Schirò, 20 marzo 1942, in Archivio Storico dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Fondo Accademia d'Italia, Centro Studi per l'Albania, b. 7, fasc. 37. Cfr. Ercole a Capo Ufficio Amministrazione della Reale Accademia d'Italia, 24 marzo 1942, *ibidem*.

<sup>84</sup>Ercole a Dodaj, 23 marzo 1942 *ivi*, b. 12, fasc. 112.

<sup>85</sup>Con il quale pagherà le spese di restauro della casa di Gomsiqe, presso cui, al momento, risiede e che in passato ospitò anche “i più grandi scrittori francescani albanesi”, Gjeçov e Fishta (Dodaj a Ercole, 25 aprile 1942, *ibidem*).

<sup>86</sup>*Ibidem*.

volumi ed il diritto al Provincialato di ristampare a suo piacimento quel testo tale e quale<sup>87</sup>.

Infine, Dodaj prega Ercole di voler, in seguito, comunicare per queste questioni, direttamente con il Padre Provinciale, Antonio Harapi, giacché

nella mia qualità di dipendente, devo fare questa parte per me molto incresciosa sotto molti motivi in considerazione anche alla memoria del non mai baitantemente compianto P. Fishta, il cui ricordo mi strappa sempre lacrime dolorose<sup>88</sup>.

Il 5 maggio Schirò invia la lettera di Dodaj al Cancelliere Pellati e vi acclude una nota:

Gentile Conte,

Vi accludo la lettera che il Padre Dodaj, traduttore del Kanun, ha inviato all'Eccellenza Ercole. Egli evidentemente scrive a nome del Provinciale di Scutari. Parla di diritti d'autore cui il Padre Fishta non fece mai allusione, e alle offerte di uno studioso per una edizione tedesca. Le allusioni, se non erro, hanno un sapore di proposta. Per quanto esse non collimino con le consuetudini della R. Accademia penso che venendo accettate chiuderebbero la questione.

In base al numero destinato al commercio (600) si dovrebbero dare al Provinciale dei Francescani di Scutari 150 copie. Ciò non dovrebbe turbare, sia perché dubito che il rimanente delle 450 copie possa essere del tutto venduto, sia perché dovendosi iniziare tra breve a cura dell'Istituto Superiore di Studi albanesi di Tirana la raccolta generale delle consuetudini delle montagne, e alla cui redazione critica

---

<sup>87</sup>Ibidem.

<sup>88</sup>Ibidem.

collaborerà lo stesso Eccellenza Patetta e, a quanto pare, anch'io, la nostra edizione verrebbe superata e necessariamente svalutata.

Si aggiunge ancora che accontentando i Francescani di Scutari si farebbe cosa gradita anche alla Luogotenenza.

Infine penso non si debba offrire meno di quanto abbia proposto lo studioso tedesco allo stesso Provinciale di Scutari<sup>89</sup>.

E così fu stabilito, ai francescani di Scutari vennero inviate altre 150 copie, tutto fu accomodato e si chiuse definitivamente il capitolo riguardante la vicenda umana e professionale di Padre Fishta alla Reale Accademia d'Italia<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup>Schirò a Pellati, 5 maggio 1942, *ibidem*.

<sup>90</sup>Cfr. Dodaj a Schirò, 20 maggio 1942, *ibidem*; Schirò a Dodaj, 3 giugno 1942, *ibidem*; Ercole ad Harapi, 23 giugno 1942, *ivi*, b. 12, fasc. 133; Nota non firmata al Capo Ufficio Pubblicazioni della Reale Accademia d'Italia, 1 luglio 1942, *ivi*, b. 7, fasc. 37. L'ultima notizia conservata su questo argomento presso l'Archivio storico dell'Accademia dei Lincei, riguarda una lettera del Direttore della Tipografia "P. G. Fishta" di Scutari, datata 26 gennaio 1943, in cui si comunica che le 150 copie a loro disposizione si sono esaurite e se ne chiede l'invio di altre 100 copie con uno sconto non inferiore al 40% (Cfr. Direttore della Tipografia "P. G. Fishta" a Schirò, 26 gennaio 1943, *ivi*, b. 8, fasc. 48).



