

CARLO GESUALDO DA VENOSA



Quaderni del Conservatorio

III - 2019 / 2020



Intrecci fra musica colta e popolare nell'Italia meridionale

a cura di
Federico Fornoni e Giovanni Polin



Conservatorio di Musica
GESUALDO DA VENOSA - POTENZA
Istituzione di Alta Cultura

Quaderni del Conservatorio “Carlo Gesualdo da Venosa”

Tutti i diritti riservati.

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta,
ristampata o riprodotta, in tutto o in parte, con qualsiasi mezzo elettronico, fotocopie,
film, diapositive o altro senza autorizzazione degli aventi diritto.

Printed in Italy

Comitato scientifico

Felice Cavaliere, Federico Fornoni, Ignazio Macchiarella,
Giovanni Polin, Nicola Scaldaferrì

Conservatorio di musica “Carlo Gesualdo da Venosa”

Presidente

Francesco Lanocita

Direttore

Felice Cavaliere

Direttore amministrativo

Maria Rosaria Scavone

Direttore di ragioneria

Rocco Schettini

Assistenti amministrativi

Elena Callegari, Pietro Cazzetta, Vincenzo Martino,
Caterina Mercolino, Salvatore Straccia, Paolo Visceglie

La collana scientifica «Quaderni del Conservatorio “Carlo Gesualdo da Venosa”»
è una pubblicazione periodica senza fini di lucro
a cura del Conservatorio “Carlo Gesualdo da Venosa”.
La redazione di questo numero è stata chiusa il 31 luglio 2020.

© 2020

Conservatorio di musica “Carlo Gesualdo da Venosa”
Via Tammeone F., 1, 85100 Potenza
tel. 0971 46056 / fax 0971 46239
redazionequadernigesualdo@conservatorioigesualdo.org
ISBN 978-88-943860-2-8

Indice

FRANCESCO LANOCITA - FELICE CAVALIERE <i>Presentazione</i>	7
GIOVANNI POLIN <i>Introduzione</i>	9
EUGENIO IMBRIANI <i>Tre parole chiave</i>	13
RAFFAELE DI MAURO <i>La canzone napoletana tra costruzione identitaria e vocazione transculturale: una 'musica vivente' dal passato</i>	25
FRANCESCO CARLUCCI <i>Associazioni e gruppi folk lucani. Una panoramica contemporanea</i>	51
FRANCESCO NOCERINO <i>Unioni e combinazioni. La tarantella e gli strumenti musicali</i>	67
CARLIDA STEFFAN <i>Canzoni veneziane tra Sette e Ottocento. Qualche osservazione sul (possibile) attributo 'popolare'</i>	89
LORENZO MATTEI <i>Sulle tracce della musica 'popolare' nel melodramma buffo del Settecento</i>	97
FEDERICO FORNONI <i>Impiego e funzioni del dialetto nel melodramma fin de siècle</i>	109
MAURIZIO CORBELLA <i>Francesco Rosi, Piero Piccioni e la drammaturgia sonora di «Cristo si è fermato a Eboli» (1979)</i>	125

NICOLA SCALDAFERRI <i>Sul passato più recente</i>	143
JACOPO TOMATIS <i>L'altra Taranta: Antonio Infantino e il folk revival italiano</i>	147
ROMUALDO LUCCHI <i>Sonatina parafrasi per pianoforte su tre canti popolari</i>	161
Autori e curatori	169

L'altra Taranta: Antonio Infantino e il *folk revival* italiano

JACOPO TOMATIS

Introduzione

Il 30 gennaio del 2018 muore a 73 anni Antonio Infantino. La notizia, rilanciata dall'Ansa, rimbalza subito sui principali quotidiani. Nell'attenzione (tutto sommato inattesa) dei *media* italiani per l'evento pesa molto probabilmente il recente ritorno in auge di Infantino grazie a Vinicio Capossela, che l'aveva coinvolto per il suo *Canzoni della Cupa*, e la partecipazione alla Notte della Taranta nel 2016; un copione simile aveva riguardato anche lo storico sodale di Infantino, Enzo Del Re, scomparso nel 2011 e anche lui fresco di 'riscoperta'.

A scorrere quei coccodrilli (che spesso si limitano a copiare e incollare dalla pagina Facebook del musicista), Infantino ne esce come un mistico incompreso, «ideatore della nuova musica *folk*»,¹ «sciamano che cercava la vibrazione nell'arte»,² «aedo, cantore e musicista del Sud e degli ultimi»,³ finanche l'ispiratore (se non direttamente l'iniziatore) della moda della 'taranta'. Un *fabulous trickster*, come lo avrebbe celebrato di lì a poco un film-documentario di Luigi Cinque.⁴ In sostanza, un'anomalia, un personaggio unico e fuori dal tempo, e dunque ammantato da una sorta di astratta classicità.

È una narrazione che Infantino ha sempre alimentato, se si leggono le interviste rilasciate negli ultimi anni di vita, in cui ambiziose cosmogonie, filosofia pitagorica, polemiche di campanile e teorie sull'origine della 'taranta' (mai messe in dubbio dai suoi interlocutori) si mescolano indiscriminatamente, con il solo collante del suo carisma.

Tu sei calabrese? Bene, bene, la tarantella calabrese è più vicina alla tradizione, perché è a ruota, ha una forma circolare. E la tarantella, in termini di forma musicale accademica, è un canone in fuga circolare. Il linguista Giovanni Semerano

1. *Ciao 'Antonio Infantino' ideatore della nuova musica folk*, «Livepizzica», <<https://livepizzica.altervista.org/ciao-antonio-infantino-ideatore-della-nuova-musica-folk/>>; ultimo accesso: 31 agosto 2019.

