



A.D. MDLXII

# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI

Scuola di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali  
Indirizzo: Antropologia culturale  
ciclo XXV

## ETNOCOREOLOGIA ITALIANA

Ricerche e analisi sui balli tradizionali in Italia

### **Tutor**

Prof.sa Maria Margherita Satta

### **Dottorando**

Giuseppe Michele Gala

## INDICE

Introduzione	7
I. Gli studi sui balli di tradizione	10
II. La ricerca etnocoreutica in Italia	41
III. La vita del ballo popolare	54
IV. Il galateo etnocoreutico	63
V. Il ballo cantato in Italia	83
VI. Il procedimento denominativo	135
VII. Il tempo e lo spazio del ballo	151
VIII. Il ballo oggi fra tradizione e trasformazione	158
Bibliografia generale sulla danza tradizionale italiana	180
Abstract	235

## INTRODUZIONE

Da alcuni anni la danza popolare riceve frequentemente l'onore delle cronache sui media nazionali. Ogni estate si muovono decine di migliaia di giovani dai grandi centri urbani e dalle aree più remote per compiere una sorta di pellegrinaggio laico tra i mille festivals musicali, al fine di trascorrere lunghe serate ballando le nuove danze popolari di massa. Non si era mai registrato un fenomeno del genere e il bisogno di etnico va via via crescendo, tanto da costituire anche una pressante opportunità di mercato, e non pochi operatori economici si preparano a soddisfare la consistente domanda di feste, corsi, dischi, testi, concerti e vacanze a contatto con luoghi e ambienti folklorici. Fenomeni simili si manifestano da anni anche in altri Paesi europei.

Dietro ogni moda si celano sempre bisogni latenti; la globalizzazione in atto e il rischio di dispersione delle biodiversità culturali del nostro pianeta richiedono contrappesi, forme di compensazione; ciascun cittadino del mondo, sempre più affacciato alla finestra del panorama terrestre tramite la rete, sente anche il bisogno di essere "locale", di sentire ancora saldi quei fili che lo legano al proprio territorio, alla comunità di appartenenza, reale o elettiva. La danza tradizionale, relegata al ruolo di passatempo dopolavoristico sin dal ventennio fascista, non ha avuto in Italia sinora il riconoscimento di disciplina scientifica, eppure negli ultimi decenni sono state effettuate articolate investigazioni etnografiche, con le quali si sono documentate centinaia di esempi coreutici, molti dei quali in via di estinzione o già inattivi; si pubblicano collane musicali specializzate su repertori per danza, si organizzano vari campus didattici per molti giovani che si affacciano alla conoscenza di un mondo espressivo che si muove continuamente tra iterazione rassicurante e bisogno di innovazione armonica. Negli anni '90 per oltre un decennio si è data vita ad una rivista, "Choreola", specializzata negli studi etnocoreologici, la quale, mediando fra scientificità e divulgazione, ha coperto in parte una lacuna cognitiva nel panorama degli studi etnoantropologici. Insomma molti ritardi sono stati recuperati, ma si avverte l'urgenza di passare ad una seconda fase, quella di una ricomposizione completa della letteratura degli studi di settore e di una sua rilettura critica ed analitica. Studiare quanto già edito, a partire dalle fonti letterarie più antiche, a quelle etnografiche dal XIX sec. in poi e agli studi più recenti è un passo obbligato, che permette di trarre una sintesi di quanto già acquisito, per appurare i tanti spazi vuoti che restano da riempire. Sinora uno spoglio critico approfondito e di taglio tassonomico non era stato ancora svolto, pur se alcuni tentativi in tal senso in un recente passato sono stati

parzialmente effettuati. Inoltre, col beneficio di un ampio patrimonio documentale raccolto, è possibile oggi definire, attraverso l'analisi di costanti e di differenze, una morfologia generale delle danze della tradizione italiana, che tenga conto delle tante varianti locali e delle varie sfumature concettuali locali riscontrate indagando sul campo. Uno sguardo alle principali scuole etnocoerologiche oggi presenti nel mondo, alle questioni più dibattute e ai livelli di analisi sperimentati altrove è un necessario sussidio per aggiornare gli studi della disciplina. Anche in altre scuole coreologiche europee si pongono problemi di aggiornamento dei parametri interpretativi, di quale sia il senso di tradizione in una società planetaria sempre più mobile, dei metodi di intervento nella ricerca della danza tradizionale di fronte all'inadeguata autoesposizione dei singoli e delle comunità sul web, se è giusto che continui a prevalere nel nostro continente la premura per lo studio strutturalista che fa della forma della danza la sua reale sostanza fenomenica. Di fronte a tanti campi tematici che questo lavoro ha affrontato, è fondamentale chiarire quale pista metodologica sia stata percorsa. Sia nel bilancio delle conoscenze edite, sia nell'individuazione di un apparato teorico basilare della disciplina etnocoerologica, si è preferito il metodo induttivo. Si è sempre partiti dall'osservazione diretta della realtà tradizionale e dalla considerazione dei punti di vista interni, da parte dei depositari della tradizione. Spesso negli agenti del fenomeno, nei soggetti, cioè, che avevano la responsabilità di consegnare al futuro ciò che avevano ricevuto dal passato, abbiamo notato una chiara coscienza del ruolo ed una capacità autoanalitica sorprendente. Sono stati certi anziani depositari del sapere collettivo a farci da primi maestri tematici. La loro esperienza esecutiva ed esplicativa c'è stata immensamente utile perché ci ha obbligati a cambiare più volte l'angolo di visuale e a confrontarci con le loro concezioni su pratiche e contesti sociali locali.

Il lavoro vuole, dunque, ridurre la scarsa chiarezza concettuale sull'etnodanza, ampliarne le semantiche, dimostrare la complessità del fenomeno, scavare in molti aspetti finora da noi trascurati, quale il sistema di regole comportamentali che vige nella e attorno alla prassi etnocoerutica, fare il punto sullo stato di conservazione delle principali famiglie coreutiche e analizzare le forme coreutiche per desumere una morfologia generale delle danze popolari italiane, infine impostare una sintassi dell'etnodanza, che altro non è che il prologo di un'antropologia della danza etnica.

Alla domanda di sapere etnocoerologico da parte di molti giovani, di cui si ragionava all'inizio di questo prologo, è necessario rispondere fornendo loro dei saggi che fungano un po' da manuali interpretativi, che pongono quesiti fondativi necessari. L'esposizione di un sistema parametrico per analizzare le principali componenti

dell'etnodanza, è il risultato di una lunga esperienza investigativa e comparativa ad un tempo, la stessa che prende in esame i meccanismi di costruzione iniziale, di trasformazione, di rimozione o conservazione di un repertorio, nell'ottica del divenire continuo, che è tipico di ogni produzione culturale, e che lo è maggiormente per la danza, espressione per sua intrinseca natura immateriale effimera, mutevole e plasmabile, che sfugge poi a categorie assolute, perché affidata all'elaborazione empirica di ciascun esecutore, che attinge da un dizionario cinesico in dotazione della propria comunità e la personalizza pur mantenevo i requisiti di riconoscibilità. In ultimo si prendono in esame i generi etnocoreutici più importanti della tradizione italiana e si indaga con essenzialità sulle loro fonti storiche, sui tratti strutturali e coreografici, sugli aspetti funzionali e contestuali, col risultato di evidenziare la ricchezza di un patrimonio culturale fra i più ricchi dell'Europa occidentale, per il quale si pone l'urgenza di essere meglio conosciuto, tutelato e valorizzato.

## CAP. I

### GLI STUDI SUI BALLI DI TRADIZIONE

#### Per una storiografia degli studi sulla danza popolare italiana

##### I.1 RITARDI E DIMENTICANZE: IL CASO ITALIANO

Il ballo è inteso comunemente come una divertente attività della festa e del tempo libero; dunque, essendo pratica non necessaria alla vita dell'uomo, la si connota generalmente attraverso una percezione di futilità e di aleatorietà, e come tale è stata frequentemente relegata in una dimensione di 'cultura minore' e per i pochi addetti agli studi coreologici. Inoltre hanno pesato in un quadro generale di considerazione intellettuale le ostilità frequenti che nel mondo occidentale la Chiesa ha lanciato contro certe pratiche corporee, così ancora oggi la danza reca con sé pareri discordanti a seconda dei punti di vista, della formazione etica e dell'esperienza individuale di ciascuno essa diventa frequentazione piacevole per chi ha verso di essa attrazione e ne ricava diletto, cosa indifferente per chi non la pratica, benefica per chi vi legge una via per la socializzazione, la seduzione, l'evasione o la terapia, malefica per chi l'intende come una tentazione e un veicolo verso la corruzione morale. Inoltre l'approccio più diffuso verso questa attività è stato in ogni tempo prevalentemente di tipo empirico che teorico, è prevalso sempre il 'fare' danza sul 'pensare' alla danza. Ne deriva che, fra le attività umane, la danza ha vissuto nella storia scarsa considerazione e comunque un riconoscimento non adeguato rispetto all'effettiva importanza che riveste nella vita sociale. Se confrontiamo, ad esempio, quanti testi sono stati scritti su tematiche non ritenute rilevanti dalla cultura umanistica come la gastronomia, la cosmetica, l'attività venatoria, la ludologia, ecc. e quanti invece sulle danze d'ogni genere, notiamo una sperequazione abnorme; se poi la comparazione è rivolta verso altri tipi di espressioni artistiche come la letteratura, la musica, le arti figurative e l'architettura, allora il divario diventa abissale.

Eppure non si conosce popolazione della terra che in una qualunque epoca storica non abbia mai praticato la danza, e se poi si osservano le numerose implicanze

che il ballo ha avuto nella vita e nella cultura di ogni società, la trascuratezza degli studi occidentali medievali e moderni diventa ulteriormente più grave e riprovevole.

In realtà occorre distinguere fra le sorti della danza aulica e quelle dei balli tradizionali delle classi meno abbienti: le pratiche orchestriche degli ambienti aristocratici hanno avuto l'adeguata attenzione ed una non folta ma valida schiera di specialisti, i quali, sapendo di rivolgersi a persone alfabetizzate, hanno lasciato un considerevole patrimonio di trattati, di manuali, di partiture musicali e di citazioni di vario genere che oggi rappresentano un *corpus* documentario notevole, su cui basare degli studi storici e coreologici significativi. Nel Rinascimento le corti signorili italiane eccellevano nelle arti liberali e nelle attività dello spettacolo quali la musica, la danza e il teatro. Questa specializzazione veniva riconosciuta e consolidata dal proliferare della trattatistica di settore. Nel campo coreutico sono dei coreografi italiani le principali trattazioni sul ballo nobile tra il XV e il XVI secolo<sup>1</sup>. L'arte del danzare signorile non solo diveniva emblema di appartenenza ad una classe egemone, ma attraverso il finanziamento, la messa in opera e la cura di complessi apparati scenici festivi un'intera classe dirigente costruiva un'immagine pubblica e ufficiale di sé. Talvolta a rimarcare il prestigio della casata di un principe o di una signoria era più funzionale la liberalità del vivere nel piacere edonistico, di cui la danza era elemento essenziale, che la forza militare o la grandezza di vasti possedimenti territoriali. Altra sorte è toccata alla danza popolare, soprattutto nel nostro Paese.

«Tardivo, e mai del tutto adeguato, è stato in Italia l'interesse per la storia della nostra danza. Ciò è dovuto al fatto che il valore della danza non ha avuto tra noi sufficiente apprezzamento. Se si afferma che il ballo ha un'importanza fondamentale per la storia delle religioni, come per quella della poesia, della musica, del teatro, dell'etnologia, del folklore a cominciare dalle più antiche civiltà fino ai nostri giorni, qualcuno ancora oggi tentenna il capo con un mezzo sorriso di incredulità»<sup>2</sup>.

I ritardi, denunciati dal Toschi alcuni decenni fa, non sono stati del tutto recuperati e l'etnocoerologia in Italia trova ancora difficoltà ad affermarsi tra gli studi demo-etno-antropologici o fra le scienze dello spettacolo come disciplina scientifica a sé stante con i suoi apparati teorici e metodologici. A differenza degli altri Paesi europei, dove gli studi coreologici in genere e quelli legati specificatamente all'etnografia coreutica e all'antropologia della danza hanno pieno diritto di cittadinanza nel mondo accademico e nei finanziamenti dei progetti di ricerca, da noi il ballo di tradizione - nonostante il recente interesse mediatico e la frequentazione di

una vasta nicchia di giovand - sembra ancora vincolato ad una diffusa visione minimalista di semplice attività ludica e dopolavoristica: probabilmente questa percezione comune è incoraggiata dalla ormai secolare spettacolarizzazione folkloristica e da una più recente pratica hobbistica decontestualizzata, che tendono a banalizzare e ridurre il complesso e profondo mondo della danza etnica, ancora significativamente in funzione rituale in alcune aree regionali.

In una retrospettiva storica la scarsità di interesse culturale per le danze popolari non è stata casuale, ma ha avuto le sue ragioni, che sono qui elencate succintamente:

a) Disinteresse per la vita e la cultura delle classi popolari. Predomina da parte degli storiografi dei secoli scorsi una visione dall'alto della realtà, generata sia dal frequente asservimento degli storici verso il potere politico o religioso, che dalla natura stessa delle fonti ufficiali (annali, registri, diari ufficiali, verbali di polizia, documentazione amministrativa, fonti catastali, documenti sinodali, opere letterarie, raffigurazioni artistiche, ecc.) sulle quali molte ricostruzioni del passato si sono basate. I potenti e le istituzioni erano generalmente i committenti degli studi storici e ad essi si doveva il tributo delle tematiche, dei punti di vista e delle destinazioni degli elaborati storici. La vita, i contesti socioculturali e la produzione artistica del mondo popolare raramente sono diventati oggetti di osservazione analitica a fini documentali, piuttosto scenari di fondo o elementi di contorno.

b) Penalizzazione della danza per ragioni morali. In secoli di teocrazia e di epicentrismo religioso il senso comune della morale è stato in Italia fortemente condizionato dal magistero ufficiale della Chiesa: la danza era vista come linguaggio del corpo e molti aspetti della cultura della corporeità si contrapponevano alla supremazia dello spirito. Il rapporto, però, fra ideologia cristiana e danza non è riducibile ad una semplice e perenne contrapposizione, ma è un rapporto complesso e diversificato nel tempo e nelle situazioni specifiche. Non mancano nella storia della cristianità l'uso di danze sacre, l'assunzione del ruolo di corifei da parte del clero, il frequente ricorso della devozione popolare alle danze votive o penitenziali che arricchiscono il panorama tipologico della danza. Neppure, altresì, sono assenti rispetto alla ricorrente diffidenza delle autorità morali ecclesiastiche la presenza di voci discordanti di esponenti del clero o degli studi teologici, i quali hanno evidenziato della danza aspetti di trascendenza, di messa in contatto con la sfera del soprannaturale o la funzione orante e sublimante dell'azione danzante. Analisi sul rapporto fra etica cristiana e pratica coreutica sono state svolte da R. Torniai<sup>3</sup> (*La danza*



*sacra*, 1950), da don Gilberto Pressacco<sup>4</sup> (*Sermone, cantu, choreis et ... Marculis*, 1991) e soprattutto da F. Andrella<sup>5</sup> (*Il corpo sospeso*, 1994). Il tormentato rapporto fra Chiesa e danza si è mosso fra l'intolleranza estrema sino alla demonizzazione da parte delle esasperazioni savanaroliane e controriformistiche e le esperienze di liturgizzazione dei repertori con finalità devozionali mediante una pratica controllata nei luoghi di culto e gestita dal clero a sancire la ritualità sacrale del danzare composto. D'altro canto l'articolazione fra danze sacre e danze profane la dice lunga fra la significazione prevalente affidata alla danza, come metaforico *topos* della vanità e della tentazione demoniaca istigante al peccato carnale, e il tentativo di recupero del ballo come espressione angelica di gaudio reverenziale e di aspirazione mistica. Comunque l'atteggiamento prevalente da parte della Chiesa di riconsuetudine della danza nel processo formativo anche delle giovani generazioni ha prodotto sin dai primi secoli della cristianità un'ingente corpus documentario di divieti, bolle, editti sinodali o relazioni vescovili che oggi rappresentano un'utile fonte storica di segnalazioni sulle usanze coreutiche nei vari secoli dei Paesi europei cristianizzati<sup>6</sup>.

c) Relegazione nel recinto delle futilità. Il ballo agli occhi dell'*intelligentia* nutrita di classicismo lungo la storia bimillenaria dell'occidente, si contraddistingue prevalentemente come retaggio di una inconsistenza ontologica: *nugae*, passatempo, amenità vacua, una delle tante esteriorizzazioni dell'esuberanza giovanile, ecc., tant'è che per dargli sostanza e significazione è parsa la codificazione semantica l'unica via di avvaloramento. Oggi noi pensiamo della tradizione coreutica ciò che secoli di lettura elitaria e di informazione condizionata ci hanno raccontato, la medesima lente è passata in epoca più recente ai mezzi moderni di comunicazione di massa. Di conseguenza, se qualcosa non ha valore, non genera interesse, non è degna di attenzione osservante e quindi di studio; l'etnodanza è rimasta così nella zona d'ombra della storiografia ufficiale e della scienza, come quei tanti elementi che tutti sanno d'esserci, ma per le quali non v'è premura di comprensione e di approfondimento scientifico. Le forme del ballare agreste e pastorale poco interessavano coloro che avevano la mansione di lasciare traccia scritta o incisa della vita di ciascun tempo, innanzitutto perché l'esistenza stessa di masse popolari non rivestivano quell'importanza tale da avere diritto di cronaca, che invece era garantito ai poteri politico, ecclesiastico e militare; la vita popolare restava ai margini della Storia e vi si affacciava solo in casi di rivolte, guerre e disastri ambientali od umani. Il ballo etnico, dunque, se non interessava ai pochi lettori dei ceti alti, men che mai

potavano testi scritti raggiungere o incuriosire coloro che sarebbero stati gli stessi oggetti dell'attenzione osservante. La tradizione sapeva raccontarsi da sé e soprattutto era più abituata ad una visione concreta del fare più che all'autoanalisi tramite narrazione altrui.

d) Il movimento come impedimento alla scrittura. Ma una delle ragioni più importanti che ha frenato gli studi coreologici nel passato è dato da un limite, dall'incapacità di trovare un sistema di notazione che potesse comunicare o registrare il movimento, poiché la danza è essenzialmente un sistema cinesico. Una cultura come quella umanistica, che si basa sulla parola e sulla scrittura di una comunicazione linguistica, si è imbattuta da sempre con un serio problema tecnico: Come comunicare su pagina cartacea (o altro supporto materiale) il movimento. Nonostante ciò, sono stati compiuti a più riprese dei tentativi per creare un tecno-linguaggio coreutico, ma i risultati sono stati sempre molto parziali, perché la tecnica della danza, specialmente quella di tradizione, si comunica mediante trasmissione visiva e tattile, riducendo e perfino omettendo il ricorso al linguaggio verbale. L'affidamento a simboli grafici e disegni per descrivere il movimento ha integrato la capacità semiografica di alludere a elementi cinetici, ma nessun sistema per segni grafici sperimentato è mai stato sufficiente a rappresentare la complessità del linguaggio coreutico, né è mai diventato di comune accezione. Osservare le modalità formali di una danza e non poterle trasferire ai posteri per scritto senza il rischio dell'incomunicabilità o del fraintendimento, ha dirottato coloro che volevano darne informazioni verso altri elementi della danza, che non contemplassero un apposito apparato di segnatura cinetografica. Ecco allora nella frammentata letteratura coreutica prevalere la tecnica descrittiva verbale dei contesti, delle significazioni, delle intenzioni, della caratterizzazione dei personaggi, dei commenti etici ed estetici, di presunte analisi socio-antropologiche, ma aggirando la trasmissione della connotazione morfologica del singolo ballo.

I suddetti fattori hanno arrecato non poche lacune nella conoscenza delle danze del passato, così oggi noi ci troviamo di fronte ad una miriade di accenni generici e di semplici citazioni dei nomi dei balli in uso, senza poter tramandarci analisi puntuali sulle peculiarità locali etnocoreutiche, né tanto meno un'informazione morfo-strutturale di ciascun modello osservato.

Tale incuria verso il fenomeno e i ritardi nell'aver costituito nella cultura occidentale moderna un'apposita disciplina di studio risultano essere molto penalizzanti

soprattutto in una prospettiva storica di ricostruzione delle “culture coreutiche” di ciascuna comunità.

## I.2 LETTERATURA E BALLO POPOLARE

L’indagine storica oggi si avvale di numerose specializzazioni disciplinari per reperire informazioni sul passato. Anche la ricostruzione storica del ballo etnico passa attraverso l’archeologia, la storia dell’arte, della musica e del teatro, la filosofia, l’antropologia, la letteratura e altre discipline storiche settoriali.

Tra le fonti possibili per definire una storia della danza tradizionale quella di natura letteraria è senz’altro ad un tempo la più incerta e la più ricercata. Incerta per la genericità delle notizie che fornisce e la via più percorsa perché gran parte della cultura occidentale, e italiana in modo particolare, conserva la sua ossatura umanistica. Le composizioni letterarie sono luogo ambiguo, perché essendo nella maggior parte dei generi espressione d’arte, i loro autori non si sono posti la questione dell’attendibilità delle informazioni scritte, perché altri erano gli scopi della produzione. Tuttavia non si può prescindere dal vaglio attento delle informazioni contenute accidentalmente o intenzionalmente sul ballo. Se poi per letteratura s’intende l’insieme delle produzioni edite e inedite di testi scritti, allora l’orizzonte di indagine storica si allarga ulteriormente e abbraccia non solo le creazioni d’arte che più solitamente soliamo appellare come “letterarie”, ma anche la variegata trattatistica tecnica, l’annalistica e la memorialistica, la produzione epistolare, quella teologica-ecclesiastica, politico-amministrativa, filosofica ed erudita in genere, e qualsiasi fonte scritta del passato che si possa essere conservata sino a noi. Il mare per possibili ritrovamenti documentari sul ballo diventa allora un vasto oceano, se si pensa alla quantità di testi ancora da vagliare con la lente coreologica, alla mole di manoscritti ancora inediti e ignoti giacenti in archivi e biblioteche e alle corrispondenze scritte private.

In questo intervento sono costretto a restringere il campo alla letteratura *tout court*, quella cui siamo soliti riferirci sin dai banchi della scuola. Altri temi come l’amore, la guerra, la religione e la mitologia dominano nella poesia rinascimentale e moderna; anche nelle opere narrative musica e danza fungono da semplice ornamento occasionale o sono piccoli dettagli di uno scenario di fondo delle vicende. I rari

frammenti riferibili a ipotetici balli d'uso popolare spesso non hanno una funzione informativa, ma sono orpelli descrittivi, figurati d'arte retorica o soluzioni di rima e di sinonimie: così *moresca* talvolta sta per combattimento, litigio, confusione e *tresca* può stare indifferentemente per movimenti vivaci, per stati di forte agitazione o per trama ingannevole; o più semplicemente *tresca* e *moresca* ricorrono per semplice ragione di rima. Gli accenni nella maggior parte dei casi si limitano a semplici denominazioni etnocoreutiche che si supponeva i lettori dell'epoca ben conoscessero.

Infatti alla luce delle conoscenze attuali, sappiamo che nella produzione letteraria italiana mancano non solo una branca di studi specialistici di danza etnica ma anche una sola opera con funzione di manuale o di studio dei balli popolari dell'epoca, così come vi è un'assenza pressoché assoluta di competenze coreologiche da parte degli scrittori. Se a questo deserto di esperienze dirette si aggiunge la mancanza di intenzionalità a comunicare ai lettori informazioni storiche sui modi e la natura dei balli tradizionali, se cioè scarseggiano intenzioni documentarie di tipo etnografico, la raccolta di testimonianze si fa ancor più ardua. D'altra parte non era intenzione degli scrittori rivolgersi ai lettori futuri e testimoniare per essi la realtà del proprio tempo. Ogni riferimento ad usi e costumi era rivolto ad un pubblico coevo e colto, quindi in parte aggiornato sui modi di vita delle classi popolari.

Oggi le poche segnalazioni di pubblico dominio sull'esistenza di alcuni balli popolari sono desunte dagli autori più noti, (Dante, Boccaccio, Poliziano, Pulci, ecc.), ma una certa esperienza nel muoversi in campo letterario porta a fiutare altre piste, poiché i protagonisti illustri della nostra letteratura sono stati in genere quelli più legati agli ambienti aulici e più condizionati - per ragioni di sopravvivenza - dai poteri aristocratici ed ecclesiastici.