Enrico Mauro  
Università del Salento

## *Il valutatore seriale e il pompiere-incendiario*

*«A qualcuno è occorsa tutta una  
vita per mettere sulla carta una  
parte dei suoi pensieri, per  
guardarsi intorno e descrivere il  
mondo e la vita come li vedeva lui, e  
poi salto fuori io e in due minuti...  
bum! è tutto finito».*

*(R. Bradbury, Fahrenheit 451  
[1951], tr. di G. Monicelli, Milano,  
1978, rist. 2010, p. 61.)*

*«Lo stato, che definisce la scienza, è  
già una chiesa. Per definire occorre  
ci sia il domma e il catechismo».*

*(A. Labriola, L'università e la  
libertà della scienza [1897, discorso  
inaugurale dell'anno accademico,  
Roma, 14 novembre 1896], a cura  
di S. Miccolis, Torino, 2007, p. 32.)*

### **Abstract**

*By now even in Italy evaluation activities, in many sectors among which university, tend to prevail over evaluated activities. This phenomenon takes place in the context of university policies that evaluate so much but then fund very little. The phenomenon has a lot of negative aspects. For example, it produces a weakening of the constitutional freedom of research: university researchers are compelled not to follow their intuitions and vocations,*

*because they need to conform more and more to heteronomous parameters. So university research is running the risk of becoming more and more standardized. Moreover the need of overproduction is more and more absorbing the time that university researchers should devote to reading and teaching.*

**Keywords:** *University; evaluation; constitutional freedom of research; reading; teaching.*

C'era una volta, quando il ricercatore universitario non era un eterno valutando, eternamente esposto alle anonimamente trasparenti valutazioni del valutatore seriale, quando il ricercatore poteva concedersi il lusso di leggere qualcosa, naturalmente senza esagerare, per il gusto di leggere, per mera curiosità, quando non leggeva solo per scrivere e citare, scrivere e citarsi, scrivere e farsi citare, c'era una volta, si diceva, un ricercatore che aveva letto, come tanti in tutto il mondo, il romanzo da cui la prima citazione in epigrafe.

Oggi, riprendendo nostalgicamente tra le mani quel volume, il ricercatore — il quale sa fin troppo bene che questa divagazione antiproduttiva lo penalizzerà in sede di valutazione: tutto tempo sottratto alla produzione di sapere indicizzabile — ritrova sottolineature che gli danno da pensare. Gli danno da pensare che, tutto sommato, non sarebbe impossibile, con un po' di immaginazione, intravedere qualche punto di contatto tra le aspirazioni del valutatore seriale e quelle incarnate dalla prima versione di Guy Montag, il protagonista della celebre distopia 'bibliopirica'.

Il romanzo è universalmente noto: non è il caso di riassumerlo e i riferimenti non andranno al di là di quanto indispensabile per lo svolgimento di un'estemporanea riflessione.

Montag è un vigile del fuoco in un mondo in cui non esiste più un edificio che non sia costruito a prova di fuoco. È un

mondo drogato di velocità fine a se stessa: «Non ci sono più poltrone a dondolo. [...] La gente deve stare in piedi, deve correre tutto il santo giorno» (p. 76). Un mondo drogato di svaghi pieni di vuoto, in cui quasi tutti credono di essere felici, aiutati dalla circostanza che la lettura, la riflessione, il dialogo sono stati aboliti: «Non ci sono più verande. [...] non si voleva la gente seduta sotto le sue verande [...]. In quelle condizioni, la gente parlava troppo; aveva il tempo di pensare; e così s'è fatta la festa alle verande. [...] Non ci sono più panchine, non ci sono più giardini, dove sedere a perdere il tempo» (pp. 75-76). Un mondo in cui «l'ultima università di studi umanistici era stata chiusa per mancanza di fondi» (p. 87). In questo mondo, in cui essere è nulla, qualcuno si ostina, sovversivamente, a nascondere libri in casa.