2. VALERIO PANETTIERI, *Antonio Infantino, addio allo sciamano che cercava la vibrazione nell'arte*, «Il quotidiano del Sud», <<https://www.quotidianodelsud.it/basilicata/societa-cultura/2018/01/31/antonio-infantino-addio-sciamano-che-cercava-vibrazione-nell/>>; ultimo accesso: 31 agosto 2019.

3. *Morto Antonio Infantino*, «Jobs News», <<https://www.jobsnews.it/2018/01/morto-antonio-infantino-74-anni-aedo-cantore-e-musicista-del-sud-e-degli-ultimi-fondatore-dei-tarantolati/>>; ultimo accesso: 31 agosto 2019.

4. *The Fabulous Trickster. In viaggio con Antonio Infantino*, regia di Luigi Cinque, Istituto Luce, 2019, dvd.

spiega che il percorso singolare si indica con la sillaba «Tar». Questo «Tar» si trova in molte culture italiche, celtiche, mediterranee, orientali, sotto forma di nomi di dèi e nomi di luoghi.⁵

L'obiettivo di questo intervento, più che rilevare l'anomalia-Infantino, è piuttosto quello opposto. Si tratta cioè – come lavoro necessariamente preliminare, vista l'assenza di contributi critici⁶ – di comprendere la poetica e il fare musica di Infantino nel più ampio contesto della *popular music* italiana e globale degli ultimi quarant'anni del Novecento. Così facendo, il personaggio-Infantino si rileva dispositivo di grande utilità euristica: da un lato, affrontare la sua musica ci costringe a problematizzare le categorie che usiamo per organizzare l'ampio spettro delle musiche, su tutta la spinosa opposizione tra *popolare* e *popular*; dall'altro, induce alla riflessione su quei «modi di produzione della località»,⁷ dell'identità, nella società contemporanea, e sul ruolo che in questi hanno le musiche e i discorsi sulla musica.

Sono utili alcune annotazioni preliminari. La carriera di musicista di Infantino copre un arco temporale che va dalla fine degli anni Sessanta fino alla morte, con una grossa cesura nel mezzo. Il primo decennio, su cui si concentra questo saggio,⁸ si sovrappone dunque quasi perfettamente agli anni di maggior sviluppo del *folk revival* (e della canzone politica) in Italia, andando dal 1968 di *Ho la criniera da leone (perciò attenzione)* al 1978 di *La tarantola va in Brasile*.⁹ L'attività discografica di Infantino riprende poi nel 1996 con *Tarantella tarantata*, e si chiude nel 2004 con *Tara 'n Trance* (ultimo disco ufficiale di studio, seguito da varie raccolte e compilation), e si colloca dunque negli

5. BRUNO GIURATO, *Indie rocker? Sperimentatori? Cantautori? Smettetela di copiare, imparate da Antonio Infantino*, «Linkiesta», <<https://www.linkiesta.it/it/article/2018/01/31/indie-rocker-sperimentatori-cantautori-smettetela-di-copiare-imparate-/36972/>>; ultimo accesso: 31 agosto 2019. Dichiarazioni simili si trovano anche in *Fabulous Trickster* cit.; cfr. anche WALTER DE STRADIS, *Nella testa di Antonio Infantino. Un viaggio multidimensionale col genio di Tricarico*, Potenza, Villani libri, 2017.

6. Fino a prova contraria non esistono, al momento in cui scrivo, studi dedicati ad Antonio Infantino. Parziale eccezione è rappresentata da alcune dense pagine nel lavoro di TIMISOARA PINTO su Enzo del Re: *Lavorare con lentezza. Enzo Del Re, il corpofonista*, Roma, Squilibri, 2014. Qualche mese prima della morte di Infantino è invece uscito uno snello ma utile libretto che ripercorre (spesso con tono agiografico) la storia di Infantino, e ne collaziona alcune interviste: DE STRADIS, *Nella testa di Antonio Infantino* cit.

7. ARJUN APPADURAI, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2001, p. 234.

8. La carriera più recente di Antonio Infantino meriterebbe certo ulteriori approfondimenti, e mi riservo di trattarla in lavori futuri.

9. Per una riflessione su questa periodizzazione, cfr. JACOPO TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019.

anni del successo globale della *world music* (oltre che di diversi generi della musica elettronica, fra cui – appunto – la *trance*). Dunque, a dispetto di fasi di attività *live* molto intense in alcuni momenti, Infantino registra decisamente poco. La sua discografia ufficiale¹⁰ si aggira intorno ai dieci titoli: per trovare un termine di paragone nel *folk* del sud Italia, quella di Matteo Salvatore – tra 78, 45, 33 giri e cassette – supera il centinaio di pubblicazioni. A differenza di quelli di Salvatore (e di molti altri campioni del *folk* italiano), però, i dischi di Infantino sono stati sempre pensati innanzitutto per il mercato nazionale (e internazionale negli anni Novanta e Zero), e non per soddisfare la domanda di musica ‘tradizionale’ o dialettale sui mercati periferici e regionali: è un elemento da tenere presente. La loro ricezione non può che essere analizzata e compresa nel quadro di una cultura ‘di massa’.