È tutta la grande letteratura medievale e rinascimentale ad essere caratterizzata dal mecenatismo, da quella sorta di servilismo o comunque di collusione con i centri del potere politico ed economico che permetteva sopravvivenza e desiderata agiatezza, maggiori fortune letterarie e appagamento delle ambizioni degli scrittori. Come l'arte, anche la letteratura, infatti, rifiorisce grazie a due fattori: crescita del bacino di utenza e del senso di prestigio di un nuovo mecenatismo letterario. Quando dal X sec.<sup>7</sup> si è messo in moto un mercato dell'arte con le sue conseguenti regole di domanda e di offerta, le arti espressive hanno subito un processo di selezione e di concorrenza. Letteratura, pittura, scultura, architettura, musica e teatro sono stati così appannaggio di committenze ricche e ne hanno rispecchiato il mondo e la cultura. Il mecenatismo,

rifiorito in età comunale ed esploso in età rinascimentale e barocca, ha spinto sempre la grande letteratura e le arti figurative ad essere specchio e proiezione del ristretto mondo curtense, facendo calare uno spesso velo di oblio sul più vasto ma emarginato mondo rurale. Le prime grandi scuole poetiche della letteratura romanza ne sono una significativa testimonianza: poeti e novellieri ruotavano intorno alle corti provenzali, alla reggia federiciana e all'alta borghesia tosco-umbro-emiliana. L'avvento dei Comuni e l'egemonia della nuova classe artigianale e mercantile ha diffuso ricchezza ed ha moltiplicato la committenza d'arte. L'affermazione socio-economica della borghesia ha generato una vera rivoluzione letteraria: ha parzialmente disancorato la produzione letteraria dall'esclusivo controllo ecclesiastico del Medioevo, ha portato l'affermazione del più funzionale volgare ed ha prodotto una letteratura intermedia, che ambientava temi e personaggi in contesti urbani. Il mondo rurale riemergeva qua e là in subordine, spesso con veline peggiorative (si pensi all'ironia burlesca del Boccaccio per i villici del contado), ma l'ambiente letterato puntava visibilmente ad una sorta di celata alleanza con la nuova aristocrazia rampante.

Nel risveglio letterario duecentesco l'adozione del volgare motiva nuovamente la funzione principale dell'opera scritta: permette la circolazione della creazione d'arte in una sfera più ampia di pubblico e soddisfa l'esigenza di fama dello scrittore. Ma il pubblico dei lettori rimane pur sempre elitario e comunque circoscritto ad una fruizione cittadina. La campagna ne rimaneva essenzialmente esclusa e procedeva con i suoi sistemi di trasmissione orale ed imitativa del sapere. Che interesse aveva uno scrittore nel trattare questioni villanesche se gli stessi soggetti della sua produzione non erano in grado di "visitare" l'opera e di fruirne? Ai fini di una più rigorosa definizione dell'identità di un'opera e di una più corretta interpretazione della produzione letteraria, la sua destinazione rivestiva quindi la stessa importanza del processo creativo.

### **I.02.1 Una letteratura demologica?**

Il XV e il XVI furono secoli fervidi ed eccezionali della cultura italiana. Le migliorate condizioni economiche ed il prestigio, che aristocrazia e borghesia si erano conquistate in Europa, permisero un rifiorire ed un intrecciarsi di scuole e invenzioni nelle "belle arti" e nelle "belle lettere". In campo letterario si incrociarono, sovrapposero o esclusero il petrarchismo dai vaghi amori e dalle tormentate spiritualità, l'umanesimo dalla rigenerazione dei valori e dal manierismo classicista, il neoplatonismo

dall'estetismo idealista, l'arcadismo dalla mitizzazione pastorale e dalla purificazione naturalistica, l'antiaccademismo dal forte realismo e dalla provocazione sbeffeggiante e, sul finire, il marinismo dall'esuberanza estetica. Scuole con ottiche filosofiche e preferenze tematiche proprie, che privilegiarono alcuni aspetti e ignorarono altri. Il Rinascimento fu anche l'esplosione di sperimentazioni varie, registrò in alcuni casi un'apertura mentale a modelli anticonformisti e arditi per l'epoca, determinò ad esempio l'affacciarsi delle donne in letteratura<sup>8</sup>, permise la convivenza degli opposti e rivisitò o inventò *ex abrupto* nuovi generi letterari. Riesumò la funzione del latino e addirittura del greco come codice linguistico fra colti, perfezionò il volgare e lo corroborò di studi glottologici d'avanguardia ma non disdegnò - anzi in alcuni casi nobilitò - i volgari regionali ormai subalterni al toscano e recitanti al ruolo di dialetti. Inventò il romanzo, da affiancare alla narrazione novellistica, genere che troverà però un ruolo primario solo nel XIX secolo. Si rivisitò e ammodernò la letteratura drammatica, recuperando la tragedia e la commedia antica mentre dal basso, dal teatro popolare assorbiva i primi influssi della Commedia dell'Arte e delle *figure fixae* degli Zanni, che Ruzzante fissò lasciando nell'originale il colore delle parlate locali.

Ma è proficuo anche chiedersi: quanto dell'ampia produzione letteraria (in parte ancora ignota e giacente sotto forma di carteggi manoscritti nei vari archivi italiani ed europei) proveniva da una sedimentata espressività della tradizione rurale, quanti "modi" e "temi" furono prelevati dal basso e riconfezionati aulicamente? Infatti il Rinascimento, fra le tante innovazioni apportate, determinò uno dei momenti più alti di sincretismo culturale ed espressivo fra "basso" e "alto", etnico e culto della storia occidentale. Molte espressioni del Medioevo demologico trovarono spazio nella letteratura rinascimentale; forme metrico-poetiche acquisirono strutture e temi del canto popolare: *ballate*, *frottole*, *villanelle*, *giustiniane* e *villotte* diventarono formule di moda, canzoni a ballo e cantilene funzionarono da giuntura fra canto e ballo, pur se si sentì il bisogno di ammodernare ad uso della borghesia cittadina e dell'aristocrazia le antiche e ripetitive arie melodiche della tradizione.

Le forme spettacolari di saltimbanchi, cantimbanchi, buffoni, giullari e istrioni di varia natura e di piccole compagnie di attori girovaghi costituirono la base dell'Improvvisa e s'infiltrarono nelle rappresentazioni cittadine e nella commedia cinquecentesca. Laudi, lamenti funebri, canzoni dei dodici mesi, canti del maggio, serenate, canti infantili, contrasti, canti enumerativi e alla rovescia, venivano regolarmente mutate dalla cultura agro-pastorale e misero radici molte delle

manifestazioni di spettacolo popolare che sono giunte sino a noi (*matinate, befanate e pasquelle, questue e farse carnevalesche, bosinade, mogliazzo, bruscello, "Brunetta", baio, zingaresche, rappresentazione dei mesi, la Zeza, scacciamarzo, scampanate, maggiolate e calendimaggio, ecc.*)<sup>9</sup> e che in parte negli ultimi anni vivono una loro rivitalizzazione per nuova costruzione identitaria locale e per turismo etnico.

Le feste carnevalesche popolari del Medioevo furono rivalorizzate in età rinascimentale da un apposito genere compositivo che vide piccoli e grandi nomi di letterati misurarsi con liriche funzionali alla rappresentazione carnevalesca e ai cortei mascherati: *trionfi, carri e canti carnascialeschi* anonimi e d'autore vennero cantati per decenni insieme a spettacoli di strada di chiara ascendenza demologica.

La novellistica dal Dugento in poi attingeva ai fatti di cronaca narrati e divulgati dai cantastorie di piazza o dal passaggio di voci delle osterie e delle botteghe, oppure nelle veglie popolari o aristocratiche. Il poema epico fece invece da baluardo all'invasione del canto narrativo popolare, che già circolava nelle veglie e sulle bocche dei cantastorie. Le trasmigrazioni dei canti spesso portava con sé il passaggio di modelli coreutici, poiché la canzone a ballo o il ballo cantato era forma usatissima in ambiente popolare. L'osservazione della vita popolare fu del tutto assente nella lirica neopetrarchista e nella produzione classicista, mentre trovò rilievo nella novella realistica e nella poesia popolareggiante; quest'ultima assunse nomi vari a seconda del prevalere di certi autori (burchiellesca, bernesca, ecc.), i quali trassero metri (terzina, quartina e ottava), temi e linguaggi popolari e finirono poi con l'influenzare il mondo folklorico di provenienza mediante un effetto di ricaduta sulla creatività popolare.

Nel grande fermento artistico cinquecentesco videro la luce anche le prime esperienze di letteratura etnografica, pur se talvolta *ante litteram* e inconsapevolmente. Le forme espressive popolari più osservate e descritte furono però quelle linguistiche dei proverbi e dei modi di dire, a conferma della supremazia della letteratura su altre discipline di studio; ma non manca una cura per i giochi, la fiabistica, gli intrattenimenti sociali, i rituali magici, le gare di canto estemporaneo e la cucina. *Oratio proverbiorum* (1513) di F. Beroaldo, *Proverbi e facezie* (1503 e poi 1535) di A. Cornazano avviano la strada dell'osservazione sui formalizzati orali, *I trattenimenti* (1564-65) di S. Bargagli e *Il dialogo de' giuochi* (1572) di G. Bargagli aprono uno squarcio sull'usanza senese delle *vegli*, le *Egloghe pescatorie* (vers. definitiva del 1572) di B. Rota mescolano aspetti bucolici a vere usanze popolari del sud aragonese, mentre *Proverbij siciliani* e *Canzoni sacre e burlesche* dell'irrequieto A. Veneziano (1543-1593) intrecciano

ottave d'autore a pescaggi nella poesia popolare siciliana così come dalle fiabe campane attinge G. B. Basile nel suo *Cunto de li cunti*. Tra le pieghe di questa letteratura popolaresca setacciarono e portarono alla luce numerose e preziose informazioni il Carducci, il D'Ancona, il Lovarini, il Novati, il Rossi, il Ferrari<sup>10</sup> e altri storici della letteratura, che indagando sui testi marginali e su dimenticati manoscritti d'archivio, intravidero i segni di una produzione antica del canto popolare, nel quale non poca rilevanza assumeva il canto per la danza. A partire dai registri notarili del Dugento, nei quali gli amanuensi farcirono gli spazi vacanti delle pergamene con canzoncine e filastrocche allora sulla bocca di tutti, fino ai canti a ballo, alle mascherate e ai calendimaggio del Cinquecento, si coglie una partecipazione cosciente da parte dei ceti borghesi urbani e della nobiltà a molti eventi rituali del calendario sacro e profano popolare. Anche nei ricchi repertori canori religiosi vi sono stati frequentazioni comuni fra classi sociali diverse, tant'è che dalle forme liturgiche ufficiali si attingevano modi, repertori e temi dal basso, mentre compositori ecclesiastici coglievano e abbellivano canti e drammatizzazioni dalla devozione del volgo. Tutta questa ricchezza compositiva e queste scambievoli relazioni fra mondi sociali mostrano una grande vivacità di creazione culturale a tutti i livelli, così la letteratura, con i suoi vari generi letterari, diventa la terra di destinazione della multiforme cultura verbale, imponendo il dominio e la precedenza alla produzione colta e lasciando fra le righe o le pieghe spesso manoscritte la produzione popolare. Dinamiche simili vivono anche le altre arti come la musica e la pittura, ma il grande assente è pur sempre il ballo tradizionale: difficile da riferire per lingua, ostacolato dalla morale ecclesiastica, sottovalutato come frutto culturale e d'arte, appare a frammenti disseminato qua e là, senza alcuna trattazione organica, almeno alla luce delle conoscenze attuali.

### **I.02.2. Dal primato della parola alla critica delle fonti**

La letteratura segna il primato della parola su altri mezzi espressivi; la danza è invece movimento e linguaggio del corpo nel tempo e nello spazio. La parola, pur se raffinata da millenni di tecniche retoriche, non è mai stato il mezzo adatto per "scrivere" il movimento. Quindi la scrittura linguistica partiva già svantaggiata e inadatta per trasmettere un evento cinesico, tant'è che sin dall'antichità la pittura vascolare o murale aveva supplito all'inadeguatezza verbale. Credo che questo impaccio abbia segnato d'impotenza ogni tentativo di raccontarci la danza, anche da



questo consegue la rara presenza del ballo in letteratura. La nascita di un genere trattatistico specializzato in scrittura coreutica e l'invenzione dell'intavolatura musicale a stampa spogliavano il comune rimatore e il prosatore dell'incombenza di ritrarre nei dettagli morfologici la danza e la musica. La composizione letteraria dunque non può nel migliore dei casi che descriverci con pennellate generiche quello che per la danza è sostanza: la forma. Moduli cinetici, tecniche motorie, evoluzioni coreografiche, gestualità, posture e gradi di energia espressa per capire e raffigurarci una danza non passano attraverso le opere letterarie. Spesso a noi ci sono state lasciate o generiche e frettolose illustrazioni, oppure isolati nomi di balli. È proprio sulla presenza dei nomi che si sono costruite in seguito ipotesi e certezze, considerandoli di per sé fonti e prova d'esistenza. Certo la denominazione di un ballo aveva la sua importanza anche nella tradizione per riferirsi ad un particolare repertorio, ma l'osservazione sul campo ci fa capire di come non sempre vi è univocità sostanziale tra nome e forma del ballo: ad uno stesso nome poteva anche allora (e l'analisi attenta delle citazioni a confronto lo confermerebbe) corrispondere balli diversi, così come uno stesso repertorio poteva essere chiamato con nomi diversi in luoghi differenti. Eppure, nonostante che dal nome di un repertorio coreutico poco si trae della natura del ballo, di fronte alla grande penuria di fonti, tutto può esser utile a segnalare una presenza, purché lo studioso impari a contestualizzare letterariamente e leggere con prudenza il riferimento ben sapendo che la terminologia coreutica e qualsiasi indicazione a danze popolari in letteratura sono di per sé fonte secondaria da reinterpretare.

Definire le aree semantiche di letteratura maggiore o minore non è operazione semplice e tanto meno assoluta e scevra da soggettività. Ma se si vuole trovare una maggior frequenza di citazioni sulla vita quotidiana del popolo ed un'attendibilità più consistente dei riferimenti, bisogna avvicinarsi a quegli autori che per caratteristiche anagrafiche e per percorso biografico più hanno avuto relazione col mondo popolare cittadino e rurale. La frequentazione diretta delle tradizioni segna in genere un autore, soprattutto se questa si accompagna a radici personali di chiara matrice etnica e ad una lunga formazione nell'infanzia di tipo precipuamente popolare. Giambattista Gelli (1498-1563), umile calzolaio fiorentino, autodidatta e appassionato lettore di Dante, vive dal basso il rapporto con l'*intelligentia* letteraria fiorentina, e, quando occorre, si serve della sua competenza sulla vita popolare per accennare ad usi tradizionali. Più tardi Giulio Cesare Croce (1550-1609), figlio di contadini e fabbri emiliani, povero e di

fortuna passeggera come scrittore, che alla carriera di letterato “protetto” preferisce una vita “arrangiata” fatta di varie professioni umili (cantastorie, fabbro, venditore ambulante e poeta estemporaneo), offre incisivi spaccati di vita contadina emiliana.

La formulazione della storia del ballo popolare non si riduce alla pur paziente ma insufficiente raccolta di citazioni, la critica delle fonti esige la conoscenza d’ogni tipo di agguato per giungere ad una rassicurante certezza della validità del riferimento reperito, altrimenti la riduzione di una supposta prova ad un livello di ipotesi e di dubbio è senz’altro più onorevole ai fini di una corretta conoscenza, piuttosto che un forzato soddisfacimento delle proprie o altrui aspettative e intuizioni.

La questione dell’attendibilità delle fonti non è cosa di poco conto in una questione generalmente maltrattata o ignorata, nel nostro caso essa si lega all’individuazione del carattere etnico del ballo menzionato dal testo. La grande circolazione di balli da ambiti popolari ad ambiti elitari e viceversa, il sopraggiungere di mode coreutiche in tutti i tempi che coinvolgevano ceti e strati diversi della popolazione, la confusione che molti autori evidenziano sul concetto di “popolare” assimilando o non precisando fra proletariato e borghesia della città e popolo del contado, la scarsa attendibilità di prova che spesso hanno avuto le stesse denominazioni dei balli creano non pochi problemi alla definizione di “etnicità” di un ballo citato.

Se si coniugano l’esperienza etnocoreologica della ricerca e una competenza storico-letteraria di formazione, è possibile giungere a segnalare alcuni criteri generali di critica delle fonti ed a tracciare metodologie di analisi più adeguate. La prima fase per una scrittura della storia dell’etnodanza resta comunque quella della raccolta di ogni tipo di riferimento al ballo nei secoli scorsi. La seconda fase è quella del vaglio delle affidabilità di ciascuna citazione. È qui che intervengono alcuni fattori da tener ben presenti.

**a) Affidabilità dell’autore e tipologia della produzione.** Chi ha scritto deve essere conosciuto nelle sue peculiarità biografiche, culturali e letterarie. Come si è già accennato, considerare l’esperienza biografica di un autore è fondamentale per valutare la sua affidabilità testimoniale e la veridicità degli elementi riportati circa la vita a lui contemporanea. Tipologia socio-culturale della famiglia, ambiente geografico e sociale di nascita e di formazione, carattere psicologico, livello e tipologia degli studi, frequentazioni avute e professioni svolte, scelte ideologiche e religiose, ruolo letterario assunto, rapporto con eventuali committenti, predilezioni tematiche e di gusto sono

parametri che contano nella valutazione delle informazioni, anche indirette, che gli autori espongono. Bisogna poi relazionare la biografia dello scrittore con il mondo ritratto nelle sue opere e cercare quei fili di coerenza che spesso legano alcuni tratti della produzione col vissuto dello scrivente, poiché ogni autore riproduce sempre un po' se stesso nell'opera e il suo universo di esperienze quotidiane e di filosofie direzionanti.

Anche l'opzione letteraria compiuta dall'autore deve essere tenuta in grande considerazione, poiché un testo artistico è comunque una rappresentazione dell'immaginario e della realtà insieme: spetta allo studioso individuare se la citazione è specchio di una realtà allora in atto e/o piuttosto la proiezione del mondo interiore o immaginifico dello scrittore, o meglio va individuata per ogni caso quella linea di demarcazione fra il senso del reale e il bisogno di immaginario individuale e collettivo che si riflette negli scritti d'arte. Ecco allora che natura e destinazione dell'opera, registro linguistico e contesto narrativo, eventuali manierismi compositivi e tecniche di retorica adottati, acquistano grande rilevanza accanto alla cura dei dettagli descrittivi del tempo.

Una delle risultanti di confluenza di parametri critici da impiegare sta proprio nel privilegiare da parte dello storico dell'etnodanza certi generi letterari rispetto ad altri: gli scritti che hanno finalità di documentazione (cronache, diari, epistolari d'informazione, note di viaggio, annotazioni di critica letteraria) e di ambientazione narrativa dei ceti medio-bassi (novelle, poesia realistica e satira popolareggiante) sono di per sé più affidabili perché hanno i lettori contemporanei come verificatori della corrispondenza col reale, piuttosto che opere epiche mitologiche o letteratura amorosa di maniera.

Vi è poi il caso della letteratura anonima, di quegli scritti cioè di cui non si riconosce la paternità e che spesso sono rimasti inediti in collezioni di codici manoscritti. A differenza della maggior parte degli scrittori di professione che dovettero vivere di mecenatismo e sudditanza artistica, l'autore ignoto spesso non aveva nella propria produzione obblighi di committenza e può scegliere di seguire la propria ispirazione o l'interesse tematico che più gli si confaceva. In tal senso molte pagine anonime alla fine risultano più attestanti la vita popolare. Gli autori anonimi e privi di ambizioni letterarie, e per questo "minori dei minori", se ciò risulta dai caratteri della loro scrittura, diventano alla fine i testimoni più affidabili, ma hanno comunque bisogno di un giudizio suppletivo basato sulla concordanza con altre fonti.

### I.3 PRIMA ETNOGRAFIA E PAGINE SPARSE

#### I.03.1. L'archivio Pitrè

La seconda metà del XIX sec. si è rivelato periodo fecondo per lo studio delle culture dei popoli. Anche l'Italia ha partecipato all'esplorazione di questo nuovo campo di studi, seguendo gli stimoli che i movimenti culturali (romanticismo, storicismo, verismo) infondevano al ceto intellettuale; mentre parallelamente in alcuni Paesi europei è stato determinante anche il consolidato colonialismo a stimolare l'attenzione verso le culture esotiche extraeuropee. Il dibattito tra i folkloristi occidentali si fece negli ultimi decenni di quel secolo intenso, ma la vita della neonata etnografia si realizzava soprattutto nella raccolta e nella comprensione delle forme di vita dei "volghi", pur nella diversità e talvolta contraddittorietà dei diversi approcci teorici. La nascita di riviste disciplinari demologiche in vari Paesi del mondo occidentale diveniva in quegli anni una necessità relazionale e metodologica del mondo scientifico. Le pubblicazioni periodiche, oltre ad essere dei recettori di informazioni di cultura locale, divenivano, nell'immaginario dei corrispondenti e dei lettori, àncore di approdi tematici cadenzati nel tempo per allargare la cerchia degli appassionati di questioni etnografiche. In quelle pagine si esponevano le proprie ricerche e si confrontavano idee e metodi con altri specialisti del settore, avviando così parallelamente una sorta di inventario generale delle conoscenze folkloriche ed una lenta ma progressiva definizione degli ambiti disciplinari di quel complesso spazio del sapere, che nel corso dei decenni successivi sperimentava terminologie, specificità tematiche e metodi di studio. Si percepisce in molti interventi delle prime annate, soprattutto nelle comunicazioni di tipo epistolare, un'atmosfera di entusiasmo pionieristico, nel quale l'autogratificazione faceva ad un tempo da stimolo e da appagamento dell'attività indagatrice sul terreno.

Il primo "luogo di incontro" dei folkloristi italiani è stato l'"Archivio del Pitrè e Salomone-Marino", propositosi per oltre un ventennio al pubblico dei tanti cultori di questioni locali con buona organizzazione editoriale, ordine, assiduità, affidabilità e consistenza di contenuti. La valutazione sul ruolo e sullo spessore culturale va commisurato ai tempi e alle circostanze storiche in cui l'opera si è realizzata. Era inevitabile, infatti, che l'organo di stampa fotografasse con grande definizione di

dettagli la situazione degli studi dell'epoca, il bagaglio formativo di autori e corrispondenti e le loro diverse ottiche di osservazione.

Sul piano tematico l'"Archivio" si proponeva di osservare a 360° il vasto orizzonte della vita delle classi subalterne, riferendone pratiche, saperi ed espressioni. Ma la formazione umanistica, di gran lunga predominante, dei demologi, ha condizionato inevitabilmente il modo stesso di intendere il folklore. Se si facesse una statistica anche quantitativa dei materiali pubblicati, emergerebbe questa visione classicista nell'osservazione del mondo "altro", di cui spesso i relatori stessi non facevano parte. Tra le espressioni più osservate erano quelle di letteratura popolare, attinte dall'immenso patrimonio dell'oralità, traducibile, dunque, con la verbalità del sapere. Tutto ciò che è mutuabile mediante la narrazione verbale prevale nel comunicare usi e costumi dei ceti popolari: narrativa (leggende, miti, novelle, aneddotica, ecc.), poesia (canti, filastrocche, formalizzati orali non cantati, "blasoni", ecc.) e filosofia (proverbi, modi di dire, esegesi, ecc.) sono i settori più indagati. Anche le modalità stesse di osservare, descrivere e commentare tali repertori recano il crisma della letterarietà. È lo stesso Pitrè che, introducendo il XXIII e penultimo anno di vita della rivista, scrive quasi a bilancio del lavoro e del ruolo editoriale fino ad allora svolti:

«Le più gravi questioni di letteratura popolare, gli argomenti più importanti di mitologia comparata, le inchieste più curiose di etnologia tradizionale sono state in esso trattate quando con istudi profondi, quando con raccolte geniali e non mai prima tentate». (Pitrè Giuseppe, *Ai lettori*, ASTP, XXIII, 1903-1905, I, pp. 3-4).