A rischio della vita. Perché in tale mondo i pompieri appiccano incendi per bruciare i non molti libri superstiti e, se necessario, i loro improduttivi proprietari, trasgressori dei costumi e delle leggi.

Ma Montag è un incendiario che, misteriosamente, conserva un barlume di coscienza, risvegliata dalla «fanciulla che sapeva conoscere le stagioni» (p. 168). A un certo punto lo sfiora il dubbio che il libro possa non essere un'entità demoniaca, che leggerlo possa quindi non essere un'azione moralmente e giuridicamente censurabile. Si «accor[ge] che dietro ogni libro c'è un uomo. Un uomo che ha dovuto pensar[e]. Un uomo a cui è occorso molto tempo per scriver[e]» (p. 61). Capisce di non aver mai capito nulla di veramente importante, e inizia a capire: «Ci dev'essere qualcosa di speciale nei libri, delle cose che non possiamo immaginare, per convincere una donna a restare in una casa che brucia. È evidente!» (p. 60).

La crisi di coscienza, giunta improvvisa, culmina rapidamente nell'osservazione che guiderà il resto dei suoi giorni: «A qualcuno è occorsa tutta una vita per mettere sulla carta una parte dei suoi pensieri, per guardarsi intorno e descrivere il mondo e la vita come li vedeva lui, e poi salto fuori io e in due minuti... bum! È tutto finito».

Invece, quasi tutti coloro che vivono intorno a Montag, a cominciare dai colleghi, «gli *Happiness Boys*, i militi della gioia» (p. 74), non conservano il minimo ricordo di quella vita in cui i libri aprivano orizzonti, in cui avere libri, e orizzonti, non era proibito. Così tra Montag e quasi tutti gli altri non può esserci dialogo. Il protagonista si tormenta e cerca di trasmettere un po' del tormento alla moglie: «Lasciarti in pace! Non è difficile, ma come potrò io lasciare in pace me stesso? A noi occorre non essere lasciati in pace! Abbiamo bisogno d'essere veramente tormentati una volta ogni tanto! Da quanto tempo non c'è più nulla che ti tormenti? che ti tormenti sul serio, per qualcosa che conti realmente?» (pp. 61-62). Tutto inutile: per la moglie la donna «arsa viva» perché non voleva separarsi dai propri libri è... «acqua passata» (p. 60).

Al ricercatore che sfoglia il romanzo e rilegge i passi che aveva sottolineato, quando ancora aveva tempo persino di sottolineare, viene da pensare al valutatore seriale, all'esperto valutatore — gli dei non vogliano che ne circolino di inesperti, come qualche giudice amministrativo un po' troppo pignolo va sentenziando —, poi all'incendiario di Bradbury, poi nuovamente al valutatore seriale: «A qualcuno è occorsa tutta una vita per mettere sulla carta una parte dei suoi pensieri, per guardarsi intorno e descrivere il mondo e la vita come li vedeva lui, e poi salto fuori io e in due minuti... bum! È tutto finito».

Il ricercatore pensa all'allegoria intorno a cui ruota tutto il romanzo: quella del pompiere che versa sui libri non acqua ma cherosene. Il ricercatore pensa e, tutto sommato, non gli sembra sostanzialmente diverso versare cherosene sui libri e separare, come suol dirsi, con l'accetta le riviste in non scientifiche e scientifiche, e le seconde, come non bastasse, in eccellenti e non. Operazione discutibile non solo quanto agli esiti, quali che siano, ma prima di tutto quanto al fondamento, al postulato — tale appare al valutatore seriale, più cartesiano di Cartesio — secondo cui la qualità della scatola sarebbe indice della qualità dei cioccolatini. Mentre anche i bimbi — valutatori meno cartesiani, più prudentemente postulanti — sanno che i cioccolatini fatti in casa sono spesso altrettanto buoni, se non migliori, di quelli sfornati industrialmente ma raffinatamente inscatolati, infiocchettati e pubblicizzati.