Gli anni Sessanta: *folk* e *beat*

In termini generali, con *folk revival* si intende quel movimento sviluppatosi in Italia a partire dalla prima metà degli anni Sessanta del Novecento e conclusosi alla fine del decennio successivo, in cui la ricerca sul campo e la raccolta di canti si affianca a un lavoro di ‘riproposta’ – ovvero, di messa in circolazione di quegli stessi materiali attraverso diversi *media* (dischi, riviste, libri, oltre a spettacoli teatrali e concerti). Tra le peculiarità fondanti del *folk revival* italiano¹¹ c’è, come è noto, l’ispirazione politica (di derivazione gramsciana e demartiniana), che porta almeno per i primi anni a una sovrapposizione tra la ‘musica popolare’ e il ‘canto sociale’: nelle iniziali interpretazioni del Nuovo Canzoniere Italiano, principale attore sulla scena revivalistica nazionale fin dal 1963, «il canto sociale è il nuovo folklore».¹²

Parallelamente alla nuova circolazione di questi repertori, tuttavia, in Italia il termine *folk* va affermandosi soprattutto in relazione a un altro modello, quello del *folk* americano e di Bob Dylan. A questo, e ai molti che a lui si rifanno o che ne riprendono le canzoni, guarda la discografia italiana quando intorno al 1966 lancia con l’etichetta di ‘folk italiano’ una serie di canzoni più genericamente impegnate, come *Dio è morto* dei Nomadi, *C’era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones* di Mauro Lusini (cantata da

10. Si veda la discografia in appendice.

11. Sul *folk revival* in Italia, rimando a: FRANCESCO GIANNATTASIO, *Etnomusicologia, ‘musica popolare’ e folk revival in Italia: il futuro non è più quello di una volta*, «AAA TAC, Acoustical Arts and Artifacts. Technology, Aesthetics, Communication», 8, 2011, pp. 65-86; *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, a cura di Goffredo Plastino, Milano, Il Saggiatore, 2016; ANTONIO FANELLI, *Controcanto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Roma, Donzelli, 2017; FABIO DEI, *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all’Unesco*, Bologna, Il Mulino, 2018; TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana* cit.

12. FANELLI, *Controcanto* cit., p. 40.

Gianni Morandi), *Il ragazzo della via Gluck* di Adriano Celentano e altre ancora. Quella tra un ‘vero’ *folk* frutto di una cultura subalterna, e un ‘falso’ *folk* controllato dall’industria e che porta su di sé lo stigma del mercato e dell’imperialismo culturale è un’opposizione denunciata da subito dai campioni del *revival*, che emergono prepotentemente tra i consumi culturali ‘di sinistra’ a partire dal 1964, anno del contestatissimo spettacolo *Bella ciao* a Spoleto; il dibattito su questi temi è vivace, e proseguirà per tutti i Settanta.

A sua volta, il *folk* nel suo significato ‘americano’ tende alla metà degli anni Sessanta a sovrapporsi all’etichetta *beat*, diffusa in Italia soprattutto grazie ai Beatles (e alla mediazione di Renzo Arbore¹³). Il termine assume ben presto caratteristiche tutte italiane, e tende a mescolare alla musica della British Invasion anche la Beat Generation americana. Quest’ultima si andava affermando in Italia proprio in quegli anni, attraverso le traduzioni di Fernanda Pivano: nel 1964 esce ad esempio l’influente *Poesia degli ultimi americani*.¹⁴ In quel momento, dunque, per una larga fetta del pubblico italiano (soprattutto) giovanile esiste un legame diretto tra *On the Road* e *Abbey Road*, o tra Ferlinghetti e John Lennon, nel segno di una nuova controcultura giovanile anglofila.

I primi anni di Infantino: *beat* e *folk*

L’inizio della carriera di Antonio Infantino è emblematico di queste sovrapposizioni di estetiche e categorie. Trasferitosi a Firenze per frequentare l’università all’inizio dei Sessanta, Infantino si dedica dapprima alla pittura, e in seguito alla poesia. Dal 1966 comincia a esibirsi con chitarra e voce: durante quest’anno si registrerebbero¹⁵ apparizioni al Nebbia Club di Milano e al Folkstudio di Roma. Nel 1967 pubblica il suo primo libro, la raccolta di canzoni-poesie *I denti cariati e la patria*. Si tratta di un lavoro che molto deve a un’estetica *beat* (nel senso ‘americano’): esce infatti con una prefazione di Fernanda Pivano nella neonata collana di Feltrinelli dedicata alla «Beat generation italiana»,¹⁶ presto accantonata dall’editore. Il testo della Pivano ci dà anche un’idea di come si svolgessero le performance di Infantino in questi anni.

La prima volta le sentii in un cabaret milanese, queste poesie-canzone di Antonio Infantino. [...] Arrivò Antonio come se fosse uno del pubblico e cominciò una serie di gesti per ‘diventare’ un attore in modo percepibile. In una specie di rito sulla imprevedibilità delle cose aprì un pacco avvolto di giornali [... e] ne tolse

13. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana* cit., p. 308.

14. FERNANDA PIVANO, *Poesia degli ultimi americani*, Milano, Feltrinelli, 1964.

15. DE STRADIS, *Nella testa di Antonio Infantino* cit., p. 14.

16. PINTO, *Lavorare con lentezza* cit., p. 50.

qualcosa che srotolò: dalla mano cominciò scaturire seta rossa che finì per prendere la forma di una tonaca. In una seconda fase rituale, demistificando insieme il significato simbolico della tonaca e la carica che avvolge la coreografia ecclesiastica, indossò la tonaca, accese una candela, disse di spegnere le luci e dopo un po' di silenzio cominciò a suonare la chitarra. Che cosa cantò?

Cantò, con intonazione sacerdotale e senza alcun rispetto per la neotradizione della musica *beat* della canzone di protesta, un *collage* di salmi del '200 e di *reclames* dei grandi prodotti favoriti della civiltà di consumo italiana. [...]