Ma egli stesso svela un atteggiamento talvolta da archeologo e classicista nell'affrontare gli oggetti allora presenti dello studio etnologico, motivando l'utilità della nuova disciplina per l'approfondimento delle altre già da secoli dissodate:

«Le tradizioni popolari sono, chi vi sappia ben leggere, reliquie del passato psichico, sociale, religioso dei popoli che le conservano. Con uno studio paziente può in esse scoprirsi dove ricordi, dove avanzi, dove tracce di avvenimenti, di costumi, di credenze. Troppo fin qui furono dimenticati i vantaggi che possono venire alla filosofia sociale, alla letteratura, all'arte, alla scienza in generale da questi elementi rivelatori delle varie civiltà, dei vari popoli e dei vari tempi». (*Ibidem*)

Gli argomenti da riportare, il taglio stilistico del saggio o della semplice comunicazione e il linguaggio adoperato nella maggior parte degli interventi fanno

intravedere persino velleità artistiche da parte degli scriventi, a metà strada tra una vera composizione cronachistica letteraria e il *reportage* tipico della diaristica di viaggio dei visitatori stranieri. Molte descrizioni ricorrono spesso a correlazioni possibili con l'antichità classica; sembra talvolta quasi un assillo quello di reperire una qualche espressione analoga nelle letterature antiche: le radici profonde che attestino la continuità ininterrotta col passato diventano persino un *refrain*, talvolta senza accurate analisi storiche dei fenomeni descritti. La visione classicista comunque ha i suoi lati positivi: porta a indagare su quante notizie possibili si possono trarre dalla rilettura dei classici, soprattutto latini, o dei primi secoli della letteratura italiana, in chiave demologica; tale scavo etnografico nelle fonti letterarie diventa utile agli studi demoetnoantropologici contemporanei per comprendere i meccanismi di perpetuazione, ripresa e reinvenzione di molti fenomeni della tradizione popolare.

Di conseguenza l'extra-oralità ne risulta penalizzata: suoni, danze, mimo, teatro e pratiche corporee in genere (sapori, odori, terapie mediche, ecc.) hanno poco spazio nel pur vasto *corpus* di scritti che vengono editi dalla rivista pitreiana, così come l'attenzione verso la cultura materiale ed ergonomica risulta riduttiva. Frequentemente troviamo descrizioni dettagliate di usi nuziali, di rituali religiosi o carnevaleschi, di cerimoniali serenatici o lavorativi, nei quali regolarmente le varie tradizioni locali inserivano l'immane presenza del canto, della musica e del ballo; quasi sempre la narrazione degli eventi, fino ad allora attenta e particolareggiata, sorvola d'un colpo tali espressioni senza fornire al lettore ragguagli di sorta sulla natura e la forma dei repertori praticati.

### **I.03.2. Il ballo, la difficoltà descrittiva e la letteratura carente**

La disattenzione per le pratiche coreutiche dei ceti popolari è un'annosa questione che la cultura occidentale si trascina da tempo. Pur non potendo affrontare in questa sede il complesso problema culturale che si è quasi connaturato con la danza e che spiega la carenza di studi di settore, riteniamo necessario accennare fuggacemente alle cause di tale lacuna cognitiva, che si riflette appieno nelle visuali e negli approcci al mondo folklorico delle riviste in osservazione. Tre sono, a mio parere, le questioni dirimenti più significative.

#### **A) La non-verbalizzazione del ballo.**

La sostanza della danza sta innanzitutto nella sua morfologia cinetica. La danza è movimento, gestione ritmica ed energetica di spazio, tempo e spettacolo, oltre che

essere vettore di codici etici, estetici e culturali, così come in taluni casi può divenire anche narrazione pantomimica. L'intera letteratura occidentale, antica e moderna, si è sentita sempre inadatta a narrare il movimento corporeo. Pur avendo trovato nel corso dei secoli più sistemi di notazione della musica, col pentagramma è divenuto oggi una sorta di codice universale della musica occidentale, persistono invece difficoltà intrinseche a riprodurre su carta stampata la complessità del movimento coreutico organizzato. La verbalizzazione della cinesica risulta carente, soggettiva ed equivocabile, dunque difficoltosa da reinterpretare. Pur essendo stati approntati, dal Rinascimento in poi, vari metodi sempre più complessi e perfezionati di trascrizione del movimento su carta, soprattutto da parte di specialisti della danza (coreografi, studiosi e ballerini), questi non sono mai assurti a codice universale perché risultati parziali e carenti, o di difficile uso. Inoltre i linguaggi corporei erano visti come espressione non mediata dal pensiero, quindi istintivi e "bassi". In assenza di un sistema efficace ed accessibile di notazione grafica del movimento, anche l'obiettività etnografica e la concettualizzazione del sapere coreutico divenivano materia rarissima e per pochi addetti.

#### B) Il negativo retaggio etico.

È bene non dimenticare che la formazione dello studioso ottocentesco di etnografia proveniva da secoli di cristianizzazione del sapere, che vedeva sin dai primi tempi della cristianità il ballo come *topos* etico del peccato, del riprovevole e del negativo. Non è un caso che fra i primi trattatisti della danza noi troviamo ebrei, protestanti e gente votata al libero pensiero artistico. Le reprimende ecclesiastiche nei confronti del ballo sono state nei secoli insistenti e violente, tant'è che i divieti presenti in molti atti sinodali o in manuali di etica cristiana rappresentano oggi - per altro verso - delle preziose fonti storiche sulla pratica del ballo, anche in ambito clericale. La dimensione morale in negativo, dunque, ha contribuito a frenare lo sviluppo di vere discipline scientifiche coreologiche; nemmeno la liberalità degli studi ispirata alle idee illuministiche e laiche aveva compensato la lacuna nel XIX sec.

#### C) *Saltatio sicut nugae*.

La danza, nella concezione più ricorrente e forgiata dal tempo, è collocata fra le attività ludiche non essenziali alla sopravvivenza e quindi tra le futilità dell'esistenza umana. Essa, come il gioco, appartiene al mondo dei divertimenti, del passatempo, delle cose facete e non serie, quindi le si è prestata spesso scarsa attenzione proprio sul piano

sociale, oscurando le sue innumerevoli funzioni socio-culturali e formative, oltre che talvolta anche economiche. L'assioma danza-facezia è ricorrente e radicato, ed ha provocato un lento e duraturo processo di svalutazione della funzione danza che ha coinvolto anche la classe intellettuale. In molte popolazioni questa tara rimane insita nella concezione radicata nel tempo e più diffusa del ballo, nonostante la sua assidua presenza in tante occasioni della vita tradizionale. È uno dei tanti differenziali contraddittori fra pratica quotidiana e studio scientifico.

L'"Archivio" Pitirè-Salomone-Marino e la "Rivista" De Gubernatis trattano i molti aspetti legati alla coreutica con distrazione e superficialità per inconsapevolezza dell'importanza del tema o per imperizia a disquisire su di esso.

Si fornisce qui una testimonianza sintomatica - ma è anche un caso limite - di un certo modo di descrivere alcune tradizioni coreutiche. L'autore, dando sfoggio di dimestichezza letteraria straniera e di uno stile retorico ed autoreferenziale, descrive un'atmosfera festosa nella quale la danza funge da perno centrale. Chi oggi vuole ricavarne una precisa e dettagliata indicazione della realtà popolare, più che trovarsi di fronte ad una fotografia documentaria, avverte la difficoltà a sfrondare dell'aggettivazione esuberante e delle ottiche estremamente soggettive ed interpretative la nuda vicenda riportata. Più precisamente sul piano etncoreutico prevalgono le letture personali dell'autore, la cui interpretazione manomette i dati e penalizza il lettore, il quale, se non è specialista della materia e non può accedere a termini di confronto, cade nel tranello di percepire la morfologia stessa della danza secondo i parametri dell'autore. La struttura delle danze, che nella tradizione è sempre codificata e con limitata facoltà di improvvisazione, qui diventa passibile delle intenzioni dei ballerini. Il ricorso alla stereotipia della classica trama amorosa trova i suoi modelli proprio nell'abusato amoreggiamento, che tanto è stato esaltato proprio dai viaggiatori stranieri, che, osservando episodicamente certe esecuzioni, non comprendevano la ritualità iterativa organica del ballo di tradizione.

In realtà i demologi dell'epoca maneggiano materiali preziosi, possono assistere a pratiche che in quegli anni avevano una rilevante vivacità di radicamento locale, ma alcuni di essi le osservano con le lenti solite dell'umanista e dell'antiquario, se non persino dell'archeologo: dei balli osservati o noti si abbozzano ipotesi etimologiche e storiche, si sollevano questioni filologiche oppure si decodificano le forme di realizzazione del ballo solamente in chiave semantica e narrativa. Non scrivono come si ballava, ma piuttosto come è possibile interpretare quella tale danza nei suoi legami



con l'antichità o nei suoi significati reconditi. L'osservazione del fatto coreutico, innanzitutto in quanto forma (posture, moduli cinetici, gestualità e coreografie), è quasi sempre occasionale e approssimativa. La danza è in molti casi mero contorno o semplice pennellata di colore di "costumanze" più importanti da descrivere. Tale sottovalutazione oggi penalizza gli studi etncoreologici, perché ha sottratto dati, segnalazioni di esistenza, informazioni di entità coreutiche, che avrebbero costituito un prezioso bagaglio di testimonianze storiche, così come, al contrario, è accaduto positivamente per la narrativa, il canto, i comportamenti di vita privata e sociale e le ritualità festive.

L'accusa di una preziosa occasione mancata si fonda sull'immenso patrimonio ritrovato nelle varie regioni italiane negli ultimi trenta anni di intensificazione sistematica della ricerca etncoreutica: se un secolo dopo le due riviste si sono trovate in vita, o riproposte da affidabile testimonianza pratica diretta, alcune centinaia di balli, l'intensità della pratica negli anni di reportage delle riviste era senza dubbio più ricca, intensa e radicata. Lo testimonia in quegli anni l'unico studio specialistico svolto dall'Ungarelli, che registrava nel Bolognese nel 1893-94 decine di danze ancora attive. Come contropartita, va detto che vi sono alcuni osservatori o esperti demologi che, pur coscienti dei limiti descrittivi di certe forme espressive tradizionali, si impegnano mediante la comunicazione verbale in una più puntuale e obiettiva aderenza alle esecuzioni coreutiche e sembra persino che si pongano il problema dell'esistenza di regole strutturali della danza.

Un altro aspetto da considerare è lo scarso uso di tecnologie iconografiche editoriali, più adatte a informare il lettore su certi aspetti "visivi" del folklore. La compiacente consuetudine letteraria della descrizione verbale pervade i redattori a tal punto da lasciare alla parola scritta la riproduzione degli aspetti visuali della tradizione, piuttosto che ricorrere all'allora diffusa abitudine di accompagnare gli scritti con precise incisioni in rame o in acciaio, con sorprendente precisione quasi fotografica. L'abbigliamento popolare, le architetture abitative, gli oggetti materiali della vita quotidiana o quelli rituali delle festività, le maschere carnevalesche, gli strumenti musicali, i giochi e le danze, ecc. potevano meglio essere testimoniate con l'iconografia e la fotografia, che da anni regolarmente apparivano sulle riviste di larga diffusione. Nel caso della danza o dell'organologia musicale il ricorso all'immagine avrebbe arricchito la scarsa trattazione scritta e probabilmente anche la diffusione delle riviste avrebbe avuto un più ampio mercato di lettori. Inoltre in quegli anni le

riviste etnografiche potevano beneficiare di almeno tre secoli di pubblicistica dei racconti diaristici dei viaggiatori stranieri, i quali, per illustrare quanto vedevano e scrivevano, ricorrevano spesso al sussidio di un incisore o di un disegnatore che raffigurava la realtà osservata. Da sempre l'immagine ha contribuito non solo ad integrare l'informazione, ma ha anche avuto la funzione di contribuire ad una maggiore incisività mnemonica dei contenuti nella mente dei lettori. I tanti manuali di danza dal rinascimento agli anni in questione lo testimoniano.

È davvero curioso come in quegli anni tra le schiere sempre più numerose dei folkloristi europei si andava dibattendo sui metodi di prelievo delle informazioni etnografiche e sull'ampliamento degli orizzonti tematici inerenti alla vita delle classi popolari. La sensibilità del Pitre di tenersi collegato al dibattito internazionale sugli studi demologici porta ad annunciare in una comunicazione redazionale del 1901 i risultati di un incontro di studi internazionali di etnografia tenutosi a Parigi, dai quali emergeva una unanime necessità di servirsi delle nuove metodologie e delle nuove tecnologie nell'indagine sul campo. La condivisione di tali istanze resta però prevalentemente un'intenzione.

### **I.02.3. I dati etnocoreutici emersi nell'Archivio**

Essendo la materia a fine XIX sec. poco identificabile e non essendosi formati degli specialisti della disciplina, le danze spesso non sono individuate neanche dagli indici, se non per contributi con titoli dichiaratamente a tema. Nella presente spigolatura etnocoreologica ho posto l'attenzione alla descrizione o alla citazione di balli specifici o di un generico uso della danza, ai contesti socio-culturali, al galateo e alle regole comportamentali etnocoreutiche, ai riferimenti al tarantismo e ai frequenti balli-gioco. È emersa una gran mole di informazioni, con consistenze, ottiche e profili differenti, che è arduo qui ordinare, perché a seconda dei criteri adottabili, variano le tassonomie. La sensazione finale che se ne ricava è di un firmamento variegato di informazioni, che, se vagliate a seconda del tipo o del contenuto dell'indagine, può tornare di grande utilità ancora oggi.

Analizzando tutte le tracce etnocoreutiche presenti nelle 24 annate dell'Archivio pitreiano, si individuano almeno quattro ordini differenti di interventi, che possono risultare proporzionalmente utili agli studi di etnocoreologia o di storia della ballo tradizionale. Di ciascun taglio vengono qui presentati e commentati alcuni esempi.

A) Specifiche trattazioni a tema etnocoreutico o sul tarantismo.

Si tratta di articoli incentrati su qualche repertorio coreutico, di cui si analizzano aspetti particolari. Un capitolo tratta della *tarantella* e si sviluppa su 4 pagine (Liverani M. Francesco, *La tarantella. Ballo popolare napoletano*, ASTP, V, 1886, IV, pp. 556-559). Il testo procede confuso tra confronti del ballo - qui definito napoletano - col *saltarello*, la *tresca* e il *trescone*, tra vaghe e barocche descrizioni del ballo, le modalità esecutive del tamburello e le poco attendibili derivazioni della *tresca* da “strica-striga” (piazzale degli accampamenti romani) e della *tarantella* dalle vesti dei baccanali provenienti da Taranto, il “tarantinidion”. La mania del classico pervade lo scritto, tutto deriva dall’età classica senza alcuna ombra di dubbio. Il testo è di riporto da una pubblicazione del 1871 («Rivista Sicula», anno III, vol. VI, fasc. IX, Palermo, sett. 1871, pp. 272-275).

Un altro articolo in forma di lettera parla del canto e del ballo del *Ruggeri* in Sicilia (Grimi-Lo Giudice G., *Il Ruggeri, ballo popolare siciliano. Lettera al Dott. Pitrè, Naso 10 giugno 1885*, ASTP, IV, 1885, III, pp. 433-435). Qui si descrivono sommariamente le modalità di conduzione del canto e del correlativo ballo (che può essere eseguito normalmente in due coppie, ma anche in quattro coppie), senza però fornire né un testo del canto, né le località in cui esso si attesti. Il modo di eseguire il ballo a rotazione suggerisce all’autore un’ipotesi di origine del nome, non dal re normanno Ruggero, ma da *roggiu* (orologio). Sarà poi, qualche anno più tardi, lo stesso Pitrè, nel recensire un libretto di Ungarelli, a riaprire la questione sull’origine del *Ruggeri*.

Più interessanti dal punto di vista etnografico mi sembrano altri interventi, che, pur all’interno di saggi su fenomeni più generali, contengono alcuni passaggi specifici inerenti alle danze popolari. G. Giannini, trattando del carnevale in Lucchesia, si sofferma sull’attaccamento al ballo nei giorni del carnasciale e ce ne dà interessanti ragguagli:

«[...] Così i nostri contadini passano il Carnevale, mascherandosi, giocando alla forma e ballando. Anche questa è una delle più grandi passioni che essi abbiano ereditato dagli avi. Peccato che di certi balli caratteristici, come la *Veneziana* e la *Vita d’Oro* e il *Trescone*, dove alla musica del violino si univa quella della parola, ormai non ci restino che i nomi.

Il solo, per quanto sappia, fra i balli tradizionali che si praticano sempre, è la *Monferrina*, o *Manfrina*, od anche *Balletto*, che ha un po’ del *bolero* degli Spagnuoli e della *tarantella* de’ meridionali. Ballando per lo più, durante la notte, in questa o in quell’altra casa, scegliendone la stanza più grande, magari anche la cucina; ma però in certi luoghi ballano anche di giorno in una piazza o in un prato: e allora la scena riesce più graziosa e più pittoresca. Non ho mai potuto dimenticarmi di un ballo all’aria aperta, a cui

assistetti una sera, lassù in Casabasciana, poco sopra il paese e vicino ad una fontanella, che sgorga mormorando fra i sassi e i cespugli del monte.

Il sole tramontava dietro le rupi severe delle Alpi Apuane, lasciando serena e tranquilla la volta celeste, che dal vermiglio e dal croceo giù giù fino al grigio cinereo, andava tingendosi delle sfumature più delicate. Alcune coppie di giovinetti e di fanciulle, i cui abiti dipinti staccavano leggiadramente sul fondo cupo cupo degli alberi, passeggiavano cicalando e ridendo; un gruppetto di ragazzi con i mano i fiaschi e le brocche stavano dritti presso la fonte, aspettando il lor turno: quand'ecco comparisce ad un ramo un giovinotto coll'organetto. Uomini, donne, ragazzi gli si affollano intorno, fanno un bel circolo e dan principio alla *monferrina*. L'organetto intuona una musica allegra e cadenzata, mentre varie coppie di ballerini, una dietro l'altra, fanno un giro all'intorno, marcando il tempo col piede. Al variare della sonata le coppie si staccano, gli uomini lasciano il braccio alle donne e si allontanano per un momento gli uni dagli altri. Quindi gesticolando e saltando, corrono ad abbracciarsi e ballano insieme per un istante: poi si staccano e si allontanano nuovamente, gesticolano e si muovono un'altra volta e tornano ad abbracciarsi e a ballar come prima. Allora la musica ricomincia da capo, e i ballerini anch'essi ricominciano il giro, e così di seguito. Oltre la *monferrina* seguitarono quella sera a ballare un po' di *polka*, di *walzer* e di *mazurca*, e tornarono a casa, quand'era già fatto bujo». (Giannini G., *Il carnevale nel contado lucchese*, ASTP, VII, 1888, III-IV, 301-322, pp. 313-314).

Un testo a diffusione locale del 1845 di economia agraria, passato quasi inosservato, viene scoperto e rieditato per l'"Archivio" da G. Amalfi nelle sue parti inerenti alle tradizioni irpine; qui troviamo un ampio stralcio dedicato alla descrizione dei balli nei dintorni di Avellino, frequentatissimi soprattutto nei giorni del Carnevale, che in Irpinia è ancora molto sentito. Dei balli citati, solo della *lavandaja* si sono perse oggi le tracce; gli altri sono ancora attivi nella medesima area geografica. Rilevante è la contestualizzazione delle danze nel ricco scenario carnevalesco.

«[...] Ballano le classi inferiori pur sulle pubbliche strade dello abitato ne' giorni di allegria, e spesso nelle Domeniche nelle case rurali, al suono di sampogna, e di tamburi a mano.»

Le danze usuali sono:

1.° La *tarantella napoletana*, nella quale si finge, che l'innamorato chieda affetto alla sua bella. Essa, in sulle prime, con allontanamenti e giravolte si mostra restia. Cede indi alle genuflessioni.

Tutto finisce con la decente vittoria di amore.

2.° La *spallata*. Si fa tra molti in giro a mano a mano, percuotendosi lievemente con le spalle or da una parte ed or dall'altra, talvolta ad un colpo, talvolta a due, serbato sempre il rigore delle cadenze.

3.° La *lavandaja* tra due che fingono di lavare danzando.

4.° Il *laccio di amore*, pel quale molti ballano in cerchio con uscite, e rientrate normali gratamente intrecciano, poi sciogliono i lacci che ciascuno a in pugno, e che pendono dalla cima di lungo bastone posto nel mezzo del giro. Ciò si ripete più volte.

Ogni ballo ha il suo regolatore che chiaman *maestro di ballo*; ed è preceduto da invito del più destro. Danzando costui, prima si dirige a chi suona, indi alla persona prescelta, che per poco graziosamente si nega, e poi suol prestarsi infino alla tarda stanchezza.

[...] In ogni *giovedì* e *domenica* di carnevale, e specialmente ne' tre ultimi giorni, vi è grande gioja ed «in ciascuna mascherata vi ha uno o più in abito, ed atteggia da smorfie: Girano altri per le case campestri tinti il volto di negro con camicia che esce al di fuori del sotto-calzone, imbrandendo uno spiedo con la dritta, e suonando colla sinistra una campana. Ballano colle famiglie de' campagnuoli all'armonia di *sampogna*, ed al chiasso in cadenza di *tamburelli a mano*, infino a notte avanzata». (Gaetano Amalfi, *Usi e costumi di Avellino notati mezzo secolo fa.*, ASTP, XVIII, 1899, III, pp. 346-355, pp. 350-351. Dal testo di Cassitto Federico, *Descrizione delle industrie campestri bonitesi*, Avellino, Tipografia dell'Intendenza, 1845.)

Dalla Toscana romagnola (territori montani sul versante adriatico che fino al 1927 appartenevano amministrativamente alla Toscana, ma che erano di cultura tradizionale romagnola) proviene quest'altro contributo che descrive diversi balli locali (*ballo della lepre*, *ballo della scranna*, *russiano*, *trescone* e *ballo del canto*) di cui ancora oggi si trovano tracce corrispondenti allo scritto dei primi del '900. Particolare attenzione è dedicata al *ballo del canto*, perché è prevista la manomissione e l'improvvisazione nel formulare il testo del canto.

« [...] Il gaio Carnevale dalle gioie strepitose è anche il tempo dei balli. Oltre ai balli ricordati dal Tigri nella prefazione ai *Canti popolari toscani*, ne abbiamo alcuni altri veramente singolari: tali sono il «ballo della lepre», quello «della scranna», il «russiano» ed il «ballo del canto».

Nel «ballo della lepre» gli uomini e le donne si mettono in due file diverse l'una di fronte all'altra: cominciando da un capo, l'uomo prende la sua donna, e fa con essa un balletto; poi la donna gli scappa, e comincia a correre intorno alle due file, giocando di ginnastica per non lasciarsi prendere. Quando l'uomo la ha potuta afferrare, tornano al loro posto. Così fanno le coppie successive, finchè non si giunge all'altra estremità delle file: quindi, ricominciando da quest'ultima parte, si ripetono gli stessi balletti di prima; ma invece della donna scappa l'uomo, e quella gli corre dietro.

Il «ballo della scranna» ha maggior posatezza: una giovane si mette a sedere in una seggiola nel mezzo della stanza, dopo aver fatto un balletto con un uomo, il quale la mena poi ad uno ad uno i giovani per ballare. Ella guarda il giovane che è stato menato, e, se non vuol ballar con lui, gli «volta la scranna», cioè si volge con la seggiola dall'altra parte. Finalmente, quando la donna accetta di ballare coll'uomo menatole, s'alza, e balla con lui un tresconcino; l'uomo che invitava i ballerini, prende la seggiola, e balla con quella dietro la coppia danzante. Dopo ciò si mette a sedere l'uomo che ha ballato, e la donna gli mena le ballerine. Si continua così fin a tanto che non si crede di por fine al ballo: allora all'unica coppia danzante se ne aggiungono delle altre, e si chiude il ballo con un trescone.

Il «russiano» viene ballato da due uomini creduti i più bravi del ballo colle due migliori ballerine: la due coppie si vengono incontro danzando, e nello scontro gli uomini si cambiano la donna, colla quale menano svelte carole.

Il «ballo del canto», come si comprende dal nome stesso, è una danza accompagnata da un cantore. Le donne congiunte per le mani si dispongono tutte in una fila semicircolare: nell'estremità a sinistra sta il «poeta», a destra il «guidaiolo». Il «poeta» alternando una specie di stornelli continuati colle sonate dell'organino, comincia a cantare così:

Cominceremo il ballo del cantare,  
Cominceran gli amanti a spasseggiare;  
Cominceremo il ballo delle cante,  
Comincerà il dolor di qualche amante.