Al ricercatore non sembra sostanzialmente diverso versare cherosene sui libri e separare i ricercatori, con l'accetta statistica denominata mediana, in abili(tati) e inabili(tati), sulla base del tipo e del numero delle pubblicazioni, non del loro contenuto, della loro qualità, del loro valore, del loro significato. E pensare che il Novecento è stato il secolo dell'ermeneutica, della filosofia del significato: del testo e della vita! Chi avrebbe mai pensato che ci si sarebbe dimenticati così rapidamente di Hans-Georg Gadamer e di tutti gli altri! Che sarebbero state 'scientificamente' confuse misurazioni e valutazioni! Che si sarebbe divenuti volontariamente servi di una metonimia: il contenitore per il contenuto, appunto, vale a dire l'accidente per la sostanza!

Naturalmente la cultura della mediana tende a trascurare come statisticamente irrilevanti i ricercatori 'sfortunati', che hanno pubblicato in riviste valutate retroattivamente come non

eccellenti. Come se l'eccellenza, le sue sedi, i suoi indicatori non si possano non conoscere da sempre. Come se le valutazioni, le esperte valutazioni si possano seriamente reputare «constative», anziché «performative»: anziché «illocutive» — dire l'eccellenza è crearla — e «perlocutive» — creata l'eccellenza, il ricercatore che non voglia essere marginalizzato non può non mirare all'eccellenza, stringendo sempre più, volente o nolente, il cappio che ne soffoca la libertà, consolidando sempre più il dispositivo che lo rende volontariamente servo —, dunque gravemente perturbative, a dir poco, della libertà di scegliere un tema d'indagine e un approccio a quel tema (sia Werner Heisenberg che John L. Austin sembrerebbero proprio passati invano).

Né al ricercatore sembra sostanzialmente diverso versare cherosene sui libri e separare con l'accetta i ricercatori, ai fini della distribuzione di cosiddetti incentivi, in attivi e inattivi, sulla base di criteri anche qui meramente quantitativi e anche qui definiti *ex post*. L'eterno valutando, di nuovo, non poteva non sapere. E invano protesta che l'ignoranza del diritto inconoscibile o difficilmente conoscibile scusa. Per il valutatore seriale non si è scusati nemmeno dall'ignoranza del diritto... inesistente.

Nel mondo accademico dell'era anviriana al valutatore seriale quasi tutto appare assiomatico, cristallino, solare, mentre all'eterno valutando quasi tutto appare enigmatico, aleatorio, nebbioso.

Il valutatore seriale ha sempre sotto mano dei dati, completi o completabili, certi o certificabili. Ha sempre sotto mano una griglia onnicomprensiva, una mediana capace di separare senza esitazione i buoni dai cattivi, una classifica internazionalmente riconosciuta. Incasella la vita, qualunque aspetto della vita, con

disinvoltura. Ha sempre sotto mano parametri, indici, indicatori, standard, grafici, di così palese scientificità che non prova imbarazzo ad applicarli retroattivamente, ad applicarli a condotte che ingenuamente, quei parametri non essendo stati ancora formulati, ne hanno seguiti altri, o magari non ne hanno seguito alcuno (quali parametri seguiva Paul Feyerabend se non i propri?).

L'eterno valutando era convinto che l'università fosse un luogo di pensiero libero, critico, originale, creativo, divergente, dissenziente, eterodosso. Gli pareva di ricordare che qualcosa in tal senso si leggesse nella Costituzione italiana, in quella Costituzione che, a furia di attendere di essere «attuata», sarebbe divenuta «inattuale».