Solo uno sconsiderato poteva aspettarsi una conclusione esplicita di tipo logico: era chiaro che in questo procedere per simboli il metodo della composizione si rivelava a catena aperta, tale da dare adito, da avviare una discussione; la proposta di una soluzione era rintracciabile soltanto nel ripensamento da farsi sugli argomenti. [...] In questo linguaggio che nasce direttamente da certe esperienze della POP-ART le canzoni di Infantino si inseriscono fino in fondo in un discorso di critica alla civiltà del consumo.¹⁷

Nel giugno dell'anno successivo Infantino registra il suo primo album, *Ho la criniera da leone (perciò attenzione)*, prodotto da Nanni Ricordi per la casa milanese:¹⁸ il discografico ha da poco lanciato il Gruppo 99, collana di dischi e «nucleo di artisti che tenta la carta di un *beat* 'impegnato'»,¹⁹ unendo contenuti più esplicitamente politici a sonorità vicine a quelle della musica giovanile angloamericana; si tratta di un progetto (destinato a vita breve) che per molti versi ricorda quello della Linea Rossa, avviata negli stessi anni dal Nuovo Canzoniere Italiano,²⁰ e che riecheggia anche quello di Luigi Tenco nel suo ultimo anno di vita.²¹ Per quanto la sua influenza rimanga limitata (non verrà mai ristampato), *Ho la criniera da leone* è particolarmente interessante proprio per come cerca – spesso in maniera estemporanea – una sintesi tra diverse linee.

Prendiamo come esempio la *title track*. Gli arrangiamenti, scritti presumibilmente intorno alla traccia-guida della chitarra (con le corde di nylon) di Infantino, sono firmati da Mario De Sanctis e guardano alle coeve produzioni inglesi e americane, soprattutto nell'uso dei fiati; nella stessa direzione va la ritmica, molto presente nel *mix*, per quanto anomala (è affidata a Enzo Del Re, che suona «sedie, tumbe, ecc. ecc.», e nel disco è presente un «dombak»

17. FERNANDA PIVANO, *Prefazione*, in ANTONIO INFANTINO, *I denti cariati e la patria*, Milano, Feltrinelli, 1967, senza indicazione di pagina.

18. <http://discografia.dds.it/scheda_titolo.php?id=4299>. Le matrici riportano la data del 17 giugno; si tratta di uno dei primi dischi stereo prodotti in Italia.

19. CLAUDIO RICORDI, con MICHELE CORALLI, *L'inventore dei cantautori. Nanni Ricordi: una storia orale*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 193.

20. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana* cit., pp. 321-327.

21. Ivi, pp. 335-343.

suonato da Yermian Eskandar²²). Su questo *groove* ripetitivo, che già prelude ai lavori successivi di Infantino, la voce si appoggia eludendo le gabbie della metrica, in una maniera che negli stessi anni può ricordare alcune cose di Luigi Tenco. Comune allo stile di alcuni cantautori (come anche di Dylan, e in fondo della poesia *beat*) è d'altra parte l'imporsi della parola sulla melodia, in una sorta di 'necessità del dire' che emerge dal testo, declamato quasi come un flusso di coscienza, e intervallato da versi e lallazioni.

[*ta ta tatinta ta ta ta taa...*]
 Siccome sono innamorato
 ho bisogno di un gran gelato
 ed anche nel caffè
 ho messo il sale [*ta ta tai ta...*]

Ma ho la criniera da leone
 perciò attenzione.
 Ho la criniera da leone
 perciò attenzione.

Per trovare la felicità nella mia casa
 bisogna girare per molte stanze
 ma la più bella è quella per le donne stravaganti
 al centro ci ho messo una fontana gigante
 così posso guardarti mentre ti bagni [*ta ta tai ta...*] [...]
 Al soffitto c'è un pergolato
 ma non piove uva, soltanto diamanti
 ed anche se costano un po' cari
 ogni tanto li butto sulla città
 nella mia stanza non ho messo da carta da parati
 ma gli ultimi modelli di Mary Quant
 e divise tutte forate da gran colpi di mitraglia [*ta ta tai ta...*]

Allo stesso tempo, *Ho la criniera da leone* – per la sua collocazione editoriale, e per i suoi contenuti – va anche letto in relazione al dibattito sulla canzone politica, nel più ampio quadro della cultura di sinistra. In effetti, tra le pochissime apparizioni sui *media* dell'album si conta un'ampia recensione di Daniele Ionio sull'«Unità»: evento degno di nota in questi anni, in cui il giornale di Gramsci si occupa di 'musica leggera' raramente e solo in relazione a contenuti vicini alla linea del PCI. Scrive Ionio:

22. <http://discografia.dds.it/scheda_titolo.php?id=4299>.

Le canzoni di Antonio Infantino sono una sorta di ‘esplosioni’ linguistiche il cui senso forse meglio si può comprendere vedendole nel quadro di quello spettacolo che il giovane cantautore sta portando in varie Case del Popolo. «È uno spettacolo» racconta Infantino «che ruota attorno a tre personaggi principali. C’è Porchi-bio personaggio maschile che rappresenta il popolo, la classe operaia [...]». [Un altro personaggio rappresenta] «la problematica piccolo borghese e la contestazione» [...].²³