Dicon che a Roma i stampan le corone:  
Avanti il guidaiol con le sue dònne.

A questo punto il «guidaiolo» colle donne va a passare sotto il «ponte», ossia sotto il braccio alzato del «poeta» e della sua donna, muovendosi in un graziosissimo giro a cerchio; mentre la donna del «poeta», facendo un mulinello sopra se stessa, rimane colla mano sinistra congiunta al «poeta» e colla destra alla più vicina donna della fila. Quindi il «poeta» conferma al «guidaiolo» la sua donna, dicendo:

A vi lo dico a voi, fior di roвете,  
'Nvitate i vostri amanti, se li avete.  
Se i vostri amanti son rimasti a cae  
'Nvitate chi vi piace e chi vi fae.

A vi lo dico a voi, fior di viòle,  
La prima la sarà la guidaiole.

Si torna a passare sotto il «ponte». Poi il «poeta» chiama una donna, perché gli dica con chi vuol ballare: Questo lo dico a voi, fiorin di spiga:

Ad invitar tocca alla Margherita.  
Questo lo dico a voi, fior di stecchetto;  
A me me lo direte in un orecchio.  
Questo lo dico a voi, fior di viola;  
Al ballo fu invitato qua Mimola.

E se Mimola non sarà ingrato,  
Entri nel ballo qua, ch'egli è invitato.

Dopo ciò l'invitato commetterebbe un'indelicatezza se non accettasse. Col nuovo ballerino si torna a passare sotto il «ponte»; poi si continua a dar il compagno alle altre donne nello stesso modo. Se si ha piacere di far presto, l'organino, o l'orchestra comunque formata, non suona dopo ogni distico cantato dal «poeta», ma solo quando il coro danzante passa sotto il ponte. Formate le coppie dei ballerini, il poeta conferma a sé la propria donna: e poi canta alcuni stornelli di chiusa:

Questa, lo dico a voi, fior di lumina;  
Non state a bocca dolce, l'è la mia.  
Chi non ce l'ha la dama in questo loco,  
Gli toccherà da rattizzare il foco.

Chi non ce l'ha la dama da vedere,  
 Gli toccherà la scranna da sedere,  
 E chi non ha la dama nella vegghia,  
 Ei pole andare a leccar la secchia.  
 Se qualchedun non fosse sta' invitato,  
 La colpa mia non sarebbe stato.  
 La colpa la sarà di vostre amanti,  
 Che avranno gli altri invitato avanti.  
 Finito il canto, si termina il ballo con un trescone».

(Fabbri P., *Canti popolari della Romagna-Toscana*, ASTP. vol. XXII, 1903-1905, III, pp. 357-360, p. 354).

#### B) Brevi paragrafi o brani interni dedicati alla prassi coreica.

All'interno di trattazioni di demologia generale, gli autori si soffermano talvolta a parlare del ballo. Non sempre l'osservazione mette a fuoco uno specifico repertorio; più frequentemente si disquisisce dei comportamenti locali in occasione di veglie o feste da ballo. I riferimenti a usi o regole comportamentali sono oggi utili per ricostruire un "galateo etnocoreutico" vigente nei luoghi trattati. La segnalazione di tali codici contribuisce ad evidenziare i valori etici ed estetici e il sistema delle relazioni sociali e delle gerarchie di una comunità. Un contributo di Ferraro (*L'altalena sarda ed il ballo: la Manferrina*, ASTP, XII, IV, 1893, pp. 483- 487), ricercatore che si è mosso prevalentemente fra Piemonte e Sardegna, muove dai giochi infantili e dal loro rapporto col canto per giungere a parlare, un po' confusamente e superficialmente, di vari balli piemontesi: il ballo del mestolo, la monferrina, per poi scivolare nella *furlana* del Veneto e chiudere con gli antichi spartani.

Ritrovando un manoscritto inedito dei primi decenni del XIX sec., Lombroso segnala la scoperta al Pitrè, che lo invita a servirsi dell'"Archivio" per pubblicarlo a puntate. Tra gli usi coreutici carnevaleschi, interessante l'accento al *ballo del fiasco*, come ancora oggi si ricorda sia in Romagna che in Toscana. Un famoso passo riportato dal medico Ceva Grimaldi dopo un suo viaggio in Terra d'Otranto nel 1818 fornisce la prima dettagliata descrizione del ballo della *pizzica pizzica*, nel suo meccanismo di partecipazione al ballo mediante l'uso e il passaggio del fazzoletto, come mezzo e simbolo dell'invito (*Canti, credenze, usi e costumi di terra D'Otranto nel 1818*, ASTP, anno IV, 1885, II, pp. 277-284, p. 283). Un contributo indubbiamente meritorio dei periodici analizzati sta nell'aver dato alle stampe manoscritti inediti antecedenti, affinché tornassero di pubblica utilità agli studi, anche solo sul piano informativo. Da un testo anonimo del XVIII sec. e per interessamento di Lombroso, ci giungono notizie sul

ballo sardo, sul modo di disporsi dei ballerini e di connettersi fra loro, sui raffronti dei diversi modi di danzare a seconda delle aree dell'isola. L'ignoto autore pare avesse percepito che attorno al ballo si addensavano numerose regole comportamentali che erano rispettate come convenzioni condivise, pertanto l'occasione del ballo pubblico diveniva essa stessa una palestra sociale formativa e l'evento coreutico assurgeva a fenomeno rituale identificativo della comunità di appartenenza. Insomma, pur senza la piena e chiara consapevolezza, alcune descrizioni gettavano le basi per la definizione di un "galateo etncoreutico" oggi di grande interesse antropologico.

«Divertimenti popolari.

[...] L'altro divertimento più comune è il ballo, quello appunto degli antichi Greci. Ha il nome di ballo sardo, per distinguerlo dagli altri balli di moda, che sogliono ballarsi dalle persone civili. Chiamasi altresì ballo tondo, perché ballasi da un gran numero di persone unite in cerchio, e concatenate in guisa, che la destra dell'una abbia a stringere la sinistra dell'altra. Di rado però esso conserva quella forma circolare, ossia quella rotondità, da cui prende la denominazione: presenta mille figure: si stringe, si slarga, si ripiega, si svolge ad arbitrio di chi balla: e basta che uno incominci a variare l'andamento monotono, perché quella variazione si comunichi gradatamente a tutto il ballo, dovendo tutti tenergli dietro, per non venir rotta la gran catena. Ognuno uomo conduce per mano a questo ballo la donna che invita. La destra della donna benché stretta dalla sinistra d'un altro uomo trovasi sempre in libertà: la privilegiata è la sinistra, ed è quindi legata per tutta l'ora del ballo alla destra dell'uomo che l'ha condotta. È legge dunque di questo ballo, che chiunque voglia entrare in esso, dopo essere stato ordinato e messo in moto, abbia a dirigersi verso la destra d'una donna, non mai vada ad afferra la sinistra, slacciandola dalla destra dell'uomo, che le sta al fianco, ed è quello appunto che invitolla il primo. Vi è anche la legge per le donne, che dietro ad un rifiuto non possono più accettare altro invito, meno che non fosse del marito, del padre, del fratello. La violazione di queste leggi produce sovente nei balli delle conseguenze funeste. Nel Capo Meridionale si balla al suono di zampogne, ovvero un tamburello accompagnato da una specie di clarino; ed in ogni paese i suonatori sono stipendiati dal Comune, per dar questo trattenimento al popolo nei giorni solenni delle belle stagioni. Il canto, o sia il coro a quattro voci stabilito in mezzo al circolo regola il ballo nel Capo Settentrionale. Diversa è anche la marcia secondo la diversità dei luoghi: in alcuni, come in Sassari e nei Campidani, è tranquilla e pacata; e le donne con la gravità dell'incenso sembrano tante Giunoni. In altri, come nei paesi della montagna, è molto agitata; e i giovani colla loro destrezza nel far capriole par che abbiano le ali ai piedi come tanti Mercuri. Dove si descrive ballando una semplice curva: e dove una spirale uscendo e rientrando alternativamente in linea. Varie sono le circostanze, in cui si usano nella Sardegna il ballo e il canto. Si usano nelle feste rurali di gran concorso, ove accorre molto popolo non solo dai vicini paesi, ma anche dai lontani, per vedere tra gli altri divagamenti anche quello del ballo». (Anonimo, *Ulsi, costumi e dialetti sardi*, ASTP, anno V, 1886, I, pp. 17-31, pp. 25-28).

### C) Citazioni sparse e frammentarie.

Giuseppe Michele Gala, *Etnocoreologia italiana. Ricerca e analisi sui balli tradizionali in Italia*.  
Tesi di dottorato in Antropologia Culturale. Dip. Scienze dei Sistemi Culturali.  
Università degli Studi di Sassari



Lo spoglio dei riferimenti alla prassi coreutica tradizionale ha riportato alla luce anche rimandi minimi e di passaggio a questo o quel ballo specifico, oppure all'atto del danzare in genere. Si tratta di richiami di minor importanza, ma che comunque segnalano la diffusa tradizione di frequentare le danze in uso in molte occasioni della vita sociale. Alcuni di questi fugaci passaggi si possono rintracciare utilizzando l'indice finale dei nomi dei balli, mentre il riferimento generico è possibile recuperarlo attraverso la ricerca nella banca dati che accompagna la riedizione delle due riviste sul dischetto allegata al volume.

#### D) Notizie emergenti dalle recensioni negli apparati

Uno dei pregi dell'"Archivio" è la puntuale segnalazione delle pubblicazioni di settore che in quegli anni vedevano la luce in Italia e nel resto d'Europa. La pazienza certosina di Pitre e dei suoi redattori si spinge sino a segnalare tutti quegli articoli inerenti alle tradizioni popolari che venivano stampati in quotidiani e riviste di cui si aveva conoscenza, spesso accennando telegraficamente ai contenuti generali per ciascuno. Così anche nelle tre rubriche recensorie e bibliografiche è possibile venire a conoscenza di altri studi che contemplano dei fenomeni coreutici; l'etnocoereologo oggi, grazie a queste segnalazioni, ha a disposizione altri percorsi da seguire per reperire notizie utili alla disciplina, così come succede per gli apparati di note di alcuni contributi più documentati. La *ciammaichella* di Bucchianico in Abruzzo, *a turri* (la torre umana) a Isnello in Sicilia, vari balli-gioco e soprattutto vari accenni al tarantismo e all'argia sarda si ritrovano disseminati fra le migliaia di pagine della rivista pitreiana.

#### I.02.4 La "Rivista" del De Gubernatis

Sul finire dell'anno 1893, al dodicesimo anno di vita dell'"Archivio" del Pitre, Angelo De Gubernatis intraprende la coraggiosa iniziativa di dare vita ad una seconda e parallela esperienza editoriale periodica, addirittura a cadenza mensile, pur con fascicolatura più scarna. Verso la nuova e concorrente rivista l'"Archivio" evidenzia probabilmente un fastidio perché la ignora del tutto nelle sue recensioni. Il De Gubernatis, studioso di sanscrito e di culture orientali, si apre a nuovi interessi etnologici, nei cui ambiti vuole portare a realizzazione personali aspirazioni, così si pone come altro punto di riferimento degli studi demologici in Italia, e lo fa proteggendosi le spalle con riconoscimenti politici, poiché l'impresa nasce come

espressione di una neonata Società scientifica e con il patrocinio della regina Margherita in persona. Il disconoscersi a vicenda è una esplicita dichiarazione di competizione e avversione condivise; d'altra parte l'esiguo mercato di possibili lettori di cose folkloriche rischiava di rendere dura la vita editoriale per entrambe. Ma fu la neonata "Rivista" del De Gubernatis a soccombere ben presto.

Nella sua lunga premessa del primo numero (dicembre 1893) egli giustifica la sua nascente impresa con varie motivazioni, non scevre di ridondanza retorica, visione classicista e sincero entusiasmo demologico:

- porre in evidenza l'urgenza di un basilare diritto di cittadinanza delle culture dei popoli italici;

- esporre l'abbondanza dei loro saperi e delle loro pratiche peculiari: «I tumuli della tradizione italiana sono numerosi e diversi; conviene dunque evocare, in ogni parte, questa grande *sepolta viva*»

- il quasi obbligo di una appena formatasi Società Nazionale per le Tradizioni popolari italiane di avere un proprio organo di stampa per attuare una sua missione destinata a incidere anche sul piano legislativo del giovane Stato unitario: proprio sul piano politico le intenzioni però si fanno vaghe e confuse, quasi inesistenti i percorsi strategici per giungere ad una valorizzazione anche giuridica delle consuetudini locali.

La "Rivista" vorrebbe far riconoscere presso la classe intellettuale nazionale un ruolo pubblico e specifico dei folkloristi, al fine di far assegnare loro nuove spettanze negli studi accademici e nella vita culturale della giovane Nazione unitaria. Nel contempo il De Gubernatis si sofferma a individuare i vasti ambiti di studio della nuova disciplina. Ma nell'elencazione con abbondanza di particolari, si percepisce l'intenzione di giustificare l'entrata in campo del nuovo periodico e di renderlo complementare al già esistente e affermato "Archivio" pitreiano. Molti degli argomenti che vengono consigliati come terreni di indagine in realtà erano sfuggiti fino ad allora al Pitrè, come la musica e il ruolo dei suonatori, l'abbigliamento, le varie attività ergonomiche, i cantastorie, gli spettacoli di strada, il teatro popolare, le danze, ecc. La "Rivista", però, non fu quella ventata di novità che si prefiggeva di essere; certo alcuni aspetti trascurati dall'"Archivio", prendono campo, ma predomina anche qui la narrativa popolare: leggende, novelle e racconti rappresentano pur sempre la parte più consistente della rivista. Inoltre la maggior parte dei contributi si riducono - anche a causa dell'esigenza di raccogliere frettolosamente gli scritti per le ravvicinate cadenze mensili - a delle brevi comunicazioni di fenomeni che non vengono descritti

nel dettaglio, né tanto meno analizzati e studiati. Si cerca di raggruppare gli interventi per rubriche tematiche (leggende, novelline, canti, usanze, credenze e superstizioni, psicologia, ecc.) e talvolta si forniscono questionari tracciati per la trattazione ai corrispondenti. Vi sono “questioni” più sentite che tornano ad affacciarsi in numerosi fascicoli, come quella sull’origine e il significato della canzoncina di *Maramao*. Alla fine del primo anno di vita, il direttore nel suo editoriale fa un bilancio entusiastico dell’opera, si promette di fornire in dieci anni di vita futura della “Rivista” circa diecimila pagine di etnografia agli appassionati della disciplina. Di lì a sei mesi il mensile cesserà le pubblicazioni, senza che la direzione fornisca ai lettori alcuna spiegazione.

Nonostante le volenterose premesse, i risultati dal punto di vista delle dirette rilevazioni sul campo delle pratiche coreutiche popolari sono deludenti, poiché l’attenzione per gli aspetti etnocoreutici risulterà alquanto scarsa. Non vi sono veri articoli tematici di ragguardevole consistenza, ma la danza rientra episodicamente in descrizioni di usanze varie, feste e carnevali. Il raffronto con l’Archivio è inopportuno, a causa della breve durata della “Rivista”, che forse avrebbe potuto fornire materiali di maggior spessore sulle tematiche qui dibattute. Il “Folklore” e “Il Folklore Italiano” di Raffaele Corso ne prenderanno più avanti l’eredità, e, così come la rivista “Ricreazione”, dedicheranno alla danza maggiori attenzioni.

Fra i pochi accenni ai balli, troviamo: Il *contentino dell’ahi* in Emilia, il *saltarello* nelle Marche e a Roma e alcuni balli-gioco nel Cremonese.

---

#### NOTE

<sup>1</sup> Segnaliamo i seguenti trattati: Domenico da Piacenza, *De Arte saltandi et choreas ducendi*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1455; Guglielmo Ebreo da Pesaro, *Della virtute et arte del danzare*, (f. ital. 973), Paris, Bibliothèque Nationale, 1463; Cornazano Antonio, *Libro dell’Arte del danzare*, (Cod. Capponiano 203, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana), 1465; Zuccolo Simone, *La Pazzia del Ballo*, Padova, Fabriano, 1549; Corso R., *Dialogo del ballo*, Giacarello, Bologna 1557; Compasso Luti, *Ballo della gagliarda*, 1560; Caroso Marco Fabritio, *Il Ballarino*, Venezia, Ziletti, 1581; Luzi P., *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite et passaggi di Gagliarda*, Perugia, Orlando, 1589; Caroso Marco Fabritio, *Nobiltà di Dame*, Venezia, Ziletti, 1600; Lupi L., *Mutanze di Gagliarda, Tordiglione, Passo e mezzo, Canari e Passeggi*, Palermo, Carrara, 1600; Negri Cesare, *Le Gratie d’Amore*, Milano, Pontio e Piccaglia, 1602; Negri Cesare, *Nuove inventioni di balli*, Milano, Pontio e Piccaglia, 1603.

<sup>2</sup> Toschi Paolo, presentazione del testo di Penna Renato, *La tarantella napoletana*, Napoli, Rivista di etnografia, 1963, p. 3.

<sup>3</sup> Torniai Renato, *La danza sacra*, Roma, Edizioni Paoline, 1950. Cfr. anche Maraffi Dario, *Spiritualità della musica e della danza*, Milano, F.lli Bocca Editori, 1944.

<sup>4</sup> Pressacco Gilberto, *Sermone, cantu, choreis et ... Marculis. Cenni di storia della danza in Friuli*, Udine, Società filologica Friulana, 1991; dello stesso autore *Il canto/ballo dell'arboscello in G. Mainerio e G. Croce*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1990.

<sup>5</sup> Andreella Fabrizio, *Il corpo sospeso. La danza tra codici e simboli all'inizio della modernità*, Venezia, Il Cardo, 1994; cfr. anche Arcangeli Alessandro, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Viella,

<sup>6</sup> Per i documenti sinodali inerenti il rapporto fra Chiesa e le tradizioni popolari in Italia cfr. Corrain Cleto, Zampini Pierluigi, *Documenti etnografici e folkloristici nei sinodi diocesani italiani*, Bologna, Forni editore, 1970.

<sup>7</sup> L'esclusione del mondo contadino dalla produzione letteraria medievale è stata talmente radicale che persino la manualistica di tecniche agrarie e zootecniche, così rilevante in una certa letteratura latina, quasi svanisce nel Medioevo perché il tasso di analfabetismo nelle campagne è talmente elevato che scoraggia qualsiasi investimento in pubblicazioni di codici manoscritti, oppure i pochi esemplari sono scritti in latino per un'utenza religiosa conventuale.

<sup>8</sup> Si segnalano, ad esempio, Alessandra Macinghi Strozzi, Gaspara Stampa, Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Isabella di Morra, Laura Terracina e Tullia d'Aragona: si tratta in genere di poetesse di origini aristocratiche e di scuola petrarchesca, che non hanno dedicato molta attenzione alla musica e alla danza, a conferma del prevalere di un'etica cristiana soprattutto sul ruolo femminile nella società.

<sup>9</sup> Cfr. Toschi Paolo, *Le origini del teatro popolare italiano*, Torino, Boringhieri, 1956; D'Ancona Alessandro, *Origini del teatro italiano*, voll. 3, Torino, Loescher, 1891.

<sup>10</sup> Tra i primi menzioniamo Severino Ferrari, Francesco Novati, Giosuè Carducci, Giuseppe Zannoni, Vittorio Rossi, Rodolfo Renier, Lodovico Frati, e poi Alessandro D'Ancona, Vincenzo De Bartholomaeis e Michele Barbi.

## CAP. II

### LA RICERCA ETNOCOREUTICA IN ITALIA

#### II.1 L'OSSERVAZIONE DISTANTE, LE OCCASIONI MANCATE, L'ANALISI AUTOREFERENZIALE

Una delle essenze del ballo tradizionale è quella dell'ostentazione ritualizzata del corpo, si danza per mostrare, con tecniche appropriate e secondo schemi definiti dall'uso locale, la propria persona in relazione agli altrui corpi; la danza dunque è un linguaggio che viene percepito principalmente attraverso la vista. Per trattare di un qualsiasi repertorio etnocoreutico, è opportuna l'osservazione diretta del fenomeno, poiché la complessità della scena orchestica obbliga ad un esame plurimo ed articolato durante il divenire stesso dell'esecuzione. Una certa etnografia da tavolino, di taglio ottocentesco, ha finito col proiettare sino in tempi recenti tale metodo di osservazione distante, senza lo scrupolo di annotare, con metodologie applicate congrue, forme, contesti, visuali e letture dal parte degli esecutori. Omettendo lo scarso uso in passato della cinematografia etnografica, vuoi per ragioni economiche che per impreparazione concettuale alla documentazione complessa, specialistica e d'*équipe*, il contatto diretto con l'evento trattato diventava un passaggio di conoscenza imprescindibile. Eppure diversi lavori su argomenti di evidente carattere etnocoreologico si sono basati solo su precedenti fonti scritte o iconografiche, oppure su riferimenti di terzi, senza alcuna investigazione dal vivo comparativa. Studi teorici, spesso di grande ambizione ed ampia riferibilità, sono caduti in questo tranello. Lo stesso Sachs nella sua monumentale *Storia della danza*<sup>1</sup> elabora e confronta studi altrui, dando per attendibili le informazioni selezionate, ma per molte danze trattate è ben percettibile che la gran parte delle senza avere verificato sul campo la giustezza dell'altrui analisi. Anche trattati prevalentemente a carattere storico si avviano alla costruzione di teorie o ipotesi speculative senza aver mai curiosato su un esempio anche contemporaneo dell'oggetto della trattazione. Si sono elaborate storie della *tarantella* o del *saltarello* senza premurarsi di rapportare alla danza reale,

laddove questa è ancora vitale, quanto scritto. La convinzione che l'elaborazione teorica comunque prevalga di spessore scientifico sulla conoscenza etnografica minima, spesso porta a costruire castelli teorici sulla sabbia delle supposizioni, delle significazioni o delle decodificazioni simboliche che descrivono o si riferiscono a realtà inesistenti, a balli che sono altra cosa. In questi casi è l'oggetto di studio a costituire un falso, tutto ciò che segue rischia di essere un'esposizione autoreferenziale, valida al massimo come elaborazione astratta o di principio.

## II.2 LA BREVE STORIA DELL'INDAGINE ETNOCOREUTICA IN ITALIA

Investigazioni sistematiche o metodiche sul terreno, con finalità schiettamente etnografiche in senso moderno, sulle danze popolari in Italia non ve ne sono state fino alla seconda metà del XIX sec., almeno stando alle conoscenze attuali. Vi sono però tra i secc. XVI e il XIX sec. esperienze sporadiche ed occasionali che emergono da opere letterarie, diari di viaggi, epistolari privati, lettere pastorali o indagini statistiche. Queste isolate indagini possono suddividersi in intenzionali e preterintenzionali: nelle prime vi è la volontà di registrare le modalità del ballo con le tecniche verbali in possesso degli estensori, nelle quali si percepisce lo sforzo a rendere comprensibili, mediante la parola, le strutture coreografiche e la trama della danza osservata; nelle seconde si descrive una qualche danza di popolo per finalità artistiche, liriche e comunque non a carattere informativo in senso stretto. Alcune di queste descrizioni sono di una precisione descrittiva tale, che non solo permetterebbero quasi di poter rieseguire oggi la danza riportata, ma che superano nel dettaglio e nella tecnica descrittiva molte pubblicazioni degli ultimi decenni d'aspirazione scientifica. Tra le spiegazioni documentarie intenzionali riportiamo alcuni esempi.

Un primo riscontro proviene da commentatori cinquecenteschi del *Decameron* di Boccaccio, i quali con chiare intenzioni filologiche, hanno voluto verificare la veridicità di alcuni elementi di costume citati nell'opera. Nella seconda novella dell'ottava giornata la protagonista indiscussa è monna Belcolore di Varlungo, borgo agricolo nel '300 nelle vicinanze di Firenze, oggi quartiere di periferia della città. Nel descrivere con poche pennellate il personaggio, Boccaccio precisa fra le sue

caratteristiche "... era quella che meglio sapeva sonare il cembalo, e cantare L'acqua corre alla borrana, e menare la ridda e il ballonchio".