Leggendo e ascoltando le acrobazie metodologiche del valutatore seriale, il quale vorrebbe far credere che contino solo gli aggregati e non anche i singoli, e tende a confondere leggiadramente intersoggettività e oggettività, l'eterno valutando non può non sentirsi perplesso, spaesato, «gettato». Per anni agisce in un certo modo, credendo di agire onestamente, persino meritevolmente. Poi, quando il valutatore seriale, un bel giorno, decide di valutarlo, l'eterno valutando scopre che avrebbe dovuto fare altro: pubblicare in altre riviste; occuparsi di argomenti citazionalmente redditizi; preoccuparsi non della qualità — che si valuta, non si misura —, ma dell'impatto; non del merito, inteso come contenuto, ma della risonanza; non del senso — che si discute e si condivide o meno, non si pesa e non si conta —, ma della diffusione. Scopre, in definitiva, che avrebbe dovuto preoccuparsi non che qualcuno lo leggesse, lo recensisse, lo criticasse — non è tra le mode di questa stagione —, ma che qualcuno — avendolo letto o meno — lo citasse (magari per denigralo: tutto fa brodo).

È ora di concludere. L'eterno valutando deve tornare al suo lavoro: produrre-per-farsi-valutare. Vorrebbe concludere citando dal secondo libro ricordato in epigrafe, che aveva letto quando aveva tempo per leggere, quando ancora il valutatore seriale (non lo si cita per non incrementarne gli indici citazionali) non aveva evocato nero su bianco — magari reputandosi in grado di fare una spiritosa caricatura — «la macchietta del professore di Lettere e Filosofia, saccente e petulante, avulso dalla realtà, refrattario alle tecnologie digitali, innamorato dell'odore di carta [...]. Questo tipo di professore rifiuta di essere valutato. [...] Costui condanna la propria disciplina all'aleatorietà dell'inutile, alla stregua di un passatempo raffinato che proprio non si capisce per quale ragione il denaro pubblico dovrebbe sostenere. Caparbi raccoglitori di farfalle [tali erano apparsi, per fare nomi a caso, Niccolò Copernico, Galileo Galilei, Charles Darwin, Sigmund Freud], inesausti giocatori di *bridge*, boriosi nella loro follia [sic!]». Insomma, argomenti da processo a Socrate, oppure — se si preferisce evitare di scomodare proprio il filosofo che non volle scrivere nulla (ma quanti grandi hanno scritto un solo libro, magari pubblicato postumo?) — da processo scientifico alla scienza. A proposito, chiede a Montag il capitano dei vigili del fuoco — ma sembra di leggere il valutatore seriale —: «Perché imparare altra cosa che non sia premere bottoni, girar manopole, abbassar leve, applicar dadi e viti?» (p. 66).

L'eterno valutando, che sa di dover chiudere quanto prima, rinuncia a far comprendere al valutatore seriale cosa siano i classici e perché ci si chiuda nel polveroso silenzio delle biblioteche per studiarli e tentare di reinterpretarli: se non ce l'ha fatta Calvino... Rinuncia anche a far comprendere che le scienze dello spirito, lavorando lo spirito con lo spirito, avendo lo spirito come materia prima, come metodo produttivo e come



prodotto, non riusciranno mai, proprio mai a produrre «bottoni», «manopole», «leve», «dadi» e «viti». Rinuncia senz'altro: se non ci è riuscito Hegel...

Dice a Montag il professore di lettere mandato a spasso alla chiusura dell'ultima università di studi umanistici: «Capite ora perché i libri sono odiati e temuti? Perché rivelano i pori sulla faccia della vita». La «professione/vocazione» del ricercatore, infatti, sarebbe niente meno che quella di comprendere la vita, di educare a pensare autonomamente (nel senso etimologico di seguire proprie leggi), a pensare per valori morali, oltre e prima che per valori numerici. E la vita, checché ne dica il valutatore seriale — onnivalutante ma non autovalutante — non si lascia facilmente 'grigliare', classificare, gerarchizzare, standardizzare, sistematizzare, anvrizzare.

Conviene davvero chiudere: urge passare alla confezione del prossimo prodotto. Inaugurando l'anno accademico romano quasi centoventi anni fa, Antonio Labriola pronuncia queste parole: «Ricordiamo tutti la generale ilarità con la quale alcuni anni fa venne accolta una lettera ministeriale contenente un monito a un professore, di liceo del resto, *colpevole di insegnare una filosofia, che sarebbe stata difforme dalla coscienza della maggioranza dei contribuenti!*» (p. 30, secondo corsivo aggiunto).