Nello stesso 1968 Infantino dimostra la sua vicinanza al partito registrando quattro canzoni, non accreditate e sempre insieme a Del Re, per un EP di propaganda del PCI; sarebbe stato inciso con mezzi di fortuna «dentro Botteghe Oscure»²⁴ e riproposto dal vivo il giorno seguente in apertura a un comizio di Berlinguer. Ci troviamo di fronte a un prodotto diverso dai rifiniti arrangiamenti Ricordi e dalla poesia *beat*: il disco si avvicina piuttosto alle coeve produzioni di ‘nuova canzone’ politica, tanto nel *sound* ‘grezzo’ della chitarra quanto nel modo di cantare e nell’ispirazione. Ad esempio per come riprende, in *Il generale Westmoreland*, serie di strofette satiriche contro il comandante dell’esercito americano in Vietnam, un modulo di stornello (detto ‘alla Bombacè’) ampiamente diffuso a livello popolare, e il cui esito più noto è quello dei molti testi satirici contro il generale Cadorna.²⁵

Intanto Infantino ha cominciato a collaborare con Dario Fo, che ha conosciuto nel 1967. Nel 1969 partecipa – sempre insieme a Del Re – alla seconda edizione del *Ci ragiono e canto*. Come è noto, lo spettacolo era nato, nel 1966, come collaborazione tra Fo e il Nuovo Canzoniere Italiano, e, intorno alle rielaborazioni e ai ‘tradimenti’ imposti da Fo al materiale ‘originale’, frutto della ricerca sul campo, si era consumata una delle scissioni più celebri interne al NCI.²⁶ Nella seconda edizione, diretta da Fo e con, tra gli altri, Rosa Balistreri, Giovanna Marini, Caterina Bueno, Coro del Galletto di Gallura e Policarpo Lanzi, Infantino e Del Re vanno a rappresentare il sud Italia, senza di fatto essersi mai occupati, fino a quel momento, di *folk revival* o di musica popolare. E tuttavia Infantino – per la sua formazione e per il suo modo di intendere il

23. DANIELE IONIO, *Infantino: un cantautore ‘con la criniera da leone’*, «L’Unità», 31 ottobre 1968.

24. Secondo quanto riporta lo stesso Infantino in DE STRADIS, *Nella testa di Antonio Infantino* cit., pp. 57-58.

25. Sono grato a Ignazio Macchiarella per il suggerimento. Si veda: IGNAZIO MACCHIARELLA - MARCO TAMBURINI, *Voci ritrovate. Canti e narrazioni di prigionieri italiani della Grande Guerra negli archivi sonori di Berlino*, Udine, Nota, 2018; FRANCO CASTELLI - EMILIO JONA - ALBERTO LOVATTO, *Al rombo del cannon. Grande Guerra e canto popolare*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, pp. 66-67.

26. Cfr. CESARE BERMANI, *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano / Istituto Ernesto de Martino*, Milano, Jaca Books, 1997.

ruolo del *performer* – è evidentemente il personaggio perfetto per il teatro di Fo in questi anni. Ricorda Giovanna Marini:

Antonio, quanto arrivò da noi, era un giovane davvero geniale, mi colpì molto. Tanto che con Dario Fo ci dicemmo: «Questo è proprio capace di inventare!». Arrivò infatti con quell'altro incredibile personaggio che era Enzo Del Re, suonandoci *Avola*, che era tutto fuorché un vecchio canto popolare. È stata una creazione loro, con dei ritmi spregiudicati e fortissimi, delle voci che gridavano e non cantavano.²⁷

Per l'occasione Infantino e Del Re eseguono due brani, entrambi dei 'falsi popolari', come è nella poetica di Fo in questi anni: *Povera gente* e – appunto – *Avola*. Quest'ultimo è destinato ad assumere una posizione centrale in tutta la produzione di Infantino, e di fatto lo 'traghetta' negli anni Settanta.

Gli anni Settanta: i Tarantolati

Sull'onda lunga del Sessantotto, la prima metà degli anni Settanta italiani si caratterizza per una grande crescita del circuito musicale alternativo, che ora supporta anche un rinnovato interesse per il *folk* italiano. Il Nuovo Canzoniere Italiano riprende la sua attività proponendo un fitto calendario di spettacoli, spesso ospitato nei Circoli Ottobre, nelle Case del popolo e nelle Feste dell'Unità, e il *boom* del *folk* viene sfruttato anche da soggetti non politici: è il caso della Fonit Cetra, che dal 1971-1972 vara la collana «Cetra Folk». L'interesse per queste musiche tocca persino Canzonissima, che nel 1974 propone un contestatissimo girone *folk*.²⁸

Infantino, nella prima parte del decennio, produce alcuni spettacoli al Folkstudio di Roma, ma si tiene ai margini del vivace dibattito sul *revival*, non pubblicando nulla. Nel 1975 esce per l'etichetta del Folkstudio – a nome Antonio Infantino ed il Gruppo di Tricarico – l'lp *I tarantolati*, registrato dal vivo tra il club romano e Tricarico. L'anno seguente è la volta di *La morte bianca. Tarantata dell'Italsider*, a cui seguono *Follie del divino Spirito Santo* (1977) e *La tarantola va in Brasile* (1978), in cui Infantino esplora relazioni musicali con il suo paese d'adozione, in cui soggiorna a lungo in questi anni. È un periodo di attività vivace per i Tarantolati, ora di fatto costituiti come gruppo a formazione variabile con alcuni membri fissi (ad esempio, Agostino Cortese o Antonio Nicola Bruno). Grazie all'appoggio del Folkstudio e del suo patron Giancarlo Cesaroni, Infantino e i suoi si esibiscono con un calendario di concerti molto serrato.²⁹

27. GIOVANNA MARINI, in DE STRADIS, *Nella testa di Antonio Infantino* cit., p. 94.

28. Cfr. JACOPO TOMATIS, *Il folk a Canzonissima '74*, in *La musica folk* cit., pp. 263-378.

29. Cfr. AGOSTINO CORTESE, in DE STRADIS, *Nella testa di Antonio Infantino* cit., pp. 104-105.

In *I tarantolati*, e nei concerti, una posizione di rilievo è concessa proprio ad *Avola*, brano che nella nuova versione appare particolarmente significativo del cambiamento in atto nel *folk revival* italiano intorno a questi anni. Il testo – che è forse da attribuirsi almeno in parte a Dario Fo³⁰ – è dedicato ai fatti di Avola del 2 dicembre 1969, quando la polizia spara su una manifestazione di braccianti, uccidendo due persone e ferendone una cinquantina.