Da una raccolta manoscritta della Biblioteca di Lucca del XVI sec. si legge una nota di commento alla suddetta canzone:

«Canzone della quale fa menzione Giovanni Boccaccio nella novella della Belcolore; la quale si canta ballando e scambiandosi del ballo tondo da un luogo all'altro, secondo il desio, andando appresso a chi più gli piace

L'acqua corre alla borrana,  
e l'uva è già vermiglia;  
e l mio amore mi vuol gran bene,  
e datemi quella figlia.

Questo ballo none sta bene,  
e potrebbe star meglio.  
E tu, ... compagno mio,  
vanne a lato al tuo desio,  
e quivi ti sta fermo."<sup>2</sup>

Ma più preziosi ragguagli ci fornisce un altro commentatore anonimo del XVI sec., il quale si preoccupa di precisare con sorprendente cura le modalità di esecuzione del ballo; riproponiamo l'intera citazione, rinvenuta e pubblicata da Mussafia<sup>3</sup>:

«Io udi' cantare a Rovezano l'anno 1552 quella canzone di che fa menzione il Boccaccio, che comincia: "L'acqua corre alla Borrana", la quale è questa appresso et cantasi nel modo ch'io dirò. Cantasi in ballo tondo, dove sia ugual numero di huomini et di donne, disposti un'huomo et una donna, et colui che la impone comincia così, nel tuono di quella canzone che voi potete aver sentita: Quanti polli è in sul pollaio.

L'acqua corre alla Borrana  
Et l'uva è nella vigna - alias Et fa tremar la foglia

ché così diversamente da due diverse persone la senti' cantare.

Ripetonsi per le persone del ballo questi due versi nel medesimo tuono, et così detto, colui che impone si parte dal lato suo et va a quella donna che gli è da man ritta, et presala con la man manca la leva del lato suo dicendo nel medesimo tuono:

Et mio padre mi vuol gran bene

Et datemi questa figlia

Et ritornasi con essa nel lato suo mettendosela da man manca, et el ballo ripete L'acqua corre alla Borrana etc. Et tante volte fa così che egli leva tutte le donne del lato loro et mettele da man manca, in modo che l'ultima è quella che gli resta da man manca come prima, et così si trovano tutte le donne da una banda et gli huomini dall'altra; et all'hora muta parole dicendo pur nel medesimo tuono:

Questo ballo non sta bene  
Ed io ben lo veggio.

Le quali parole si ripetono per il ballo nel suono detto, et di poi colui che impone seguita nel tuono:

E tu N. ... compagno mio  
Vanne allato al tuo desio  
Et quivi ti sta fermo.

Et facendo dare una volta a colui che egli tiene con la mano destra lo lascia andare, et colui se ne va et trameza due donne dove gli pare e il ballo intanto replica:

Questo ballo non istà bene etc.

Et così fa tante volte che gli uomini tramezono tutte le donne, et tornono un'huomo et una donna come erano prima et finisce la Canzone".

Questa nota di commento ad una breve citazione del Boccaccio ha un'importanza estrema per lo studio della canzone a ballo. Essa è difatti in nuge un piccolo saggio etnocoereologico svolto con sorprendente metodo scientifico d'indagine e di documentazione. La diligenza con cui è stata curata questa pagina denota infatti una sensibilità etnografica *ante litteram* e offre all'etnocoereologia italiana il più antico esempio di analisi coreografica dettagliata. Lo studioso inizia assicurando il lettore di aver compiuto egli stesso una esplorazione sul campo e di essere stato testimone diretto del fenomeno, espone cioè i pre-requisiti di attendibilità dei propri rilevamenti "sul campo". Asserisce con determinazione di aver udito egli stesso il canto nella stessa zona citata da Boccaccio (Varlungo e Rovezzano sono località attigue, oggi periferia di Firenze) e di aver raccolto informazioni circa l'esecuzione coreutica del ballo in questione, procedendo di pari passo con l'esposizione testuale. Le varianti testuali del canto, registrate con cura dall'osservatore sono un'ulteriore conferma della tradizionalità del canto in questione. Poi dall'esposizione meticolosa delle modalità di esecuzione del canto e della danza, ci permette di trarre numerose altre informazioni: innanzitutto ci assicura delle capacità di conservazione e di trasmissione delle proprie forme espressive da parte della tradizione orale, che, a distanza di due secoli dalla menzione del Boccaccio, lascia quasi intatte le dinamiche coreografiche del ballo. Inoltre le modalità qui descritte di esecuzione coreutica della canzone a ballo



fanno capire che non esisteva un unico modello di ballo cantato dominante e che i modelli etnocoreutici della ballata dovevano essere diversi e variati a seconda del repertorio del ballo e dell'area di appartenenza. 'L'acqua corre alla borrana' faceva parte di quelle canzoni a ballo a invito, con testo breve e funzionale a guidare e modificare l'evoluzione del ballo.»

Il documentarismo etnografico del ballo di tradizione rappresenta, insieme allo studio della letteratura esistente sul tema, le fondamenta per un settore disciplinare che si sta edificando. L'etnografia, infatti, si basa sulla descrizione dello stato di vita di una danza e dei suoi contesti e del sistema culturale che sostiene tale prassi: una descrizione che è basata su prove documentate, con raccolta di "reperti" orali in caso di dismissione del repertorio e di tutta una serie di informazioni, oggetti, documenti di vario tipo aventi funzione testimoniale.

Al momento attuale la ricerca sul campo e l'analisi dei repertori etnocoreutici sono i due pilastri su cui poggia tutta la disciplina, esse si muovono su una doppia direttrice: da una parte la necessità di censire audiovisivamente con urgenza le danze ancora praticate o ricostruibili per evitare che molti balli si estinguano prima che possano essere raccolti come testimonianza documentaria, e dall'altra la tendenza all'analisi monografica di alcuni repertori "privilegiati" e alla soluzione dei problemi di trasmissione e notazione del patrimonio cinetico.

Nel primo caso si tende a ottenere un quadro generale delle forme coreutiche ancora reperibili sul territorio nazionale (non si sa ancora quante e quali danze sono recuperabili in Italia e come esse si distribuiscono e si rapportano tra loro sul territorio) e ad avviare un'analisi comparata delle stesse al fine di poter sistematizzare i dati raccolti, ricomporre il mosaico della pratica coreutica e indurre a ipotesi di tassonomie generali circa la diffusione, le strutture formali, le posture dominanti, gli stili, gli ambienti sociali di provenienza, le contestualizzazioni rituali e le funzioni intrinseche dei repertori coreutici. La grande quantità di materiale visivo raccolto indirizza verso una trasmissione delle informazioni per via videografica e computerizzata. L'urgenza della ricerca e della documentazione visiva sul campo è motivata anche dal rapido rarefarsi negli ultimi decenni di patrimoni culturali secolari, ma anche dalla necessità di fare finalmente chiarezza sui repertori veramente tradizionali per sgombrare il campo da false informazioni ed aberranti semplificazioni che da tempo circolano su questo argomento, soprattutto finalizzate ad uso scolastico e ludico. Il contatto diretto con gli eventi coreutici permetterà

finalmente di poter censire la maggior parte del variegato patrimonio etnocoreutico della penisola, di cui si conoscono oggigiorno solo semplici e superficiali frammenti. Nel secondo caso, avendo focalizzato lo studio sulle danze di aree ristrette, viene a mancare l'analisi comparata su larga scala e una più precisa collocazione tipologica, mentre si insiste su un approfondimento strutturale e per la soluzione dei problemi di trasmissione tramite la notazione grafica dell'esecuzione coreutica.

Frequenti punti di contatto si verificano comunque tra i due percorsi e diffusa è la consapevolezza fra i pochi ricercatori oggi esistenti in Italia che il cammino per la costituzione di una vera disciplina etnocoreologica è ancora lungo e irto di difficoltà di tipo metodologico, finanziario e culturale.

Lungo comunque è il cammino che questa disciplina deve ancora percorrere per strutturarsi pienamente come tale, con propri ambiti e propri rapporti interdisciplinari; i due cardini portanti attuali, la ricerca e l'analisi strutturale, stanno colmando immani lacune di conoscenza, devono però essere sviluppate anche l'analisi storica ed antropologica dei fenomeni coreutici e le correlazioni con altre discipline.

### II.3 L'ANSIA DOCUMENTARIA.

#### IL RECUPERO DEGLI OGGETTI COME BASE DELL'ANALISI

Da qui si evince, soprattutto per lo studio delle danze etniche in Italia il primato assoluto dell'importanza di una raccolta metodica, sistematica e rigorosamente aderente alla realtà folklorica dei modelli coreutici ancora funzionali presso comunità locali conservative. L'antropologia stessa della danza si basa sulle produzioni culturali di forme e concetti pertinenti la prassi coreutica. La conoscenza diretta dei balli nei loro contesti originali diventa una necessità imprescindibile, se si vuol penetrare nell'evento per osservarlo nei suoi modi reali.

Le ricerche che conduciamo da alcuni anni sulla danza tradizionale delle regioni centromeridionali, insulari e in alcune zone più conservative del nord d'Italia, pur se nella precarietà dei mezzi tecnici e finanziari e nella quasi assoluta mancanza di esperienza di gruppo basate su specifiche competenze, più volte auspicato tra i pochi ricercatori italiani, hanno messo a fuoco molte situazioni rituali in cui la danza etnica ancora è presente e parte di quei problemi che tuttora impediscono di rendere

finalmente sistematica l'indagine e di maturare una o più metodologie di intervento nel settore.

I precedenti rilevamenti demologici avevano tralasciato quasi ovunque l'analisi del patrimonio coreutico, la cui lacuna ha permesso che talune esplorazioni si rivestissero ancora oggi di un certo carattere pionieristico, nel tentativo di ricomporre un tessuto conoscitivo ancora frammentario e imprecisato, e che i metodi di intervento divenissero spesso spontanee forme di depreamento culturale di una cultura osservante una cultura subalterna, affascinata dalle innovazioni esterne di balli moderni. Vaste aree subregionali risultano ancora inesplorate mentre da una parte l'arretratezza dei mezzi e dei modi di ricerca, affidati a pochi insufficienti volontarismi, la lentezza con cui vengono eseguite tali precarie documentazioni e l'assenza di ambiti di formazioni di ricercatori stigmatizzano lo scarso interesse per lo studio delle forme coreutiche (nonostante il recente fiorire di centri urbani di riproposta, spesso deviata da esotismi di vario genere o non suffragata da intenso lavoro di ricerca); dall'altra si notano gli inarrestabili segni di disgregazione del tessuto rituale di cui si alimenta la danza. Eppure il Sud presenta ancora oggi una parziale ricchezza di "occasioni" coreutiche interessanti, poche in salda funzione e in massima parte in via di estinzione o di celere corruzione. Il legame inscindibile tra momento coreutico e contesto festivo stimola necessariamente ad analizzare le varie situazioni collettive da cui si attingono, con i mezzi tecnici, le esecuzioni di danza etnica. Le ricerche effettuate riconducono ad una articolazione delle situazioni di prelievo che qui elenchiamo in ordine di integrità contestuale e di ricchezza di dati insiti nell'oggetto da documentare.

**A) Rituali festivi-calendarizzati e periodici.** Rappresentano l'aspetto più interessante per cogliere le espressioni coreutiche in piena funzione all'interno di un comportamento cinesico più complesso. Tali rituali si basano ancora su diffusi o limitati pellegrinaggi che permettono il concentrarsi di gruppi sociali di diversa provenienza in un arco di tempo sempre più riducibile, a causa del diffondersi di mezzi di locomozione privati e più veloci. In alcune -feste il permanere dei devoti, appartenenti alle fasce sociali più povere ed emarginate, per una o più giornate nei pressi del santuario, costituisce un'interessante occasione di scambio e di integrazione culturali, in cui si confrontano e si mescolano stili coreutici e forme

comportamentali di diversa provenienza (quasi sempre comunque appartenenti ad aree etnicamente assimilabili) e di differenti fasce generazionali, Per le caratteristiche strutturali e formali dei balli centromeridionali, privi di sezioni coreutico-musicali fisse, le situazioni festivo rappresentano il miglior supporto per studiare la danza nel pieno della sua ricchezza gestuale, quando l'eccitazione psicologica, l'estemporaneità delle provocazioni cinesiche e l'elevato grado di spettacolarità donano al ballo una vivacità insostituibile.

**B) Rituali festivi occasionali.** Legati a particolari momenti della vita dell'uomo, non sempre sono periodizzabili. In questo tipo di situazione i comportamenti di una comunità più ristretta, spesso limitata al parentado e al comparatico, risultano più omogenei per la presenza di rapporti interpersonali e gli stili di esecuzione sono poco differenziati per la ristrettezza dell'area di provenienza.

**C) Sagre e gare di ballo.** Sono manifestazioni sempre più frequenti, specie nell'area centrale in cui, per la presenza di un contesto festivo preorganizzato, l'esecuzione dei balli viene decurtata della sua origine spontanea e vengono estremizzate la sua funzione spettacolare e la ricezione passiva.

**D) Riproposta di balli in vitro.** Ai fini della semplice documentazione e a richiesta del ricercatore, in aree dove la danza etnica è stata pressoché defunzionalizzata o ricostruita mnemonicamente dai pochi informatori ancora esistenti. In tal caso il ballo decontestualizzato risulta svilito e carente del suo aspetto spettacolare e del reciproco rapporto esecutori-spettatori, e al ricercatore non devono interessare se non le tracce stilistiche e formali di un repertorio di base appena accennato.

Da queste differenziazioni di esecuzione del ballo, ne consegue l'importanza del fattore contestuale che determina e modifica l'esecuzione coreutica. Il ricercatore perciò dovrà porsi il problema dello studio dei rituali festivi in cui si svolgono le danze, prima ancora di porsi dietro la macchina da presa per avviare la documentazione visiva. Tale analisi, infatti, precede il momento tecnico di rilevamento ed è fondamentale per la scelta dei tempi, dei modi, dei mezzi e degli spazi dell'intervento di ripresa. Se si può parlare di una ritualità gestuale insita nella danza stessa, per cui certi movimenti e posture fisiche sono riconducibili ad un

particolare stile di base, è anche vero che quest'ultimo risente fortemente dell'inserimento della danza in un rituale festivo più ampio, che dona significato e arricchimento simbolico all'esecuzione coreutica. La presenza, ad esempio di balli penitenziali e votivi o di quelli processionali carnevaleschi, non è solo espressione di una cultura della colpa e dell'espiazione o di una simbologia catartica e liberatoria, ma sta a dimostrare come la complessità semantica di una cultura si trasmette attraverso un formalizzato codice di comportamento che influenza anche la danza, espandendo lo spazio coreutico, annientando la struttura geometrica circolare tipica delle danze cosiddette di corteggiamento e introducendo un procedere lineare e ondeggiante e trasformando gli elementi cinesici di base.

Qui s'introduce da sé l'importanza della "funzione" della danza in un particolare contesto culturale, che viene a modificare con suo variare anche i caratteri fondamentali della danza stessa, compresi i figurati geometrici e spaziali. In tal senso individuare la "funzione" del particolare modulo coreutico all'interno di un rituale, significa individuare la causa e il fine, la motivazione culturale e i contenuti antropologici della danza in osservazione.

Devianti dunque sono quelle esperienze documentarie che trascrivono asetticamente su pellicole dei repertori di danze popolari decontestualizzate, per permetterne, l'analisi, la codificazione e solo in ultimo stadio per ricomporre la complessa maglia di interrelazioni formali tra la danza e le altre forme espressive di una cultura. Talvolta si sottovaluta lo spessore culturale che un etnografo dovrebbe possedere per poter optare, con cognizione di causa per qualsiasi tipo di intervento documentario soprattutto quando - qual è la attuale situazione italiana - il ricercatore è al tempo stesso un po' antropologo, etnocoerologo, cineoperatore, addetto al mixaggio e alla ricostruzione del filmato in laboratorio. La scissione dei suddetti ruoli e l'esperienza di ricerca interdisciplinare paiono essere per il momento un semplice miraggio.

La valorizzazione dei rituali entro cui vive la danza popolare fa parte solo del primo stadio dell'etnocoerologia, che è poi la fase di ricerca sul campo, comprendente l'accumulazione e l'assimilazione di dati sulle tradizioni del luogo, il momento di rilevamento tecnico, la ricomposizione del prodotto filmico finito. Seguiranno l'analisi delle forme (strutture, movimenti, sezioni, cellule e motivi), la

codificazione, la trascrizione grafica e visiva (quest'ultima per l'auspicabile fine di una semiografia visiva) e infine la sintesi antropologica di ruoli e funzioni della danza in esame, all'interno dei linguaggi culturali della comunità di appartenenza.

#### **II.4 Metodologie di intervento.**

L'aver individuato precedentemente i quattro ambiti di manifestazione dei repertori coreutici e la loro classificazione in ordine di preferenza, a favore di una più intensa presenza di elementi rituali, vuole suggerire una diversa tipologia d'intervento con i mezzi tecnici di ripresa. Si dà per acquisita la priorità del mezzo audiovisivo, sia esso cinematografico che video, nel rilevamento della danza tradizionale, sulle altre forme di documentazione come la fotografia, la creazione figurativa e la descrizione bibliografica o magnetofonica. In tutti i quattro casi d'intervento si vuole salvaguardare la conservazione più assoluta dei comportamenti rituali ancora in funzione, riducendo al minimo l'interferenza di elementi estranei alle feste (operatori, cavalletti, macchine da ripresa, ecc.) anche a costo di dequalificare tecnicamente il prodotto filmato.

**A) In rituali festivi calendarizzati in funzione.** Sono da preferire l'uso di mezzi tecnici "leggeri" e un numero molto limitato di postazioni di ripresa. Le postazioni statiche dall'alto evidenziano le figurazioni geometriche del ballo, quando questo si svolge in uno spazio unico e ben delimitato, come nelle danze in cerchio, di corteggiamento o armate. La ripresa "a braccio" o "a spalla" ad altezza uomo, invece, evidenzia i gesti e la postura del tronco e una maggiore vivacità dei movimenti dei danzatori, mentre si richiede una sufficiente ampiezza del cerchio degli spettatori e obiettivi grandangolari per poter riprendere interamente i corpi di suonatori e danzatori. La scelta della posizione più adatta lungo il cerchio deve tener conto della specificità della danza stessa in questione e del luogo di collocazione dei suonatori, in modo che il filmato contenga anche parti descrittive dell'esecuzione musicale del brano documentato. In caso di danze processionali è invece indispensabile l'uso dei soli mezzi leggeri e mobili con riprese dal basso, in modo da evidenziare l'avvicinamento e l'allontanamento dei danzatori e seguendo questi

ultimi lungo i percorsi precedentemente accertati, evitando l'inserimento nel mezzo dell'esecuzione ma servendosi di inquadrature a zoomate fisse. Va limitato l'uso di lampade ai soli di estrema necessità (riprese notturne o di interni), qualora risultino insufficienti le pellicole più sensibili, per non creare forzature all'interno dell'ambiente festivo. La durata di ripresa è fortemente vincolata alle caratteristiche del ballo, che dovrà essere documentato in tempi reali nella maggioranza dei casi, soprattutto quando risponde a una sequenza in parte ben precisa, mentre il dispositivo di dissolvenza ha il compito di comunicare al fruitore del film gli eventuali salti di tempo (tempi cinematografici) in momenti ripetitivi e meno interessanti dell'esecuzione della danza.

Anche la qualità della registrazione sonora acquista particolare rilevanza nella documentazione della danza, ma spesso i limitati mezzi a disposizione non possono avvalersi di un magnetofono professionale sincrono. La fonte sonora non è rappresentata esclusivamente dagli strumenti musicali adoperati, ma dall'intero repertorio di grida ed esclamazioni vocali, come degli eventuali comandi del ballo, anche se vanno comunque privilegiati, al fine di una trascrizione postuma, i repertori musicali.

L'operatore deve, dunque, tendere attraverso le immagini ad esaltare le "funzioni" della danza stessa in relazione al suo contesto rituale, non estraendola da un linguaggio cinesico complessivo. Bisogna giungere a "prevedere" le estemporaneità di esecuzione dei danzatori e di reazione del pubblico in cerchio, grazie ai dati informativi precedentemente raccolti e già osservati nella medesima occasione negli anni antecedenti. Non si può improvvisare una ripresa senza conoscere profondamente l'avvenimento da riprendere e le sue articolazioni minute, a meno che non si consideri la cinepresa come un costoso taccuino visivo per appunti cinesici.

Contestualizzare la danza sin dalla sua ripresa in immagini significa porre l'accento anche su quei particolari salienti, attraverso accostamenti e ritorni simbolici, riprese d'ambiente e di reazioni emotive degli astanti. L'uso dello zoom deve perciò essere limitato a una prestabilita comunicazione descrittiva da parte del ricercatore-operatore, nella consapevolezza di star annotando il fenomeno osservato con sottolineature soggettive, limitate possibilmente alle fasi "morte" o meno rilevanti dell'insieme dell'esecuzione coreutica.

B) **In rituali festivi occasionali.** Come nei banchetti nuziali, nelle veglie o in alcune feste domenicali, il ricercatore può operare con maggior interferenze rispetto ai casi prima descritti, se si avvale di un rapporto umano già familiarizzato col ristretto gruppo sociale osservato. In tal caso i presenti possono considerare la presenza di elementi esterni come parte occasionale della loro festa, fornendo eventualmente aiuti pratici ai fini della ripresa. Bisogna però permettere che il rituale segua la sua solita trama di svolgimento limitando i casi di “messa in mostra” degli esecutori.

C) **In sagre e gare di ballo.** È fondamentale l’aver precedentemente concordato con gli organizzatori le fasi della manifestazione, per poter poi scegliere i mezzi e i modi di ripresa. L’uso dei mezzi tecnici “pesanti” e stabili in postazioni già precostituite non modifica fortemente un ambiente festivo già di per sé “da parata” da una parte e passivo dall’altra. Può essere interessante comunque cogliere le reazioni di un pubblico ormai urbanizzato nei suoi comportamenti, annotando con le immagini le evoluzioni dei comportamenti popolari o rintracciando i legami con abitudini e gestualità più arcaiche.

D) **Ripresa *in vitro* di riproposizioni coreutiche ormai defunzionalizzate.**

E’ l’intervento che permette le migliori condizioni tecniche di ripresa, ma che va limitato alla sola ricostruzione di moduli coreutici scomparsi o non più in funzione, richiesti quasi sempre ai pochi possibili esecutori rimasti. In tal caso però, è premura del ricercatore stimolare, attraverso una più attenta ricomposizione, non fittizia o pittoresca, del tessuto ambientale, una spontaneità di esecuzione o lasciando che si generi da sé un momento provvisorio di festa o mettendo a proprio agio i pochi ballerini. Per questo è fondamentale un supporto umano che si basi su conoscenza, moderata familiarità e reciproca fiducia tra un ricercatore e portatori della tradizione.

In assenza di un quadro complessivo dell’attuale pratica etnocoreutica italiana e davanti al veloce dissolversi o inquinarsi delle danze di matrice contadine e pastorale, credo sia d’obbligo porsi l’urgenza della documentazione visiva dei moduli coreutici ancora esistenti e dell’insieme dei variegati codici di comunicazione non verbale. Tale urgenza comporta anche una inevitabile separazione di tempi tra



la prima fase di ricerca e documentazione e le successive di analisi e codificazione. Da qui parte dunque la scelta di un lungo intervento su vaste aeree d'osservazione, da qui il metodo antologico di ricerca, per assicurare con i mezzi di scrittura visiva un vasto "corpus" di documentari, che poi possano essere man mano analizzati e decodificati, mentre nel frattempo si perfezionano le metodologie di trascrizione coreutica. Intervenire in seguito con un'accurata analisi di consistenti materiali antologici di rilevamento, permetterà l'avvio di studi comparati tra vari stili e forme di danza, operazione che ancora oggi può sembrare una vanitosa pretesa per insufficienza di reperti visivi. Né è escluso che possano rivelarsi molto utili sin d'ora all'ampliamento delle conoscenze sulle tradizioni popolari, alcuni meritevoli studi specifici su danze di ristrette aree geografiche. Nel frattempo il contributo di esperienze europee ed extraeuropee più adulte e avanzate nel settore arricchisce lo scarno e confuso panorama della ricerca scientifica italiana.