Bene, ciò che nel 1896 si ricorda essere stato accolto qualche anno prima da «generale ilarità» è ormai divenuto realtà istituzionale: leggi, regolamenti, decreti, delibere, pareri, raccomandazioni, linee-guida, proclami, bandi, agenzie, commissioni, comitati, osservatori, nuclei, unità, gruppi, esperti valutatori, produttori e combinatori di indicatori, ideatori e manutentori di banche-dati citazionali, scale, classifiche, fasce, tetti, soglie, diagrammi i più fantasiosi e variopinti. Esperti,

naturalmente, più esperti degli esperti, specialisti più specialisti degli specialisti, sapienti decretati dai potenti più sapienti dei sapienti.

Il Labriola del 1896 si rivela un pessimo profeta. Se ai suoi tempi la «lettera ministeriale» diffidente un professore a non «insegnare una filosofia [...] difforme dalla coscienza della maggioranza dei contribuenti» può far ridere di cuore, oggi quella «lettera ministeriale» è non solo legge dello Stato, ma anche modo diffuso di concepire e vivere l'università. Oggi quella «lettera ministeriale» è il progetto, anzi, molto peggio, la mappa dell'università in cui lavoriamo, costretti a produrre senza avere più tempo da 'perdere' per studiare o per insegnare: marginalizzati i libri, le biblioteche, la lettura; bandita l'oralità non rendicontata, non registrata, non schedata.

Spesso in Italia non ci si accontenta di essere provinciali. Si cerca di esserlo in maniera creativa. Si preferisce quella forma raffinata di provincialismo che si potrebbe etichettare come esterofilo. Ciò che si fa all'estero, meglio se in inglese, è buono per definizione, comunque migliore della stessa cosa, esattamente la stessa, fatta in Italia. Come se si trattasse di ortaggi, si espantano e trapiantano istituti e istituzioni, teorie e pratiche a prescindere da contesti, culture, ideali, ideologie, tradizioni, precomprensioni, precedenti, mentalità, storie e biografie.

Il problema principale non è che si emula al contrario, ossia facendo quello che fanno gli altri ma, spesso, decisamente peggio. Il problema principale è che, nonostante Montesquieu, si è ancora lontanissimi dal capire che la cultura non è un titolo di credito al portatore, non si espanta e trapianta come si trattasse, appunto, di ortaggi, i quali pure, a dire la verità, non sono coltivabili sotto qualunque cielo.

Occorrerebbe, certo, osservare ciò che si fa all'estero e tenerne seriamente conto. Ma occorrerebbe anche, altrettanto seriamente, tener conto dei propri orizzonti culturali, tradizionali, ideali, ideologici, intellettivi, emotivi, storici, giacché, come direbbe Gadamer, «Nessuno può disfarsi della propria ombra». E, tenendo conto dei propri orizzonti, occorrerebbe aprirsi, ovviamente per tentativi ed errori, un proprio sentiero, magari da proporre all'emulazione altrui. Insomma, si tratterebbe, qualche volta, di non seguire e inseguire, ma di progettare, magari anticipando altri, magari attuando la Costituzione (la propria!) in tema di libertà di scienza, magari dandosi, se non una prospettiva lunga, una prospettiva, possibilmente di educazione libera al pensiero libero, non di semplice scalata di classifiche di produttività.

Ma sarebbe molto, molto faticoso, richiederebbe tempo e discussione, discussione sui fini prima che sui mezzi. E, soprattutto, costringerebbe a fare i conti con la politica del giorno per giorno, del consenso facile, delle *slide* riassunte via *tweet*, del *divide et impera*, del tutti contro tutti: «non lavorano [assioma pseudodescrittivo], ergo [deduzioni prescrittive] definanziamoli, deretribuiamoli, destituiamoli [“perish”]».