Avola, Avola
saranno stati cento, duecento
Avola, provincia di Siracusa
roba di terronia, braccianti, cantano:
«Forza compagni andiamo avanti rivoluzione trionferà»
Avola, Avola
hanno fermato i camion
hanno fermato le macchine
su da bravi, ragazzi, tornatevene a casa,
così non può andare avanti.³¹

Da un lato, dunque, ci troviamo dentro un tipico prodotto da ‘nuova canzone’, per i contenuti ma anche per l’ambizione di sembrare un brano popolare: ad esempio, nel grido «Avola» che echeggia quello di un cantastorie (e questa, del resto, era la poetica del *Ci ragiono e canto* di Fo). Dal punto di vista musicale, invece, il brano è costruito su un bordone e su un *groove* ripetitivo, elemento che nella versione del 1975 viene magnificato, rispetto a quella teatrale, da un ricco parco di strumenti a percussione e da un organo elettrico.³² Questa versione di *Avola*, di fatto, inaugura una formula che diventerà il vero marchio di fabbrica di Infantino per tutta la sua carriera, e che si ritrova – al netto dell’aggiunta dell’elettronica – anche nel suo ultimo lavoro edito, *Taran’ntrance* (2004). La si può riassumere in alcuni elementi ricorrenti:

- forma lunga: *Avola* dura sette minuti nella versione del 1975, e le testimonianze suggeriscono che dal vivo i brani potessero estendersi ben oltre quella lunghezza. La stessa versione comincia con un *fade in* e finisce in *fade out*, a suggerire un *editing* della registrazione *live*;

30. I depositi Siae non sciolgono il dubbio: ne risultano almeno due, uno a nome di Fo, insieme a Giovanna Marini (che probabilmente funge da prestanome, come spesso avveniva in quegli anni), e uno di Infantino con Dodi Moscati. Giovanna Marini attribuisce il brano a Del Re e Infantino (cfr. *supra*).

31. Si tratta del testo della versione del 1975, che contiene alcune varianti.

32. Il pedale di organo potrebbe anche essere stato aggiunto in un secondo momento sulla registrazione dal vivo.

- uso del bordone, perlopiù in carico a una chitarra con le corde di nylon accordate per ottave e quinte, suonata da Infantino. La prima corda viene usata per suonare brevi cellule melodiche. L'esito ricorda una chitarra battente, o certi liuti di area mediterranea;
- *groove* costruito con percussioni (anche di recupero: incudini, attrezzi da lavoro) e *cupa cupa*, mantenuto senza variazioni per tutta la durata del pezzo;
- voce che agisce su questa base spesso declamando o recitando, alternando il racconto con versi, grida, citazioni (ad esempio, in *Avola, Bandiera rossa*).

Il modello di Infantino, evidentemente, è quello della tarantella, con l'ambizione di evocare pratiche musicali popolari legate alla *trance*. Allo stesso tempo, la medesima strategia si ritrova in musiche *popular* di origine o ispirazione afroamericana del periodo, dal *blues revival* alla psichedelia.³³ In effetti, sebbene molti dei brani di Infantino alludano alla tarantella o alla pizzica e impieghino formule 'tradizionali' (ad esempio, *Cubba cubba*), l'esito è spesso piuttosto distante dalle forme 'popolari' documentate da studiosi e revivalisti, ricordando in alcuni passaggi alcune musiche da *trance* del Nord Africa piuttosto che la musica salentina e del sud Italia: Infantino stesso ha citato, fra le sue fonti di ispirazione in questo periodo, un viaggio «in Egitto e [a] Creta».³⁴ È un elemento che ancora una volta contribuisce a far emergere la complessità della figura di Infantino da un lato, e che dall'altro conferma l'ambiguità intrinseca del *folk revival* italiano e della dialettica popolare/*popular*.

Molti degli elementi tipici dell'idioletto di Infantino sono comprensibili in relazione alla mutazione che attraversa il *folk* nel corso degli anni Settanta, che dalla riproposta in ambito soprattutto teatrale diviene, con il nuovo decennio, anche musica da ascoltare e (spesso) ballare in concerti, raduni e festival, parte dei più vasti consumi musicali dei giovani italiani. Un modello importante è affermato ad esempio da *Tammurriata nera* della Nuova Compagnia di Canto Popolare, che nel 1974 ottiene un grande successo, e che per lunghe sezioni della prima parte si appoggia proprio su una struttura *groove*+bordone. Diversi critici dell'epoca acclamano (*a posteriori* si può dire prematuramente) una nuova fase della *popular music* nazionale, in cui «si può fare musica anche con le tammuriate», coinvolgendo «centinaia di migliaia di giovani, proletari, studenti, borghesucci, manovali sparsi per la penisola e stufo di ballare al suono delle menate di Philadelphia e Detroit», come scrive Enzo Gentile nel 1977.³⁵ Ora si tratta di ballare liberamente, assecondando quella che viene teorizzata

33. Cfr. GIANFRANCO SALVATORE, *I primi 4 secondi di «Revolver»*. La cultura pop degli anni Sessanta e la crisi della canzone, Torino, EdT, 2016, p. 200.