## NOTE

<sup>1</sup> Sacs Curt, *La storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

<sup>2</sup> Dalla raccolta Biscioni e Mouÿcke della Biblioteca di Lucca, rinvenuta dal D'Ancona e qui ripreso dal Carducci G. *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV, ritrovate nei Memoriali dell'archivio notarile di Bologna*, in "Atti e Memorie della Reale Deputazione di Storia Patria", Anno II, 1876.

<sup>3</sup> La scoperta è stata pubblicata da Mussafia A., *Illustrazione alla canzone popolare che trovasi ricordata dal Boccaccia alla Novella seconda della VIII giornata del Decamerone (l'Acqua corre alla borrana)*, in "Propugnatore", Anno I, disp. 2, 1868, pp. 131-233. La nota anonima è posta al primo foglio di guardia di un esemplare dell'edizione vensettana del *Decameron* già appartenuto a Baccio Tighi e poi passato alla Biblioteca Nazionale di Vienna.

## CAP III

### LA VITA DEL BALLO POPOLARE

Quando si pensa alla danza di tradizione, per comprendere meglio la sostanza dell'evento, talvolta è opportuno partire da una visione olistica del fenomeno, per afferrare la complessità dell'insieme. Ricorrere, nel decifrare un ballo, alla metafora della vita biologica serve a capire le sue dinamiche esistenziali di nascita, radicamento, evoluzione, degrado e morte. In fondo un ballo, come qualsiasi espressione strutturata della cultura umana, ha un suo ciclo vitale apparentemente autonomo, ma in realtà vive di dipendenza biologica, in quanto è conseguenza delle scelte che la comunità detentrica compie su di esso. Come ogni vita biologica, l'organismo è in continua evoluzione, nulla è statico, tutto è dinamico. La danza popolare poi, pur restando codificata per ragioni identificative e rituali, non è mai uguale a se stessa, poiché ogni esecutore plasma con soggettività ciascun elemento della struttura coreutica.

Oggi noi abbiamo la fortuna di usufruire di vari decenni di documentazione filmica, con la quale la danza è ripresa nel suo divenire formale, per cui possiamo comparare, ad esempio, quei repertori testimoniati da brevi sequenze filmate degli anni '20-'40 del XX sec. con le modalità esecutive osservate durante l'oltre trentennio di ricerca 1979-2012, soprattutto da parte di validi esecutori anziani: un intervallo di poco meno di un secolo costituisce un prezioso metro di misurazione del tasso di evoluzione-involuzione della morfologia di una danza. In pellicole della fine degli anni '20, ad esempio, abbiamo visto alcune sequenze di tarantelle lucane alla festa della Madonna di Viggiano, il ballo non si discosta molto dai modi esecutivi di anziani attuali formati nel ballo all'interno di famiglie coreofile. Ma nello stesso tempo è possibile constatare come negli ultimi tre decenni molte danze, recuperate in contesti originari o *in vitro* mediante la riesecuzione degli ultimi anziani ballerini, sono oggi scomparse, o altre di quei repertori divenuti di moda consumistica sono radicalmente trasformate.

### III.1 LA NASCITA DI UN BALLO

Come e quando nasce un ballo di tradizione? È una domanda non solo legittima e forse la più frequente da parte di chi si interessa di folklore coreutico, ma che denota anche una questione dirimente. Ciascuna danza di uso locale prima o poi deve aver avuto origine in qualche luogo, ma l'aspetto più interessante è riuscire a constatare come nasce una danza in ambito non culto, quali sono i motori di creazione e le procedure di "confezionamento" e di adozione di un nuovo modello. Di quasi tutti i balli tradizionali oggi attivi o rimossi di recente si ignora il momento fondante, per vasta scarsità di notizie storiche. Ogni comunità riceve e riusa dalle precedenti generazioni delle consuetudini coreutiche senza chiedersi ragioni o acquisire conoscenze sulle origini di un ballo, ma sa che può adattare ciò che gli è stato consegnato ai contesti ed ai linguaggi corporei. Anche quando parte una nuova forma di danza, non si sa mai l'esito che può sortirne, se cioè avrà riscontro nel tempo o se sarà solo fenomeno transitorio. Negli ultimi due decenni in Italia si è assistito ad una reivenzione di nuove danze, che, se pur chiamate con nomi della tradizione, sono a tutti gli effetti modelli nuovi, sia sul piano strutturale, che stilistico: la nuova *pizzica*, la nuova *tammurriata* urbana, o la nuova versione di *tarantella* alla carpinese, il nuovo *saltarello* marchigiano e altre circolanti negli ambienti giovanili folk, se metteranno radici nelle future generazioni e localmente, si può dire che si è potuto constatare la fase costituente e quei fattori che li hanno ingenerato. Ma della danze del passato è già tanto se abbiamo accenni della loro esistenza in qualche periodo del passato o, al massimo, alcuni riferimenti esecutivi; tuttavia è possibile ricomporre motivi generatori e dinamiche della costruzione dei processi di appropriazione e appartenenza.

#### a) Casualità e intenzionalità.

Innanzitutto c'è da distinguere fra casualità e intenzionalità nell'invenzione coreutica: alcuni balli sono sgorgati spontaneamente o per scherzo in qualche festa o lieto ritrovo fra amici, e ciò che ai primi tempi poteva sembrare un'improvvisazione effimera o un passatempo, può risultare gradito al resto del paese ed essere appreso, codificato ed entrare nell'uso. La nascita locale di un ballo spesso è affidata alla casualità, all'improvvisazione, alla parodia del preesistente.

Rara è l'intenzione di costruire un ballo, ma nella storia non mancano casi di invenzioni dettate dalle occasioni sociali particolari: ad esempio, una grande officina di costruzione di balli nuovi è stato il carnevale e la presentazione di *carrì* (*quadriglie* o *trionfi*) a tema o per categoria sociale, nella quale dal XV al XVII sec. era prevista la creazione di nuove canzoni a ballo che andavano eseguite su schemi coreutici già noti o su nuovi impianti coreografici costruiti per l'occasione.

#### b) Creazione individuale e assunzione collettiva.

Era tipico degli ambienti aristocratici avere coreografi a pagamento per l'invenzione di nuove danze. Ma talvolta anche in ambienti cittadini di varia appartenenza sociale poteva esserci un coreografo o qualcuno che si prendeva la briga di organizzare *performances* coreiche. Ma l'etnicità di un repertorio si ottiene in una seconda fase, quando la comunità sceglie di adottare una creazione privata e trasformarla in tratto distintivo di quel territorio. In effetti quasi mai si tratta di una decisione esplicita e consensuale, ma è un'acquisizione implicita, un procedere per imitazione senza ragionata e dichiarata deliberazione.

#### c) Creazione collettiva

Per creazione collettiva s'intende innanzitutto una fabbricazione di un impianto di ballo con l'apporto di più persone. Questo accade quando certi balli sono affidati per delega ad un solo individuo, una sola coppia, un'unica famiglia, o è in appannaggio di uno specifico gruppo sociale. Nella storia del ballo popolare vi sono vari casi che ricadono in questa ipotesi di creazione sociale. Le varianti delle *moresche* antiche, i balli pantomimici dei *mattaccini*, le soluzioni geometriche e le architetture corporee delle *forze d'Ercole*, le rappresentazioni danzate delle compagnie carnevalesche sono testimonianza efficaci. Anche nella tradizione dell'ultimo secolo vi sono esempi di delega sociale alla funzione coreutica. Nelle aree interne della Campania, fra Sannio beneventano e Matese, ad esempio, aveva una certa notorietà una cosiddetta "tarantella dei carbonai", un ballo di mestiere erratico, i cui membri (spesso tale attività era, per ovvie ragioni di formazione professionale, ereditaria) risiedevano diversi mesi all'anno nei boschi spostandosi in continuazione a seconda delle caratteristiche dei luoghi, del legame, delle licenze territoriali e della domanda. Le evoluzioni dei battitori del *taratata* siciliano, la

composizione delle torri umane del *pizzicantò* meridionale o dei corrispondenti *castellers* catalani sono il risultato di adattamenti o parziali invenzioni decise in comune.

Se a gestire le ideazioni danzate sono gruppi appositi, spesso il loro livello tecnico è elevato, perché poggia su esperienza e competenza di pochi. In caso, invece, di vera costruzione pubblica di un canovaccio orchestico, spesso questo ha un carattere semplice e partecipativo.

#### d) Strutturazione graduale per accumulazione

Alcune danze attive che noi possiamo constatare nella tradizione italiana spesso sono il risultato di una elaborazione susseguente di un modello originario giunto dall'esterno e arricchito dalla società che se ne è impossessata. I modelli originari vengono così stravolti sino a snaturarne i caratteri precedenti, ed oggi la struttura complessiva di certe danze sono il risultato di una sedimentazione di figurazioni aggiuntesi in tempi diversi. Non è solo il caso della *quadriglia* che ben si presta ad essere manomessa dalle scelte e dai comandi di un maestro di sala, ma anche le *tarantelle* comandate che troviamo dall'Abruzzo meridionale fino alla Basilicata settentrionale. Queste ultime sono partite da strutture coreografiche semplici bipartite o al massimo tripartite, ma poi con l'uso locale e la perizia di certi corifei, hanno infoltito di parti aggiuntive la composizione complessiva del ballo.

#### e) Alterazione radicale di un modello precedente

Una comunità può legittimamente decidere del destino di ogni repertorio che le proviene dal passato e dai propri ascendenti; se in esso si riconosce lo perpetua in maniera possibilmente fedele, ma non è raro che proceda ad una riplasmazione morfologica, magari per apporto graduale, col produrre poi un'alterazione così profonda da rendere i tratti fisici del ballo modificato così differenti da poter considerare la risultante finale una sorta di nuova entità. Il problema sta nel fatto che tali cambiamenti possono avvenire lungo un ampio arco di tempo, da far perdere la coscienza ai discendenti ultimi di quale fosse l'archetipo per prendere coscienza dell'evoluzione subita della danza.

### III.2 MIGRAZIONE E DIFFUSIONE DEL BALLO TRADIZIONALE

Ogni individuo porta sempre con sé il suo bagaglio di conoscenze, un fardello in cui pone "oggetti" nuovi, recuperati e da cui elimina altri ritenuti inutili, consunti, inopportuni, incomprensibili, estranei o persino dannosi. Pareri, gusti e affezioni a riguardo sono condizioni mobili, che mutano nel tempo o a seconda le generazioni, che di solito filtrano ciò che proviene dal passato e decidono su ciò conservano o che abbandonano.

Oltre agli individui, anche i popoli spostandosi occasionalmente o migrando in maniera definitiva trasferiscono saperi, pratiche, concetti e visioni. Dunque, la danza di matrice popolare è sottoposta, al pari di altri saperi, a trasmigrazioni, imitazioni, appropriazioni e plagii. Non è mai stato definito un diritto di proprietà di una danza tradizionale, anche per l'inafferrabilità, mutabilità e inconsistenza materiale dell'oggetto in questione. La danza scorre fluida, impalpabile, comprovabile e confrontabile a vista, mai soggetta a blocchi o divieti, ma imitabile e quindi pur sempre riproducibile. Bastano dei contatti umani, delle esecuzioni pubbliche e della volontà ad imitare, che un modello "passa di corpo in corpo", si riproduce a volontà e a piacere.

Nella decisione di apprendere una danza e praticarla regolarmente non sempre vige un giudizio di merito o di estetica. Spesso scatta quella forza di attrazione che un nuovo - ma talvolta anche un vecchio - ballo esercita su territori limitrofi fino a propagarsi come fatto di costume in una dimensione internazionale. Le ragioni del successo di certe danze sono state varie e dipendono da coincidenze, spesso imprevedibili, di molti fattori. La maggior parte delle grandi famiglie etnoreduttiche hanno assunto rinomanza e si sono diffuse su aree molto vaste, ma, come si è già osservato, non sempre a medesima denominazione coreutica corrisponde medesima forma. Se oggi noi abbiamo tutto il sud d'Italia che è praticamente coperto dal genere dominante chiamato *tarantella*, così come la maggior parte dell'Italia centrale si identifica nel saltarello, o la *manfrina* copre varie regioni del centro-nord, tutto ciò è l'effetto di mode coreutiche che si sono ramificate spesso anche in ambienti sociali differenti, poiché le mode procedono sul piano sociale non solo orizzontalmente, ma anche su una linea verticale, facendo transitare da un ceto all'altro espressioni che riescono ad emanare un loro fascino.

In realtà il potere ammaliante e condizionante non sta nel modello espressivo, ma nell'interpretazione soggettiva e temporale che ogni gruppo sociale dà delle proprie e altrui espressioni.

I meccanismi di transito dei linguaggi espressivi sono molteplici:

- acquisto: una comunità può copiare da un'altra un ballo per imitazione, per contatti frequenti, per imparentamenti dei propri membri, per soggiorni periodici, oggi attraverso mode mediatiche e scuole di danza;
- prestito: come si acquista si cede qualcosa del proprio bagaglio performativo, attraverso gli stessi meccanismi sopracitati in direzione inversa;
- scambio: quando due gruppi sociali o dei loro membri vengono a contatto, soprattutto se la relazione è cadenzata o ritualizzata nel tempo, è facile contaminarsi reciprocamente e ognuno acquista o cede qualcosa, sia modelli interi che parti o piccoli elementi stilistici; la frequentazione tende ad assimilare modelli concettuali e comunicativi;
- sostituzione: l'importazione del nuovo può procurare un ripensamento su elementi già in dotazione del patrimonio locale e far scattare uno scambio interno fra l'altrui che giunge e il proprio che viene rimosso.

Ogni comunità è potenzialmente generatrice di pratiche etnocoreutiche, fucina di rielaborazione di modelli allogeni assunti e centro di irradiazione di propri repertori; persino ogni persona è portatore di una cultura coreutica pronta a mettersi in gioco nel contatto con una diversa.

Ma quali sono i principali canali di diffusione e di scambio della danza tradizionale?

#### a) Migrazioni massive o esodi biblici

Comunità intere che trasmigrano compatte o a scaglioni, hanno spesso portato con sé le proprie abitudini, che tendono a conservare come segno di vincolo ad una appartenenza culturale. La comunità che migrano compatte tendono a conservare gli aspetti che reputano più significativi della propria identità di popolo. Esempari sono rimaste nella storia le resistenze culturali del popolo ebraico o delle popolazioni nomadi, che dalle Indie si diramarono nei due corni afro-balcanici: nell'Egitto e nell'Africa settentrionale i gitani sino alla penisola iberica, mentre gli tzigani dalla penisola ellenica penetrarono nei Balcani, nel mondo ottomano e

germanico. Ancora oggi, nel ricostruire la storia di alcune danze resta sotto traccia il sospetto che certe espressioni coreutiche siano anche effetto dell'influenza di comunità nomadi, famose per dedicarsi ad un itinerante semiprofessionismo circense e ludico. Nella ricostruzione storica delle pratiche coreutiche si devono considerare quelle presenze di popoli che si sono mescolati ai residenti e con i quali si sono integrati ibrandando saperi ed espressioni. Ecco perché talvolta il ricorso dei primi folkloristi al solito retaggio del mondo antico greco-romano per ipotizzare ascendenze di sorta sono impostazioni infondate, che non tengono conto dell'avvicinarsi sulla scena italiana di numerose popolazioni di etnie slave e germaniche che nell'alto medioevo si stanziarono nella penisola, come i Longobardi, ad esempio, i quali probabilmente hanno lasciato più tracce nel vissuto e nelle manifestazioni artistiche che non nei documenti scritti.

È condizione preclusiva affinché si possano innescare processi sincretici che le società immigrate non perdano i loro tratti identitari, ma che nello stesso tempo gli autoctoni siano aperti all'interrelazione con gli ospiti. In Italia si sono verificati effetti diversi nei tanti casi di innesti etnici sul territorio. Le tante comunità albanesi che sono giunte nell'Italia meridionale a più riprese dal XVI sec. in poi hanno generalmente abbandonato le proprie consuetudini coreutiche d'origine per inseguire una più facile integrazione con i limitrofi paesi a etnica meridionale. Accettare le danze già presenti nel territorio ricevente rappresentava simbolicamente un tentativo di favorire la propria accoglienza e la normalizzazione dei rapporti fra vicini: oggi queste comunità sono tra le più tenaci praticanti di *tarantelle* fra Basilicata e Calabria. Solo in un'area ben precisa, alle falde meridionali del Pollino si conserva un ballo cantato a catena detto *valja\**, grazie al fatto che si sono insediate più comunità albanesi vicine, creando una sorta di porto franco dell'albanesità. Infatti ai balli si accompagnano la lingua, il rito ortodosso, il costume e altre impronte della cultura d'origine. Un caso inverso è quello dei tabarkini di Carloforte, i cui antenati pescatori partendo nel XVIII sec. da pegni, sul litorale genovese, si stanziarono sulle coste tunisine e fondarono Tabark, da dove furono cacciati ed ebbero ospitalità a ricostruire un nuovo paese. Nell'isola di S. Pietro costituiscono un presidio di vecchie tradizioni della terra madre in parte rivisitate, ma senza integrarsi né loro nella cultura campidanese-iglesiente, né influenzare i paesi vicini; rappresentano un'isola nell'isola, tutt'al più hanno al



proprio interno un'ulteriore nicchia comunitaria rappresentata da decine di famiglie di origine campana, che nel XIX sec. da Procida e dintorni si sono trasferiti nell'isola come abili pescatori di corallo.

#### b) Colonizzazioni e dominazioni

La storia lascia sempre delle tracce, nulla di duraturo passa invano, anche sotto il profilo etnocoreutico. Quando un popolo ne assoggetta un altro, impone propri valori e modelli culturali, ma soprattutto la propria visione del mondo. Spesso il controllo del territorio si garantiva con l'esercito, ed è stato importante talvolta in questi casi proprio la presenza maschile degli eserciti a trasferire altrove usi coreutici, soprattutto quando le truppe provenivano da una società unica e compatta. Oggi permangono in Istria, Dalmazia e persino fino nella lontana isola di Rodi balli innestati dalla presenza delle truppe e degli agenti commerciali della Repubblica veneta, tant'è che certe danze, come la *furlana* si è conservata meglio in periferia che nel cuore della vecchia Serenissima. I *sette passi*, all'inverso, di cui troviamo tracce nelle regioni nord-orientali sono lascito di una presenza asburgica sette-ottocentesca.

#### c) Migrazioni stagionali e transumanze

Le transumanze o i trasferimenti stagionali sono presenti storicamente da secoli in molte regioni italiane, dove l'orografia imponeva la discesa dalle montagne verso le valli e i litorali più caldi ed erbosi a settembre e il ritorno a maggio. Si tratta in questi casi di migrazioni temporanee maschili: operai, contadini (seguono i tempi delle colture), pastori (esempio: Abruzzo-Puglia) montanari-valligiani (es. Maremma), marinai e pescatori (anche di corallo in Sardegna), facchini e trasportatori (dalle campagne friulane nelle città venete, dalle regioni meridionali verso la capitale Napoli, ecc.).

Ma vi erano migrazioni femminili, numericamente più esigue e circoscritte: le mondine nelle risaie, le tratte per la prostituzione già testimoniate dall'antichità (vd. *puellae gaditanae*) o altri lavori di tipo domestico, come le donne friulane nella Venezia del '600 e '700.

d) Passaggio di mercanti (di metalli, sale, stoffe, spezie, ecc.) e di varie altre categorie ergonomiche (carrettieri o trainieri, carovanieri, ecc.).

e) Trasloco di singoli gruppi familiari.

Ruolo di prestigio lo assumono soprattutto i suonatori, che ovunque andavano erano ben graditi se si inserivano nella pratica repertoriale del luogo di nuovo domicilio.

f) Servizio di leva

Gli eserciti hanno da sempre trasferito (e spesso imposto) la cultura dei dominanti. La storia imperiale romana ne è un lungo ed intenso esempio di imposizione culturale attraverso il controllo militare del territorio.

g) Trasferimenti burocratici (centralizzazione del potere)

I funzionari amministrativi hanno circolato all'interno di uno Stato, portandosi dietro spesso le loro famiglie. Era la capitale di una nazione ad attrarre maggiormente impiegati da ogni parte del territorio, ed era quindi la sua popolazione a beneficiare di arrivi e lasciti culturali, ivi compresi musiche e balli dell'intero paese.

h) Pellegrinaggi e feste lunghe religiose

- a lunga tratta: anno santo (le vie romee, Santiago di Compostela, santuari di Madonne nere)

- a breve tratta: costituzione di compagnie, comitati e paranze. Viaggio in gruppo, fasi preparatorie, accompagnamento o stazionamento (da 3 a 9 giorni, dal triduo alla novena)

i) Fiere e mercati

Occasioni frequentatissime che, se pur si svolgevano in pochi giorni, hanno permesso scambi continui di saperi e forme espressive.

## CAP. IV

### IL GALATEO ETNOCOREUTICO

Senza dubbio un aspetto ancora non adeguatamente affrontato negli studi sulle danze tradizionali è la dimensione consuetudinaria che genera norme. La tipica tendenza di ogni tradizione a iterare le proprie modalità espressive porta a trasformare l'uso assiduo in regola, che col tempo diventa vincolo e sovrastruttura simbolica, sino a tramutarsi in segno anch'essa di appartenenza culturale. Compito più dell'antropologia culturale che dell'etnocoreologia, lo studio della normativa etnocoreutica apre infatti ampi spunti di analisi sociologica ed antropologica.

Da quanto si è già potuto osservare, la danza di tradizione è un'espressione sociale condivisa e fortemente codificata; come ogni linguaggio e come ogni altro fenomeno che funge da caratterizzante di un'identità sociale, non può che essere regolamentato da convenzioni condivise e comunque messe in atto, perché stabiliscono il modo dell'essere, la veste di un corpo collettivo.

Il galateo, parola che fu coniata nel XVI sec. in ambito colto<sup>1</sup>, rappresenta quel complesso di regole da rispettare per comportarsi convenientemente e dignitosamente nei rapporti sociali. Storicamente l'attenersi alla 'buone maniere' era appannaggio delle classi nobili, autoconsiderantesi educate e raffinate, mentre si riteneva che un galateo fosse del tutto assente tra i ceti popolari, soprattutto in quello rurale e men che meno in quello pastorale, visto quest'ultimo più vicino e simile al mondo animale che umano. In realtà ogni società, e quindi ogni classe sociale si attiene a certe regole che sono tacitamente o esplicitamente stabilite. In senso lato ciascun galateo, o codice comportamentale, è visto come l'insieme delle norme condivise che dispongono quei comportamenti convenzionali considerati positivi; ogni codice non scritto è sottoposto comunque a vaglio critico, ed è dunque il risultato di un giudizio etico ed estetico secondo i canoni dominanti della comunità che l'adotta.

---

<sup>1</sup> Deriva dal nome di Galateo, ossia Galeazzo Florimonte (1503-1556), vescovo di Sessa, che diede lo spunto a Monsignore Giovanni della Casa per la stesura del famoso libro che ha coniato poi la voce attribuita da allora in poi ai trattati delle buone maniere: Della Casa Giovanni, *Il Galateo di Messer Giovanni della Casa, o vero Trattato de' Costumi. e Modi che si debbono tenere, ò schifare nella comune conversatione*, in Firenze appresso Giunti, 1578.