### *Bibliografia*

1. ABELHAUSER A. - GORI R. - SAURET M.-J., *La folie Évaluation, Les nouvelles fabriques de la servitude*, Mille et une nuits, Paris, 2011.
2. AFLALO A., *L'évaluation: un nouveau scientisme*, in *Cités*, 1/2009, p. 79.
3. AUBERT N. – DE GAULEJAC V., *Le cout de l'excellence*, Editions du seuil, Paris, 1991.

4. BARONE C., *Le trappole della meritocrazia*, il Mulino, Bologna, 2012.
5. BIRMAN J., *L'éclipse du sujet et de la singularité dans le discours de l'évaluation*, in *Cahiers internationaux de sociologie*, 2010, p. 217.
6. BORRELLI D., *Contro l'ideologia della valutazione, L'ANVUR e l'arte della rottamazione dell'università*, Jouvence, Milano, 2015.
7. BORRELLI D. - STAZIO M., *La parabola del meritocrate immeritevole*, in *www.vocesociologica.it*, 1 dicembre 2014, in *www.ais-sociologia.it*, 10 dicembre 2014, e in *www.roars.it*, 15 dicembre 2014.
8. BRUNELLI G. - CAZZETTA G. (a cura di), *Dalla Costituzione "inattuata" alla Costituzione "inattuale"?, Potere costituente e riforme costituzionali nell'Italia repubblicana* (materiali dell'incontro di studio, Ferrara, 24-25 gennaio 2013), Giuffrè, Milano, 2013.
9. BUREAU M.-C., *Du travail à l'action publique: quand les dispositifs d'évaluation prennent le pouvoir*, in *Cahiers internationaux de sociologie*, 2010, p. 161.
10. BUTERA F. - BUCHS C. - DARNON C. (sous la direction de), *L'évaluation, une menace?*, Presses universitaires de France, Paris, 2011.
11. CASSIN B. (sous la direction de), *Derrière les grilles, Sorton du tout-évaluation*, Mille et une nuits, Paris, 2014.
12. COLLINI S., *What are universities for?*, Penguin, London, 2012.
13. DAL LAGO A., *Premessa. La (s)valutazione della ricerca*, in *Aut aut*, 4/2013, p. 3.
14. DA NECKIR N., *Contro la meritocrazia, Per un'Università delle capacità, dei talenti, delle differenze, delle relazioni, della cura (e dei meriti)*, La meridiana, Molfetta, 2011.

15. DE GAULEJAC V., *La recherche malade du management* (Conférences-débats, Montpellier, 7 septembre 2011, et Paris, 11 janvier 2012), Quæ, Versailles, 2012.
16. DEJOURS C., *L'évaluation du travail à l'épreuve de réel, Critique des fondements de l'évaluation* (conférence-débat, Paris, 20 mars 2003), Quæ, Versailles, 2003.
17. DEL REY A., *La tyrannie de l'évaluation*, La découverte, Paris, 2013.
18. DERRIDA J. - ROVATTI P.A., *L'università senza condizione*, Cortina, Milano, 2002.
19. DI RIENZO E. - LEFEBVRE D'OVIDIO F., *Valutare la valutazione. Qualità della ricerca scientifica e «scientometria»*, in *Nuova rivista storica*, 2/2012, p. 359.
20. DRAÏ R., *Évaluation, conformisme et prédation de la pensée*, in *Cités*, 1/2009, p. 135.
21. DUJARIER M.-A., *L'automatisation du jugement sur le travail. Mesurer n'est pas évaluer*, in *Cahiers internationaux de sociologie*, 2010, p. 135.
22. ENRIQUEZ E., *L'évaluation entre perversion et sublimation*, in *Cahiers internationaux de sociologie*, 2010, p. 245.
23. ESPAGNE M., *La nouvelle langue de l'évaluation*, in *Cités*, 1/2009, p. 127.
24. GADAMER H.-G., *Emilio Betti*, (1978), in Id., *Ermeneutica, Uno sguardo retrospettivo* (1995), tr. di G.B. Demarta, Bompiani, Milano, 2006, p. 851.
25. GILLIES D., *How should research be organized?*, College publications, London, 2008.
26. GORI R., *Les scribes de nos nouvelles servitudes*, in *Cités*, 1/2009, p. 65.