34. SALVATORE ESPOSITO, *Intervista con Antonio Infantino*, «Blogfoolk», <<https://www.blogfoolk.com/2016/11/intervista-con-antonio-infantino.html>>; ultimo accesso: 31 agosto 2019.

35. SAVERIO ANGIOLINI - ENZO GENTILE, *Note di pop italiano*, Milano, Gammalibri, 1977, pp. 29-30.

in diversi sedi alternative (ad esempio su «Re nudo») come una «riscoperta del ballo collettivo tra compagni».³⁶ Il concerto si trasforma in *performance* in cui il pubblico è chiamato a partecipare, in una modalità spettacolare che si potrebbe descrivere come a metà strada tra l'utopia *hippie* della liberazione del corpo e l'utopia comunista della liberazione del lavoratore dalla sua alienazione. Infantino e i Tarantolati si rifanno direttamente a questa concezione di spettacolo 'partecipato'. Si può leggere, a proposito, la recensione di un concerto torinese del 1978, che restituisce un'idea del tipo di *performance* che il gruppo portava in giro in quel momento.

Anche ieri sera alla Tesoriera, come già l'anno scorso, i Tarantolati di Tricarico diretti da Antonio Infantino hanno rallegrato i duemila giovani e i meno giovani presenti. Il pubblico ha applaudito e acclamato dalla prima nota al gran finale, quando Infantino è sceso tra gli spettatori agitando un campanaccio; in centocinquanta come a un richiamo, sono saliti sul palco, a torso nudo e si sono messi a ballare. La musica non si può valutare: non c'è, sostituita dal puro ritmo. Infantino non canta: scandisce filastrocche e frasi che inventa sul momento (lo spettacolo è per metà improvvisato), mentre i sei percussionisti che gli stanno attorno si sforzano di dimostrare che se gli africani hanno il ritmo nelle vene quelli nati un po' più su ce l'hanno nel cuore. [...]

Gli strumenti sono poverissime bottiglie vuote; una sega; un asse per lavare; un «Cubbra» [*sic*], che si costruisce con un secchio, un bastone, un elastico e un panno bagnato; tre pentole; una padella; un palo con tanti campanelli legati. Oltre a questi, e a una decina d'altri, ci sono ancora due tamburi, una grancassa e una batteria. C'è un violino che si fa sentire di tanto in tanto, e due chitarre.³⁷

E tuttavia, il *folk revival* storico fornisce a queste pratiche musicali di intrattenimento uno sfondo imprescindibile, una patente di legittimità o – in una concezione alla Bourdieu – un certo «capitale culturale».³⁸ Che, nel caso di Infantino, assume la forma di una vera e propria 'teoria della taranta': quella 'crisi' a cui la iatromusica e la iatrodanza dovrebbero ovviare è letta come forma di alienazione imposta dal capitale, in una prospettiva marxista. Spiega ad esempio, in un'intervista del 1977 a «Ciao 2001», a proposito di *Tarantata dell'Italsider* (ma una lettura simile è proposta anche da Luigi Manconi³⁹ nelle note di copertina del disco),

36. *Allacciamoci nel Lambro*, «Re Nudo», VI/42, giugno 1976, pp. 5-6.

37. S.P., *Tarantolati? Ma sono bravi*, «La stampa sera», 22 luglio 1978, p. 17.

38. Per una lettura del *folk revival* come forma di «distinzione», cfr. FABIO DEI, *Beethoven e le mondine*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 10, 63.

39. Cfr. anche LUIGI MANCONI, con VALENTINA BRINIS, *La musica è leggera. Racconto su mezzo secolo di canzoni*, Milano, Il Saggiatore, 2012, pp. 202-204.

La puntura del ragno che fa stare male è ormai nelle fabbriche, nel modo di organizzare la produzione e nei suoi ritmi che creano un profondo male dentro, che fanno andare ‘in trance’ l’operaio, che è quell’operaio pendolare che parte la mattina a notte dal suo paese, si fa duecento chilometri al giorno per arrivare in fabbrica, all’Italsider, nella grande cattedrale nel deserto del nostro sottosviluppo. La stanchezza, i ritmi rodono dentro come la tarantola rodeva la gente nei campi.

Dal folk alla world music, dalla politica al patrimonio:

Infantino dopo il riflusso

La ‘taranta’ reinventata da Infantino ha ampia circolazione nella seconda metà degli anni Settanta. Questo periodo di attività vivace, che vede Infantino fra i protagonisti della scena, si interrompe sostanzialmente alla fine del decennio. È un momento di profonda ridefinizione del *folk* italiano, che proprio negli anni del ‘riflusso’ viene attraversato da una crisi profonda, con il collasso del circuito alternativo che lo aveva sostenuto e il fallimento di molte etichette, *in primis* dei Dischi del Sole. Come altri musicisti e operatori usciti da quella stagione, anche Infantino nel corso degli anni Ottanta si dedica ad altro, limitando la sua attività di musicista a lavori per il teatro (uno degli esiti è l’lp *Tricolore Triste*, a nome Kollektief Internationale Nieuwe Scene).

Il suo ritorno sulle scene avviene nel 1996 con *Tarantella tarantata. Danza cosmica, suono e colore*, pubblicato da Amiata Records e in cui compaiono molti brani del periodo precedente. E che però – come già suggerisce il titolo – è testimone di un nuovo modo di pensare (e consumare, e promuovere) la ‘musica popolare’, molto diverso da quello portato avanti dallo stesso Infantino con i lavori degli anni Settanta. *Tarantella tarantata* esce cioè sull’onda del successo globale della *world music* e dell’affermarsi di fenomeni spesso raccolti sotto il termine-ombrello di *new age*.