Anche nello specifico campo della danza, sin dal primo apparire in età rinascimentale della manualistica del ballo nobile, venivano abbinata sia le indicazioni coreografiche sulle modalità di svolgimento dei balli, sia quelle regole comportamentali che attorniavano le pratiche orchestriche. La regolamentazione congiunta di ciò che avviene nel ballo e di ciò che avviene attorno ad esso denota un intendere i due ambiti come cosa unica. Il concetto di danza, dunque, in ogni ambito sociale, non si limita in senso stretto alla sola esecuzione tecnica della struttura formale, ma a tutte le consuetudini sociali di corredo che sono collocate negli spazi, nei tempi e nelle occasioni della danza. Dalla fine del XVIII sec. sino ai primi decenni del XX la manualistica coreutica<sup>2</sup> ha avuto il suo periodo di maggior attenzione di

<sup>2</sup> Alcuni riferimenti bibliografici sui galatei e su trattati di danza con finalità di educazione comportamentale, esposti qui in ordine cronologico: de Prodenzani Simone, *Sollazzo e Saporetto*, Perugia, Fabrizio Fabbri Editore, 1998; Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, Roma, Zauli Editore, 1995; Zucolo da Colonia (1549), *La pazzia del ballo*, Padova; Caroso Fabrizio, (1605), *Nobiltà di Dame*, il Muschio, Venezia (cap. "Dialogo che fa il discepolo con il maestro, delle creanze necessarie a cavalieri e dame, nel ballo e fuori": 65-88); Anonimo (1749), *Il giovane civile, ovvero precetti di civiltà applicati in Francia, ricordati dal galateo e da altri autori che hanno scritto su questa materia*, seconda edizione veneta, Carlo Todero, Venezia, cap. VI, "Del ballo", pp. 125-137; Bartolotti L. (1837), *Della Danza Domestica*. Opuscolo del Maestro Luigi Bertolotti per uso della sua scuola, Tip. Nobili e comp., Bologna; Boitard M. (1858), *Guide-Manuel de la bone compagnie, du bon ton et de la politesse. Nouvelle édition revue et augmentée de plus de cent mille lettres*, Pasjard librare-éditeur, Paris, cap. "Des soirées", pp. 427-431; Gallenga G. (1871), *Codice delle persone oneste e civili ossia Galateo Morale per ogni classe di cittadini*, Biblioteca per l'educazione del popolo, Unione tipografica editrice, Torino, cap. "balli e danza", pp. 455-461; Anonimo (1875), *Manuale dei balli di società, ossia il maestro di ballo in famiglia. Con le istruzioni per comandare e dirigere contraddanze, quadriglie, cotillons, ecc.*, IV ed., 64 pp., Emilio Croci, Milano; Bergamo Conte Alfonso (1882), *Sulle convenienze sociali e sugli usi dell'alta società*, F.lli Dumolard editori, Milano, cap. V, "Sulle feste di ballo", pp. 53-68; Trivero Q. (1887), *Il galateo unitario*, Terza edizione riveduta ed accresciuta, Vallo di Lucania, cap. XVI, "I festini", pp. 120-125; Staffe la Baronne (1891), *Règles du savoir-vivre dans la Société Moderne*, 42<sup>e</sup> édition, Victor Havard éditeur, Paris, cap. "Bals – Soirée", pp. 190-205; Gavina P. (1898), *Il ballo*, Manuali Hoepli, VII + 239 pp., 99 dis., Hoepli, Milano; Anonimo (s. d.), *Nuovo trattato sulla danza con varie figure di Cotillon*, Biblioteca di divertimenti di società, di famiglia e di campagna, 120 pp., Tipografia Editrice Verri, Milano; Rossotti A. (1910), *La vita: consigli pratici di vita vissuta*, II edizione, Stabilimento Tipografico Emiliano, Bologna, pp. 170-171; Fiorentina F. (1915), *Le belle maniere: nuovo galateo per le giovinette*, Libreria Editrice Internazionale, Torino, cap. XXX, "Al ballo", pp. 113-116; De' fiori (1916), *Il ballo: manuale completo di balli di etichetta e di famiglia*, 255 pp., 118 dis., A. Salani ed., Firenze; Liselotte (1919), *Le guide des convenances*, 14<sup>e</sup> édition, Nouvelle Encyclopédie populaire des usages mondains revue et corrigée, P. Orsoni editeur, Paris, cap. "Soirées dansantes", pp. 246-269; Nasci F. (1921), *Nella società e per la vita, consigli pratici ai giovani*, III edizione, Tip. Ed. del Progresso Fratelli Covane di G.no, Salerno, cap. "Nelle feste a ballo", pp. 115-132; Reboux P. (1931), *Il nuovo saper vivere. Spazziamo via le vecchie usanze*, Rizzoli, Milano, cap. "Balli e ricevimenti", pp. 141-146 e cap. "La danza", pp. 147-149; Benvenuti A. (1935), *Danze moderne. Teoria e metodo di insegnamento, usi di sala*. 76(3) pp., 12 ft.b/n, 5 dis., Tipografia La Rapida, Bologna; Chiavarino Luigi (1938), *Il piccolo galateo, per uso specialmente degli istituti d'educazione*, Società editrice internazionale, Torino; Benvenuti A. (s. d.), *Il ballo con il ritmo del Jazz. Paratica, origine, tecnica. Nuovo metodo per imparare a ballare senza maestro. Giochi di società*, pp., 36 ft.b/n, 37 dis., Buongiovanni, Bologna; Morelli L. (1940), *L'arte più difficile: saper vivere con il prossimo*, III Edizione, Garzanti, Milano, cap. XXIX, "I Balli", pp. 289-304; Morino P. (1940), *Codice delle danze e del ballo. L'arte della danza. Come si impara a ballare*, (1931) pp., 27 dis., Domino, Palermo; Pelizzi C. (1949), *Tre feste a ballo*, Lo smeraldo, 30 luglio; Canino E. (1952), *La vera signora*, III Edizione, in "La vostra via", XII Longanesi, Milano, cap. "Il ballo", pp. 214-216; De Fouquiere A. (1952), *La cortesia moderna. Guida di belle maniere*, in "la Vostra vita", XII, Longanesi, Milano, cap. "Il ballò", pp. 226-228; Akmen Sevim (1953), *Sapete come fare? Guida pratica per tutte le situazioni della vita*, edito dall'autrice, Roma, cap. "Alcune osservazioni sul ballo", "Come ci si veste e come ci si comporta nei trattenimenti danzanti, veglioni e balli in maschera", pp. 206-213; Ansaldo G. (1955), *Il vero Signore. Guida pratica di belle maniere*, in La Vostra via, I, Longanesi, Milano, cap. X, "Nei divertimenti e negli sport. The e giochi di società", pp. 252-255; Gasperini B. (1957), *Dopo di lei signora. Piccolo galateo dei nostri tempi*, Rizzoli Milano, cap. "Il ballo", pp. 192-200; Rosselli C. (1960), *Il saper vivere di donna Letizia, Mondadori*, Milano, cap. "Festicciole e balli", pp. 42-44; Falzone Fontanelli G. (1962), *Confidenziale. Guida moderna del saper vivere*, Ed. Capitol, Bologna, cap. "Il ballo", pp. 222-226; Bortone Giuseppe (1963), *Il codice della cortesia italiana*, Torino, Società Editrice italiana, pp. 193-204; Cecchini T. (1965), *Il libro d'oro del saper vivere moderno*, Ed. De Vecchi, Milano, cap. "Il ballo", pp. 359-368; Lévi-Strauss Claude, *Le origini delle buone maniere a tavola. Miti, usanze, comportamenti: le loro strutture comuni fra i popoli*, Milano, Il Saggiatore, 1968; Arborio Mella Frichi (1968), *Il nuovo galateo*, Santoni, Firenze, cap. "Le serate dopo pranzo" pp. 200-203; cap. "I balli", pp. 206-212; cap. "Il modo di ballare

pubblico e editoriale, emanazione di una trasmissione della danza in ambienti borghesi ed aristocratici soprattutto attraverso le scuole di danza. Spesso in questi manuali si parla di "etichetta", un termine la cui accezione prende le distanze dal senso comune del buon comportamento in generale, per evidenziare ulteriormente canoni e valori esclusivi dell'alta società, non senza aggiungere una sfumatura semantica di affettazione e manierismo comportamentale d'élite. Nel ballo nobile e nella danza borghese l'etichetta diventa una priorità assoluta nelle relazioni sociali, un segno di ulteriore distinzione di classe: l'etichetta ribadisce la superiorità della forma sulla sostanza, dell'apparire sull'essere. Una constatazione a margine va fatta: anche il manuale diventa uno strumento selettivo e icona di appartenenza: era destinato alle classi egemoni alfabetizzate, le sole che potevano servirsene e le sole cui tale produzione era destinata.

Ma anche nella cultura popolare vivevano codici dei modi di agire, cui non sfuggiva la pratica coreutica. Ogni ballo giungeva codificato dalle generazioni degli avi, ogni nuovo modello od ogni trasformazione dell'esistente ritrovava un suo habitat consuetudinario: aveva le sue regole non solo la forma cinetica strutturata ma anche l'espressione contestuale e situazionale. Se si analizzano le centinaia di balli documentati in questi decenni nelle proprie situazioni originarie, siano esse in funzione o riferite mnemonicamente dai testimoni diretti della tradizione, si individuano numerose regole comportamentali nel vivere il ballo, regole proprie di ciascuna comunità, che in alcuni casi hanno ampia diffusione e in altri hanno un uso molto localizzato. Possiamo articolare il galateo coreutico dell'etnodanza italiana in due fasi, corrispondenti al procedere cronologico dell'evento coreico: un codice preliminare ed uno esecutivo ed uno epilogativo.

## A) Codice preliminare

### a1) Tempi e spazi della festa.

Vi sono feste rituali calendarizzate e feste a organizzazione spontanea ed occasionale. Nelle prime i tempi e gli spazi della festa sono sanzionati da ordinanze municipali,

---

e le feste dei ragazzi", pp. 212-215; Levi Pisetsky R. (1973), *Moda e costume, Storia d'Italia*, vol. V, Einaudi, Torino; Douglas M. (1979), *I simboli naturali*, X + 238 pp., Il Mulino, Bologna; Elias N. (1982), *La civiltà delle buone maniere*, 390 pp., Il Mulino, Bologna; Chini A. (1982-1983), *Teorie e metodologie per una antropologia della danza*, 309 pp., tesi di laurea in Etnomusicologia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Roma; Gasperini B. (1984, I ed. 1975), *Il galateo*, Sonzono, Milano, cap. "Il ballo", pp. 80-83; Anonimo (1984), *Il nuovissimo galateo di Albarosa*, Libreria Meravigli Editrice, Milano, voce "Discoteca", pp. 35; Valle Gianni, (1980), *Il manuale di ballo*, Roma, Lato Side Editore

comunicati parrocchiali o disposizioni di comitati appositamente precostituiti. Quasi sempre si tratta di eventi pubblici, ma nei balli in essi presenti a seconda dei casi vi può essere partecipazione libera o partecipazione vincolata o assegnata. Ogni situazione festiva prevede tempi, spazi e modalità del ballo. Nelle feste carnevalesche si esige talvolta che siano solo gruppi organizzati in maschera o in ruoli predeterminati ad esibirsi davanti agli altri (*mamuthones*<sup>3</sup>, *thurpos*<sup>4</sup>, *mascaras limpias*<sup>5</sup>, *mamutzones*<sup>6</sup>, *morescanti* o *battitori*<sup>7</sup>, *gobbi*<sup>8</sup>, *belli e brutti*<sup>9</sup>, *lacchè*<sup>10</sup>, *mascheri*<sup>11</sup>, *abbà*<sup>12</sup>, *matazin*<sup>13</sup>, *pulcinelli*<sup>14</sup>, ecc.); ciò accade anche in vari periodi dell'anno nel montare le torri umane<sup>15</sup> o nel personificare i fantocci danzanti delle *pupe*<sup>16</sup>, delle *pantasime*<sup>17</sup>, dei *giganti*<sup>18</sup>, del *ciuccio di fuoco*<sup>19</sup>, del *serpentazzo* o *cammello*<sup>20</sup>, ecc. Le danze processionali carnevalesche o religiose hanno in genere un loro percorso designato e si svolgono in appropriati periodi dell'anno. Anche molte danze ludiche trovano collocazione in feste fisse dell'anno, divenendo rituali appuntamenti di riferimento per le popolazioni che conservano tali tradizioni.

a2) Chi, come e quando si partecipa alla festa.

Vi sono feste pubbliche aperte alla partecipazione libera di chiunque, feste di settore e feste private con partecipazione regolamentata. Come negli esempi appena accennati di personaggi dal ruolo rappresentativo pubblico, si esige una preparazione

<sup>3</sup> Maschere di Mamoiada in Sardegna.

<sup>4</sup> Maschere di Orotelli in Sardegna.

<sup>5</sup> Maschere di Fonni in Sardegna.

<sup>6</sup> Maschere di Samugheo in Sardegna.

<sup>7</sup> Maschere o figuranti di danze armate ancora rintracciabili in Piemonte, Toscana, Molise, Campania e Sicilia.

<sup>8</sup> La "Compagnia dei gobbi" era il gruppo che accompagna il carnevale morto, dopo che questi s'è sentito male e muore, poi da morto viene trasportato in un simbolico corteo con apposito lamento funebre e, mentre al fantoccio di carnevale viene dato fuoco, i gobbi eseguono il *ballo dei gobbi*, con gesti allusivi e scurrili. Rappresentano i personaggi straccioni, brutti e deformi che, in un rovesciamento simbolico della società, prendono il sopravvento sino alla morte del carnevale.

<sup>9</sup> Maschere presenti nella *mascarata* di vari centri dell'Irpinia

<sup>10</sup> Maschere dell'Appennino modenese e di altri centri appenninici o alpini del Nord d'Italia.

<sup>11</sup> Maschere presenti in Val Caffaro a Bagolino e Ponte Caffaro in Lombardia; questo nome, inoltre, si ritrova in altri carnevali nordici.

<sup>12</sup> Maschere di alcune rappresentazioni delle *Baio* o *Abbaie* delle valli occitane o più in genere delle valli alpine occidentali in Piemonte.

<sup>13</sup> Maschere presenti nei carnevali di varie valli alpine e prealpine fra Lombardia, Trentino e Veneto.

<sup>14</sup> I pulcinelli sono le maschere, dal ruolo ironico, provocatore o regolamentatore di molte mascherate dei carnevali centro-meridionali, in aree spesso appartenute in passato al Regno di Napoli.

<sup>15</sup> Erano un tempo balli di marcata prestazione ginnica molto diffusi in varie parti d'Italia, dette *forze d'Ercole* o *ballo alla contadina*, oggi rimasti solo in pochi centri del centro-sud con vari nomi (*pizzicantò*, *piccichellò*, *torre*, *castello*, ecc.).

<sup>16</sup> Fantocci femminili in cartapesta diffusi in Abruzzo, soprattutto nel Pescara e Chetino, che danzano mentre fuochi pirotecnici collocati addosso alla sagoma del personaggio scoppiettano.

<sup>17</sup> Fantocci femminili in cartapesta diffusi in Sabina e nel Reatino, un tempo fra Abruzzo e Lazio, anch'essi con addobbi pirotecnici.

<sup>18</sup> Fantocci di grandi dimensioni presenti oggi ancora in Calabria e Sicilia.

<sup>19</sup> Uomini infilati nella sagoma animale carica di fuochi pirotecnici, che danzano anch'essi in alcuni centri del Meridione, un tempo più numerosi di oggi.

<sup>20</sup> Altre figure pirotecniche in cartapesta presenti in Sicilia e Calabria.

particolare e abilità adeguate ad interpretare il repertorio richiesto dalla festa. Durante i carnevali c'è l'usanza di organizzare in diversi paesi i veglioni o i festini, tipiche occasioni che hanno nei balli il loro epicentro e ragion d'essere. Di solito partecipano a questi ritrovi danzanti - nella maggior parte dei casi organizzati da famiglie private, comitati<sup>21</sup>, circoli o associazioni - parenti ed invitati, ma in molte tradizioni hanno diritto a usufruire di qualche ballo anche le compagnie o i piccoli gruppi di mascherati che girano per le vie del paese e s'introducono nei luoghi dove sanno che si sta svolgendo una festa da ballo. Tale diritto di partecipazione viene comunque regolamentato, onde evitare disguidi o intemperanze, visto anche il grande uso di alcolici in queste occasioni. In genere all'interno della compagnia mascherata una persona di maggior prestigio sociale o li accompagna in borghese e a viso scoperto, oppure, se mascherata anch'essa, nel momento di ingresso nella sala dove si balla o in casa deve farsi riconoscere dall'organizzatore o dal padrone di casa, e tale garante assume il ruolo di responsabile dei comportamenti dell'intero gruppo. In alcuni paesi anche il numero dei balli per gli avventori casuali è sanzionato nel numero, nelle scelte della tipologia dei balli e nelle modalità d'invito o di partecipazione<sup>22</sup>. In alcune feste religiose della Basilicata e della Calabria si conserva l'uso di ballare per devozione, per richiesta di grazia o per ringraziamento di grazia ricevuta, davanti o dietro la statua del santo o della Madonna durante certe processioni religiose, a corpo libero o con sovraccarico di toselli di candele, di spighe lavorate di grano o di sagome di vario disegno, (detti *cinte*, *pagliacciotti*, *gregne*, ecc.) di stendardi, rami arborei, frasche, ecc. Anche in questi casi per partecipare al ballo esitano momenti e luoghi o percorsi stabiliti espressamente o in modo latente ma risaputo dai frequentatori tradizionali, per cui l'ordine degli eventi accresce il senso di convenzionalità ritualizzata della festa.

<sup>21</sup> *Sotzios* in Sardegna.

<sup>22</sup> Esempio è il caso dell'usanza dei festini a Lavello (PZ). In alcune case o garages vengono allestiti appositi spazi addebbati con numero adeguato di sedie e panche per poter accogliere i partecipanti invitati o le maschere del paese dette *i domini* (una sorta di abito da confraternita, di colore in genere nero, rosso e azzurro, munito di cappuccio e mascherina per non far riconoscere la persona che l'indossa). Per gli ospiti invitati si preparano piatti gastronomici tradizionali, tra cui il coniglio al forno con patate, mentre per i *domini* che possono arrivare eventualmente si offre dolci e bibite, a seconda anche della familiarità del gruppo con l'impresario che ha allestito il festino. I gruppi di *domini* - un tempo rigorosamente formati solo da uomini - sono accompagnati da un *conduttore*, che in genere resta vestito in abiti normali ed è il primo che si fa riconoscere sull'uscio del luogo. Questi chiede l'autorizzazione per il suo gruppo a poter entrare nel festino e prender parte a tre soli balli. Quando i componenti del gruppo entrano, salutano la gente presente, restando però nell'anonimato e a capo coperto, decidono e richiedono i tre balli a loro piacimento, che i suonatori eseguono esaudendo la richiesta degli ospiti (oggi spesso si fa uso di musica preregistrata o edita, pur restando nelle regole del rito). Terminati i tre balli, e quindi esaurito il credito che la tradizione prevede per le maschere, il gruppo ringrazia, saluta e va via. Succede spesso che, quando c'è un gran numero di compagnie di *domini* e pochi festini, i gruppi si incrociano o si sovrappongono davanti all'ingresso, allora si mantiene un ordine di entrata secondo i tempi di arrivo sul luogo, e durante i tempi di attesa, si incita dall'esterno a fare presto, poiché spesso si patisce il gelo nelle notti di carnevale, allora si usa gridare "Fuori i caldi, dentro i freddi!" per sollecitare a far presto a terminare i tre balli previsti per ciascuno. Un tempo questo rito aveva la funzione, al di là degli aspetti ludici e identitari, anche di poter penetrare nelle case e prendere visione e contatto con le ragazze in età di fidanzamento.

a3) I ruoli e le gerarchie nella partecipazione al ballo.

Nell'espletamento dell'evento danzato in molti casi sono previste delle figure di maggior prestigio che ricoprono ruoli precisi. Il ruolo è determinato da varie disposizioni vigenti in ciascuna comunità: la competenza sul repertorio, l'autorevolezza sociale riconosciuta dalla comunità, la mansione ricoperta durante l'evento festivo, l'ereditarietà o l'assegnazione del ruolo e altri requisiti ancora.

Un posto di riguardo l'occupa in tutte le regioni studiate il suonatore o l'orchestrina di musicisti. Ad essi può essere riconosciuto un diritto abituale alla ricompensa in denaro e comunque gli veniva garantita una calorosa accoglienza e l'ospitalità in vettovaglie e, in caso di protrazione della festa nella notte, di un alloggio per riposare. Nella scelta dei suonatori - quindi nella loro valutazione umana e professionale - contano molto l'esperienza nel saper gestire la serata da ballo, la buona conoscenza del repertorio, l'abilità esecutiva e il buono stato delle relazioni sociali. In molte zone la concorrenza fra suonatori era ed è intensa perché con l'attività da musicista si ottengono ricavi che vanno ad aggiungersi ai lavori abituali, poiché nella maggior parte dei casi la funzione di musicista da ballo è esercitata come prestazione saltuaria o integrante il reddito. Sono rari i casi nella cultura popolare di professionismo ancor più necessario nelle relazioni sociali e nella gestione delle occasioni coreutiche. Nello stesso tempo però il suonatore aveva alcuni obblighi professionali, doveva sapersi controllare nell'uso di alcool, nel mangiare smoderatamente e in tutto ciò che diceva o faceva in pubblico; era, insomma, opportuno un costante atteggiamento diplomatico per conservare buoni rapporti con tutti, perché tutti sono possibili committenti.

Nelle danze dove è previsto un corifeo o conduttore del ballo, si accede a tale ruolo secondo modalità richieste dalla società tradizionale: nella Toscana meridionale il caposala è affidato a colui che organizza la *veglia*, ma nei balli a invito con improvvisazione di testi cantati, iniziare e condurre i balli spetta a quelli che meglio se la cavano nell'improvvisazione poetica; nella Calabria meridionale il ruolo di *mastro di ballo* è in genere affidato ad una persona cui si riconosce una personalità forte ed influente, e non di rado è il *capondragheta* a pretendere il ruolo di *mastru*. Durante i banchetti matrimoniali del sud, dove era ancora in uso ballare la *quadriglia* o



*contraddanza* con numerose coppie di invitati, nell'affidare il ruolo di "comandante"<sup>23</sup> si rispettava una certa gerarchia procedendo per prossimità parentelare: toccava in primis al padre della sposa o dello sposo, poi si passava al padrino o qualche zio degli sposi e così via distanziandosi nei rapporti familiari. Nei balli guidati o comandati, il ruolo del corifeo era sancito da un'apposita denominazione, segno di un riconoscimento ufficiale del ruolo: *guidaiolo* in Emilia e Romagna, *caposala* o *capoveglia* in Toscana, *capoballo* in molte regioni, *comandante* o *mastro di (o da) ballo* in varie regioni del sud, *capobastone* o *bastoniere* in Sicilia e così via. In alcune feste dava il via alla serata danzante la persona più anziana, l'organizzatore, la persona ospitante, la persona festeggiata, il capo suonatore e comunque qualcuno che contribuiva a sottolineare il senso di cerimonialità all'evento.

Nel Materano sopravvive sempre più di rado la consuetudine che a chiudere la festa nuziale o nella parte centrale di essa sia la *tarantella dè la zita*: la sposa deve ballare con tutto il parentado a turno in una *tarantella* di coppia ed ogni parente o amico, uomo o donna che sia, a fine del breve ballo deve appuntare sul vestito bianco della sposa delle banconote spesso di grosso taglio come dono agli sposi. Così a fine della lunga *tarantella*, la sposa si ritrova come una Madonna in processione, tutta rivestita di denaro offerto dagli invitati. A fine ballo i due genitori degli sposi o loro facenti funzione conteranno il ricavato e lo annunceranno a tutta la comunità degli invitati. In ambienti di miseria, almeno una volta nella vita si poteva ostentare una ricchezza agognata<sup>24</sup>.

In molte feste religiose complesse, nelle quali si eleggono priorati o direzioni a mansione annuale o pluriennale, spetta all'autorità della festa l'onere spesso organizzativo e finanziario, ma anche l'onore di dirigere le operazioni dello svolgimento festivo, ivi compresa l'occasione del ballo. Ogni paese aveva le sue gerarchie nella conduzione di una festa da ballo, gli abitanti si adeguavano volentieri perché, oltre a riconoscerne meriti o abilità, dava garanzia di controllo e assicurazione; inoltre in molti casi l'assegnazione di ruolo permetteva di attivare un meccanismo di rotazione e quindi di pariteticità tra i ruoli di organizzatore e di fruitore del ballo.

#### a4) Comportamenti consequenziali nella festa.

<sup>23</sup> In Sicilia o nel "Reggitano" (la parte più meridionale della Calabria) si usa più spesso chiamare il corifeo: *capubastuni* o *bastuniri* ("bastoniere").

<sup>24</sup> Cfr. sull'argomento: Gala G. M., *Le analogie etnocoreutiche elleniche in Italia. Tarantella intrecciata, tarantella della zita e dantza in Campania, Basilicata e Sardegna*, in "Choreola", nn. 15-16, anno VI, primavera-inverno 1996, pp. 139-152.