27. GUILLAUME B., *Indicateurs de performance dans le secteur public: entre illusion et perversité*, in *Cités*, 1/2009, 101.
28. HAROCHE C., *L'inévaluable dans une société de défiance*, in *Cahiers internationaux de sociologie*, 2010, p. 53.
29. JENKINS. S., *Thatcher and sons, A revolution in three acts*, Penguin, London, II ed., 2007.
30. MARTUCCELLI D., *Critique de la philosophie de l'évaluation*, in *Cahiers internationaux de sociologie*, 2010, p. 27.
31. MARZANO M., «*Publish or perish*», in *Cités*, 1/2009, p. 59.
32. MATZKIN A., *L'évaluation en sciences exactes: quand la quantité tue la qualité*, in *Cités*, 1/2009, p. 43.
33. MAURO E., *La parabola del valutatore*, in *Palaver (siba-ese.unisalento.it)*, 1/2015, p. 349, e in *www.roars.it*, 12 marzo 2015.
34. MILLER J.-A. - MILNER J.-C., *Voulez-vous être évalué?, Entretiens sur une machine d'imposture* (Paris, 3 et 10 décembre 2003), Grasset, Paris, 2004.
35. MORCELLINI M., *Eutanasia di un'istituzione. Il cortocircuito riforme/valutazione sulla crisi dell'università*, in *Sociologia e ricerca sociale*, 1/2013, p. 33.
36. NEAVE G., *The Evaluative State, institutional autonomy and re-engineering higher education in Western Europe, The Prince and his pleasure*, Palgrave Macmillan, New York, 2012.
37. NICOLI M., *Un uomo che valuta*, in *www.imagojournal.it*, 2/2014, p. 92.
38. NUSSBAUM M., *Non per profitto, Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica* (II ed., 2012), tr. di R. Falcioni, il Mulino, Bologna, 2013.

39. OGIEN A., *Désacraliser le chiffre dans l'évaluation du secteur public* (conférences-débats, Rennes, 24 janvier 2012, et Paris, 14 février 2012), Quæ, Versailles, 2013.
40. ORDINE N., *L'utilità dell'inutile, Manifesto*, Bompiani, Milano, II ed., 2013, rist. 2014.
41. PINTO V., *Valutare e punire, Una critica della cultura della valutazione*, Cronopio, Napoli, 2012.
42. PINTO V., *Valutazione della ricerca: tecnologie invisibili e pasticcerie manifeste*, in *Rivista critica del diritto privato*, 1/2012, p. 107.
43. PINTO V., *MasterProf. Valutazione e vocazione all'immanenza*, in *Paradoxa*, 2/2013, p. 62.
44. PINTO V., *La valutazione come strumento di intelligence e tecnologia di governo*, in *Aut aut*, 4/2013, p. 16.
45. POWER M., *La società dei controlli, Rituali di verifica* (II ed., 1999), tr. di F. Panozzo, Edizioni di comunità, Torino, 2002.
46. READINGS B., *The university in ruins*, Harvard University press, Cambridge (Mass.) - London, 1996, rist. 1997.
47. SAYER D., *Rank hypocrisies, The insult of the REF*, SAGE, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington DC, 2015.
48. WATERS L., *Enemies of promise, Publishing, perishing, and the eclipse of scholarship*, Prickly paradigm press, Chicago, 2004.
49. YOUNG M., *L'avvento della meritocrazia, Gli uomini sono tutti uguali?* (1958), tr. di C. Mannucci, Edizioni di comunità, Roma - Ivrea, 2014.
50. ZARKA Y.C., *L'évaluation: un pouvoir supposé savoir*, in *Cités*, 1/2009, p. 113.