Anche in questo caso, il percorso di Infantino appare emblematico di fenomeni di più ampio respiro, e in particolare, di quel processo di patrimonializzazione che riguarda, a partire dagli anni Ottanta, le musiche italiane ‘di tradizione’, che da espressione di una cultura subalterna e antagonista divengono vestigia di un passato da tutelare come ‘patrimonio immateriale’, in uno scivolamento, come ha efficacemente riassunto Fabio Dei, «da Gramsci all’Unesco». ⁴⁰ Se prima la ‘taranta’ era una reazione all’alienazione della fabbrica ora è «uno strumento di comunicazione, è un segno artistico tipicamente italiano che rappresenta naturalmente in tutto il mondo la nostra origine e la nostra cultura», come spiega il testo di presentazione di *Taranta Power*, firma-

40. DEI, *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all’Unesco* cit.

to da Eugenio Bennato.⁴¹ Il progetto di Bennato, che debutta nel 1998-1999⁴² e che ha una grande influenza sui successivi sviluppi della musica del sud Italia, deve evidentemente molto a Infantino a livello di *sound*, soprattutto per come lavora sulla costruzione del *groove*.⁴³ Lo stesso Infantino vi è incluso, a fianco di diversi musicisti di provenienza africana e mediterranea. La sua musica, da invenzione (più o meno percepita come tale) nel quadro del *folk revival* diviene per molti tradizione *tout court*, come si legge – ad esempio – in una delle popolari «Rough Guides» dedicate alla *world music*.

In the region around Taranto (Puglia) lives the infamous tarantula spider. The poison left by its bite can only be overcome by means of trance-like dancing, but only a few know the right tarantella. Among its best interpreters is Antonio Infantino [...] The music [of *Tarantella tarantata*] is closely connected with the taranta ritual.⁴⁴

Al di là dell'ingenuità del compilatore della voce in questione, è facile riconoscere in questo modo di intendere la tarantella le radici di narrazioni oggi ben consolidate a livello di *mass media*, spesso in ottica di promozione del territorio. Lo stesso termine 'taranta' entra in circolazione in questi anni con questo nuovo significato, in un complesso processo di costruzione di identità regionali e locali⁴⁵ (spesso tra loro in competizione) divenute, nei primi decenni del nuovo millennio, oggetto di rivendicazione e orgoglio. Infantino può ora recitare il ruolo di ispiratore eccentrico, di mistico marginale, di favoloso *trickster*, di bandiera di 'lucanità' – o di 'meridionalità' *tout court*. Le vicende di questo periodo ricco e complesso del 'folk' italiano – ora musica che si affaccia sul mercato globale e dialoga con altre 'tradizioni', ugualmente inventate – rimangono ancora, in gran parte, da ricostruire.

41. EUGENIO BENNATO, *Chi siamo*, TarantaPower.it; pagina rimossa, ricostruita con Wayback Machine e disponibile all'url <https://web.archive.org/web/20180120210814/http://www.tarantapower.it/chi_siamo.aspx>.

42. EUGENIO BENNATO - MUSICANOVA, *Taranta Power*, Dfv, 1999, cd.

43. Bennato, del resto, non ha mai nascosto la stima per Infantino: «Era un mito, da ragazzi andavamo a vedere i suoi concerti che erano di una follia e di un'avanguardia artistica notevole», in DE STRADIS, *Nella testa di Antonio Infantino* cit., p. 86.

44. FREDERICK DORIAN - ORLA DUANE - JAMES MCCONNACHIE, *World Music: Africa, Europe and the Middle East*, London, The Rough Guides, 1999, p. 199.

45. Cfr. ad esempio FLAVIA GERVAZI, *La Notte della Taranta, o degli infiniti modi di produzione della località*, in *La musica folk* cit., pp. 1192-1212; INCORONATA INSERRA, *Global Tarantella: Reinventing Southern Italian Folk Music and Dances*, Urbana, University of Illinois Press, 2017.

Appendice
Discografia citata di Antonio Infantino

ANTONIO INFANTINO, *Ho la criniera da leone (perciò attenzione)*, Ricordi, 1968, 33 giri.

ANONIMO, *Il generale Westmoreland - Il padrone mi ha detto / La vita cambierà - Figliolo caro*, PCI, 1968, 45 giri.

DARIO FO, *Ci ragiono e canto 2*, La Comune, 1969, 33 giri.

ANTONIO INFANTINO ED IL GRUPPO DI TRICARICO, *I tarantolati*, Folkstudio, 1975, 33 giri.

ANTONIO INFANTINO ED IL GRUPPO DI TRICARICO, *La morte bianca - Tarantata dell'Italsider*, Folkstudio, 1976, 33 giri.

ANTONIO INFANTINO ED I TARANTOLATI DI TRICARICO, *Follie del divino Spirito Santo*, Fonit Cetra, 1977, 33 giri.

ANTONIO INFANTINO, *La tarantola va in Brasile*, Polydor, 1978, 33 giri.

KOLLEKTIEF INTERNATIONALE NIEUWE SCENE, *Tricolore Triste*, De Jongleurs, 1987, 33 giri.

ANTONIO INFANTINO E I TARANTOLATI DI TRICARICO, *Tarantella tarantata. Danza cosmica, suono e colore*, Amiata Records, 1996, cd.

ANTONIO INFANTINO, *Tara'n Trance*, Amiata Records, 2004, cd.