La partecipazione ad una festa tradizionale da ballo comportava un tempo una serie di regole note a tutta la comunità, che le rispettava per convenzione e per convinzione. In alcune aree l'abbigliamento aveva una sua grande importanza, perché era segno di rispetto verso l'evento e gli altri. Ogni festa aveva un suo semplice o complesso apparato da predisporre. Il posto del suonatore o dei suonatori, ad esempio, non era casuale, ma veniva situato con funzionalità nel luogo da dove meglio si poteva udire il suono e vedere i suonatori: spesso nelle serate domestiche, nelle stalle o nelle grandi cucine contadine il suonatore montava sul tavolo o sulla madia addossati alla parete, tale sorta di piedistallo gli permetteva una vista generale della situazione e nel contempo fungeva da cassa di risonanza o da base acustica per i battiti dei piedi. Il canto del camino spettava innanzitutto agli anziani, poi c'era l'angolo del ristoro, dove si recavano i ballerini in momenti determinati della festa, per esempio a fine *quadriglia*, dove toccava ai cavalieri offrire da bere o da mangiare alle dame. Nei rituali coreutici all'aperto, durante i carnevali o le feste religiose sono la tipologia stessa della festa e gli organizzatori a stabilire tempi e spazi, ma vi è anche un'autonomia gestionale da parte della gente che in molti casi fa nascere spontaneamente momenti di ballo, perché questo è sentito come uno dei connotati principali di rottura della ferialità.

Se certi balli facevano uso di oggetti (castagnole, fiasco, mela, scopa, seggiola, fiore, ecc.) o di parti dell'abbigliamento (fazzoletto, grembiule, nastri, ecc.) ciascun ballerino se li procurava in anticipo, poiché questi facevano parte della dimensione coreutica, oppure toccava a chi organizzava la festa procurare certi oggetti per far svolgere, ad esempio, dei balli-gioco che garantivano una dose aggiuntiva di divertimento sociale.

## **B) Codice esecutivo**

### b1) Regole della partecipazione

La partecipazione al ballo segue prassi in genere consolidate: vi sono balli di libera partecipazione, altri che sono affidati a esecutori prestabiliti, altri che sono per genere, per ruoli o per funzioni. Iniziamo dai divieti etici: le persone a lutto evitano di recarsi alle feste da ballo o di partecipare a conviti pubblici di divertimento (mascherate, banchetti, festini, ecc.). La durata del lutto dipendeva dalle usanze locali, che imponevano per una vedova o un vedovo persino il rifiuto a vita restante di alcuni

aspetti ludici pubblici. Alcune feste, non solo private, ma anche pubbliche e rituali, possono persino essere soppresse nei piccoli borghi, qualora si determini un fatto luttuoso considerato di estrema gravità (un incidente nel quale trova la morte un giovane o una persona cara alla comunità, una morte plurima o ancor di più un caso inconsueto di suicidio). Il ballo è inteso come atto espositivo della gioia, di un benessere collettivo da condividere; quando c'è una frattura tragica del vissuto regolare, prevale la ritualizzazione del distacco e della mancanza, da attuarsi anche mediante la rinuncia consapevole a certi piaceri per una sorta di simpatia analogica. Dall'ultimo dopoguerra certe regole private hanno subito una svalorizzazione progressiva ed oggi sono rimaste solo nei centri periferici minori, e comunque i tempi del rispetto del lutto si sono ridotti e talvolta sono mal sopportati da una parentela giovanile. Ci raccontano spesso che un tempo era tanta la voglia di ballare, che si aspettava il carnevale per mascherarsi e non farsi riconoscere così da potersi inserire clandestinamente nelle sfilate o nei veglioni danzanti.

In genere l'intervenire in una danza presume la conoscenza formale del repertorio. Chi non sa in genere si astiene, anche per non far brutte figure. Ma la danza popolare, quella accessibile a tutti, accettava anche incompetenze, iniziazioni, prove, imitazioni estemporanee.

Nelle feste private si prendeva parte per stretta parentela e amicizia, per frequentazione solita di vicinato o per invito. Nelle feste pubbliche, se non c'erano vincoli o norme particolari, tutti avevano lo stesso diritto alla frequentazione del ballo. Nei piccoli paesi o nelle campagne i residenti si conoscevano fra loro, dunque tutti erano informati sulle situazioni familiari e personali, e sulle contese tra persone, dunque per la buona riuscita della festa era bene evitare tutto ciò che poteva incrinare la serenità sociale e il positivo clima di contentezza comune. Chi conduceva le danze teneva in considerazione stato civile e questioni relazionali interpersonali di vario tipo, in modo da non offendere la sensibilità di nessuno e rispettare la "buona creanza" verso chiunque. Un forestiero per inserirsi nella danza era più opportuno che per la prima volta venisse stimolato da qualche conoscente a prendervi parte. Tra giovani di paesi vicini spesso si entrava in competizione, perché si cercava di andare a conoscere e frequentare nel ballo le coetanee dei centri accanto e questo veniva visto come una sorta di attentato ad una specie di capitale umano di proprietà dell'intera comunità di appartenenza; così divenivano frequenti i dispetti, le piccole vendette o semplicemente le canzonature e le ironie reciproche. Il campanilismo è uno degli intermezzi scherzosi

più ricorrenti durante le feste da ballo: spesso da paese a paese anche il modo di ballare cambiava, di poco o di tanto a seconda dei casi, le differenze giustificavano l'alterità o l'estraneità.

Abbiamo visto che alcune danze richiedevano periodi di addestramento in gruppo, dunque la partecipazione era esclusiva solo per coloro che dimostravano di essere in grado di eseguire correttamente le tecniche previste. Ciò era necessario per le danze armate, le torri umane e le danze con sagome sormontate, cui si accenna avanti. Un genere molto particolare di danza tradizionale è quello che mima il duello in coppia; tale modello, un tempo molto più diffuso, si rintraccia ancora vivo e secondo sottotipologie differenti fra Puglia (*pizzica scherma*), Campania (*tarantella col taccaro*), Calabria (*tarantella schermata*) e Sicilia (*ballettu*). Si tratta di tecniche coreutiche molto simili a quelle marziali di duello col coltello, molto realistiche pur senza l'uso dell'arma, che viene sostituita dal palmo della mano. Queste danze si eseguono pubblicamente solo in specifiche feste religiose, nelle quali si riuniscono gli esperti di reciproca antica conoscenza. Partecipare a quest'arte coreutica dal pregnante carattere agonistico esige una meticolosa trasmissione di tecniche cinetiche, ma soprattutto di un complesso dizionario di gestualità simbolica; infine occorre che il padrino-istruttore, quando constata che l'allievo è pronto, l'introduca nella compagnia degli schermitori<sup>25</sup>. Dunque la partecipazione a questa peculiare forma di danza deve sottostare ad una sorta di rito di iniziazione e ad una emblematica adozione di comparatico. La danza stessa era in uso soprattutto negli ambienti carcerari e malavitosi, dunque sottoposta anche a particolari codici d'onore.

## b2) Regole dell'invito

Come si è potuto osservare, se il ballo di tradizione è per sua intrinseca fisionomia un'azione corale, non può non prevedere una codificazione convenzionale delle modalità di partecipazione. Uno dei modi più frequenti di iniziare, introdurre e intervenire nella danza è che qualcuno inizi e coinvolga qualcun altro a danzare con

---

<sup>25</sup> Sulle dinamiche sociali, coreutiche e didattiche delle danze di pantomima duellistica cfr. Di Lecce Giorgio (1992), *La danza scherma salentina*, in "Lares", LVIII, 1992, n. 1, pp. 33-45, Firenze, Olschki; Tolledi Fabio (a cura di) (1998), *Tamburi e coltelli. La festa di San Rocco, la danza scherma, la cultura salentina*, Taviano (LE), Quaderni di Astragali; Monaco Davide, *La scherma salentina ... a memoria d'uomo. Dalla pazziata alla danza-scherma*, Edizioni Aramirè, Lecce 2006 e Gala G. M. (2006), *Il dissidio nel corteggiamento e il sodalizio nella sfida: per una rilettura antropologica del complesso sistema dell'etnocoerutica italiana*, in Pietro Fumarola, Eugenio Imbriani (a cura di), *Danze di corteggiamento e di sfida nel mondo globalizzato*, Nardò, Besa, pp. 63-110.

sé. Ecco che le norme dell'invito divennero un capitolo importante nel complesso galateo coreutico. Nella cultura occidentale solitamente è demandato all'uomo la funzione di invitare la donna prescelta. Ma l'attuazione articolata dei modi dell'invito dipende dagli usi locali. Nelle regioni meridionali vigevano delle regole ferree in questo ambito, ma molte condizioni che ancora oggi sopravvivono in centri remoti delle regioni meridionali e insulari un tempo erano consuetudine anche nelle regioni settentrionali. Ma la resistenza di certe norme oggi è attestata a macchia di leopardo, costantemente in via di estinzione.

Se una ragazza era nubile, il giovane doveva chiedere l'autorizzazione a poter invitare la ragazza al padre della stessa, o via via ad un membro della famiglia che aveva funzione di custodire il buon comportamento della giovane (madre, fratello maggiore, zio o parente prossimo). Se la donna da invitare era promessa, fidanzata o già sposata, andava chiesto il permesso al fidanzato o marito e durante il ballo doveva sapersi contenere quando era invitata da terzi, talvolta rifiutarsi se non si aveva l'autorizzazione del proprio uomo. Una donna non impegnata sentimentalmente non poteva ricusare l'invito di qualcuno, se non per impedimenti veramente significativi: lutto, indisposizione psicologica o fisica, punizioni familiari, voto religioso o altro. Ma se ricusava un invito, doveva ricusare poi tutti i successivi, perché altrimenti diventava offensiva la ricusazione di qualcuno a confronto dell'accettazione di altri, a meno che si ufficializzava in pubblico con quell'atto la scelta di sentirsi impegnata sentimentalmente con una persona specifica. Nelle competizioni amorose il meccanismo di invito-accettazione-ricusazione creava in passato non pochi problemi di relazioni sociali fra contendenti e le loro rispettive famiglie. In ogni comunità esistono dei parametri generali da rispettare: questi venivano interpretati in maniera rigida di fronte a membri estranei alla comunità, in modo più elastico e tollerante verso conoscenti e amici. Il legame di parentela, amicizia e conoscenza allentava la rigidità del codice comportamentale, soprattutto quando nella festa da ballo dominava un clima di piacevole convivialità e allegria.

Vi sono appositi repertori coreutici in varie parti d'Italia che si basano sul gioco dell'invito, sia in forma verbalizzata che in forma mimata. I primi hanno a seconda delle zone formule dialogiche o monologiche, fisse o variabili ed estemporanee, dette o cantate. Tale abbondanza repertoriale denota quanta importanza aveva assunto l'atto dell'invito in società agropastorali, nelle quali le relazioni fra i sessi non erano così frequenti e disinvolte. Si invita porgendo un fiore (*ballo del fiore*), un frutto (*ballo*

della mela) o un fazzoletto (*tarantella co' muccaturè*), sospirando (*ballo del sospiro*), baciando (*ballo del bacio*) o imponendo uno scialle attorno al collo della desiderata (*ballo dello scialle*) o un cappello sulla sua testa (*ballo del cappello*, che nei secoli scorsi affidava alla donna la scelta del cavaliere<sup>26</sup>) o inginocchiandosi davanti alla prescelta (*ballo degli sposi*); si invita chiamando per nome cantando (*ballo del chiamo, dell'invito, della sala, ballo imperiale, ballo dell'onore*, ecc.) o mediante omaggio poetico componendo rime (*ballo della sorte, ballo al fiasco*, ecc.). Si può indirettamente invitare una donna rubandola al cavaliere che è già in ballo; perché ciò sia possibile e non vada a trasgredire le regole, basta trasformare una trasgressione in regola giocosa e si capovolge la prassi solita. Così in molte zone d'Italia sono frequenti quei balli che si basano proprio sulla sottrazione della dama (in alcuni casi, numericamente minori, il ruolo può essere invertito, così sono le donne a rubare gli uomini alle altre donne) come dei balli-gioco seguenti: *ballo della scopa o della granata, ballo dello schiocco, ballo della spazzola o della mestola*, ecc. Talvolta l'abbinamento è affidato alla sorte (*ballo della seggiola*), in altri casi l'invito si può tranquillamente rifiutare (altro tipo di *ballo della sedia, ballo dello specchio*) o addirittura abbandonare il proprio compagno o la propria compagna nel mezzo della sala (*ballo del piantone*).

### b3) Regole della disposizione

Dopo la codificazione delle modalità di accesso al ballo, v'era quella di collocarsi - secondo alcune usanze locali - in una disposizione sancita anch'essa dalla tradizione. La disposizione nel ballo in molti casi dipende dalla tipologia della coreografia di ciascun ballo, in genere in rapporto al sesso di ciascuno. Le danze rigorosamente a partecipazione mista (uomo e donna) assegnavano i posti nell'impianto coreutico nelle modalità previste per il funzionamento dei meccanismi coreografici. Ma nei balli tondi collettivi, ad esempio, alcune comunità permettevano una collocazione libera di ciascuno, altre sancivano ad una collocazione dispositiva precisa. È in Sardegna che troviamo una maggior varietà ed una maggiore conservazione di queste regole. Vi sono ad esempio paesi che prevedono il posizionamento alternato di uomo e donna, chi la propria donna a destra, chi alla sinistra dell'uomo. Ma vi sono paesi che prevedono l'ingresso nel ballo tondo di una donna con due uomini ai lati, ciascuno su un rispettivo fianco: ad Oliena, per esempio, il proprio uomo la donna lo tiene a

<sup>26</sup> Zuccolo Simeon da Cologna considerava altamente biasimevole permettere alle donne di scegliere l'uomo che più gradiva imponendogli un cappello sul capo: *La pazzia del ballo*, Padova, Jacopo Fabiano, 1549, capp. XI-XII, pp. 18r-30v.

sinistra e l'altro sulla sua destra. Vi sono paesi che hanno esattamente la disposizione contraria, è l'uomo a ballare con due donne (a Fonni, Mamoiada, Dorgali, ecc.). Se un uomo entra infrapponendosi fra il marito e la moglie possono nascere malumori e discussioni, perché si infrange una regola. È chiaro che queste sono prassi nella normalità, ma vi possono essere circostanze in cui, per assenza di persone, l'entrata in ballo prevede eccezioni o ulteriori regole in subordine. Anche nella danze più moderne la disposizione è sancita dall'etichetta del ballo di società. Nelle *promenades* o "passeggiate" delle *quadriglie* è l'uomo a porgere il braccio destro flessò al proprio interno alla donna, in modo che questa possa allacciarsi e simbolicamente essere sostenuta.

Fra regole dell'invito e della disposizione nello spazio coreutico si cala a pieno un singolare modo di ballare osservato in Sardegna. Un particolarissimo ballo con invito si svolge ritualmente ogni anno il martedì di carnevale a Seneghe nel Montiferru<sup>27</sup>. Nel *ballu 'e sa pratza* si recano in tanti per partecipare al ballo collettivo del paese. Tutti gli uomini si legano per braccia in una lunga fila e dietro di loro si pongono le donne, anch'esse in fila. Quando comincia la musica la prima donna che è a capo della fila all'estrema sinistra, ponendo la mano sulla spalla del primo uomo lo invita al ballo, l'uomo accetta regolarmente l'invito, i due si legano nel modo tradizionale e cominciano a ballare nella piazza; così in rapida successione fanno tutte le altre donne e alla fine tutte le coppie sono in ballo nella piazza e procedono su un percorso a stella, convergendo e divergendo rispetto al centro della piazza in cui è posto il suonatore di fisarmonica, alternando *su ballu a passu* a *sa dantza*; nel passaggio dal *passu* alla *dantza* i maschi cambiano donna e si portano a ballare con quella successiva in senso orario. Mentre *su passu* vede ogni coppia (o trio) ballare autonomamente, la *dantza* viene ballata a due coppie, ogni uomo sin dall'inizio si coordina con un compagno fisso e con lui esegue la *dantza*. Tutto il ballo è regolato nella disposizione delle coppie: infatti è molto importante la posizione iniziale di ciascuno, perché deve conservare lo stesso ordine ogni volta, ciascun uomo si associa al proprio compagno, poi per tutta la mattinata le donne si porranno a turno dietro l'uomo successivo, così fra i cambi che avvengono durante il ballo con lo scorrere degli uomini, e lo scorrere delle donne verso l'uomo nuovo a inizio di ogni riesecuzione della suite dei due balli, si ottiene

---

<sup>27</sup> Sull'argomento è stata svolta un'approfondita ricerca sul campo da Marcello Marras; la sua analisi della festa carnevalesca e dell'importanza che assume tale danza nella comunità seneghese ha trovato poi esito nella pubblicazione: Marras Marcello (2003), *Un paese in ballo. Danza e società nel carnevale seneghese*, Cagliari, Contaghes.

come esito finale che tutte le donne nella mattinata ballano con tutti gli uomini a turno ordinato. Il ballo in piazza finisce quando la rotazione completa è realizzata. Raccontano in paese che talvolta in questo ballo rituale, così espositivo delle relazioni interpersonali del paese, se un uomo era stato durante l'anno rifiutato da una donna in altre occasioni di ballo o in seguito ad una richiesta matrimoniale, coglieva l'occasione per abbandonare nel mezzo della piazza e del ballo la donna quando il meccanismo di rotazione gliela faceva recapitare come compagna di ballo. L'onta dell'atto era notevole e carica di valenza semantica, tale da creare dissidi tra le famiglie.

#### b4) Regole dell'esecuzione

Anche durante lo svolgimento del ballo vi erano regole comportamentali che andavano ben al di là della realizzazione della trama strutturale del ballo. Vi sono tradizioni che prevedono una serietà mimica e posturale indipendentemente dagli stati d'animo dei ballatori, è uno stigma caratterizzante la danza; tale atteggiamento espressivo è più ricorrente in quelle danze più conservative e a carattere più pastorale (i balli sardi, *tarantelle* e *pastorali* della Basilicata più remota, certe *saltarelle* dell'area frentana in Abruzzo), tracce evidenti di una dimensione sacra e cerimoniale della danza, nella quale l'introversione prevale sull'estroversione.

Il ballo ad accesso libero contiene codici nascosti, che sovente solo chi appartiene a quella specifica cultura locale conosce. Ad esempio vige la regola che prevalgono, nel condizionare l'andamento cinetico ed energetico del ballo, le persone meno valide, siano esse anziane, portatori di svantaggi fisici, donne incinte, bambini in fase di apprendimento, persone incidentate, ecc. È la persona giovane e valida che si deve adattare al meno capace, è una questione di rispetto e di senso di equità sociale. Le competizioni che possono nascere sul piano del linguaggio cinetico durante un'esecuzione vengono accettate se servono a favorire la coesione, un momento di scherzoso intrattenimento o spettacolo, quando oltrepassa certi limiti sono gli anziani o gli amici a porre freno biasimando chi si abbandona ad una rivalità irragionevole. Rientra a pieno nei comportamenti codificati il tema del corteggiamento. Molte danze a coppia mista possono prevedere il gioco della seduzione, contenuto sempre nei limiti culturali dati dalla mentalità locale. A tale gioco possono prestarsi tutti, gente di qualsiasi età o condizione, finché si rimane in una simulazione spettacolarizzata e positiva, pur sempre nel rispetto dei vincoli espressivi dei ruoli e delle relazioni coniugali.



Certe varianti cinesiche si potevano introdurre solo in determinate situazioni: ad esempio nelle *tarantelle* meridionali c'è la "mossa", cioè dei movimenti allusivi di bacino differenti fra uomo e donna che evocano atti dell'amplesso o della seduzione sessuale; questi elementi si inserivano nel ballo in genere quando c'era confidenza tra i ballerini. Parecchi repertori coreutici prevedono delle parti non fisse e obbligate del ballo, ma solo opzionali, che si estraggono dal dizionario coreutico solo quando l'occasione lo rende opportuno. Vi sono balli nei quali la sconcezza è d'obbligo (*ballo dei gobbi* toscano-emiliano-romagnolo, *ballo del baraben* bolognese, *furlana* romagnola-montefeltrina, *ballo della morte* ligure, ecc.), perché hanno una forte connotazione sessuale e propiziatoria.

#### b5) Ruolo maschile

All'uomo in quasi tutte le tradizioni coreutiche osservate in Italia tocca espletare un ruolo che la cultura di appartenenza gli assegna, egli deve attenersi a certi parametri comportamentali molto ricorrenti, che provengono dal passato per sedimentazione di valori profondamente acquisiti, i quali, pur con le mutazioni di mode coreutiche e di cambi di mentalità, restano incisi in una "consapevolezza incosciente" o celata: vigoria fisica, intraprendenza, cortesia cavalleresca, protagonismo, competizione, ostentazione intenzionale.

Il vigore fisico nell'esecuzione maschile è un punto fermo: all'uomo spetta mostrarsi fisicamente abile, energico nei movimenti che sono, per prassi ovunque codificata, più esagerati nelle grandezze, più generosi nel dispendio di energia, più contrassegnati da una certa rozzezza mascolina; tutti elementi che fanno da contrappeso al ruolo femminile. La gagliardia fisica diventa un tratto apparentemente 'naturale' nella distribuzione delle parti nel gioco fra i sessi, in realtà è il frutto di una configurazione culturale della dimensione maschile. Per l'uomo la valentia nel ballo consiste nell'eseguire i moduli cinetici in modalità accresciute: maggior ampiezza, maggiore elevazione dal terreno nei salti, maggiori pressioni sul terreno nelle battute o negli appoggi, più ampia la gesticolazione, più energici tutti i movimenti, più evidente la pantomima.

Il ruolo dell'intraprendenza è il frutto di un processo di dominanza che il mondo maschile ha messo in atto da secoli nella cultura occidentale: a lui spetterebbe il ruolo di leadership nel guidare le danze comandate (*quadriglie*, *contraddanze*, *balli del chiamo* o *della sala*, *ballo al fiasco*, *tarantelle* "figurate", ecc.) o nel decidere quale figura

coreografica eseguire nelle danze a struttura aperta. All'uomo competono l'invenzione estemporanea, lo stratagemma diversivo, possibilmente divertente, la battuta pronta, il gioco della finzione, il vivacizzare l'esecuzione e soddisfare gli astanti con stimoli di vario genere (ironia, pantomima, esagerazione).

La cortesia cavalleresca si espleta nei confronti della donna, soprattutto nei balli in una o poche coppie miste. Vari sono i modi con cui si manifesta: gioco del corteggiamento, ossequiosità fino al reverenziale, vezzeggiamento dell'altrui ruolo, attenzione e premura cinesica, ricorso ad atti che la struttura coreutica di ciascun ballo mette a disposizione del ruolo maschile, come il gioco col fazzoletto, il sorreggere la donna in certe fasi, ricorrere a gesti di deferenza quali cenni col capo, saluti, inginocchiamenti, inchini e riverenze. Il cavaliere deve porsi a servizio della dama, ma anche usarle una prossemica che sia di riguardo e di protezione ad un tempo.

Il protagonismo maschile sta nel soddisfare ciò che i componenti di una comunità si aspettano dal ruolo del danzatore: mettersi in mostra, esasperare la dimensione dell'io, tendere all'eccentrismo e all'esibizionismo soprattutto in presenza di una ballerina, ma anche quando si trova a danzare con un altro uomo. Il profilo maschile è quello di ricavare un'importanza del ruolo e della figura attraverso l'esasperazione della cinesica e di porsi al centro della scena attraverso l'esteriorizzazione dell'essenza coreica.

La competizione: un'antico retaggio militaresco obbliga il maschio, anche nel ballo, ad assumere atteggiamenti competitivi verso un altro uomo. In un qualsiasi ballo tradizionale l'uomo muta totalmente atteggiamento se balla con una donna oppure con un altro uomo: alla disponibilità cortese si sostituisce antagonismo, agonismo, rivalità di prestazione, gara cinetica per apparire migliore secondo canoni estetici tipici della cultura di appartenenza. Durante l'esibizione vi è una sorta di sdoppiamento della personalità coreologica dell'uomo: con un altro uomo la tendenza è quella di interpretare un personaggio molto diverso rispetto alla relazione danzante con la donna: l'altro uomo, pur se parente, amico o paesano, è visto sulla scena del ballo, o, se vogliamo, nel gioco delle parti che si innesca, come un rivale, come un corpo contendente, un occupatore di spazio vitale cui sottrargli importanza o col quale condividere il proscenio da co-protagonisti.

L'ostentazione intenzionale è l'inevitabile conseguenza della realizzazione protagonista e competitiva di cui sopra: l'uomo in molti balli che lo permettono deve mettersi in mostra con i vari stratagemmi qui esposti, è una parte che gli tocca

rappresentare soprattutto se un contesto allegro, caloroso e familiare lo circonda; egli giunge al ricercare nei vari modi usuali o con trovate estemporanee di risultare positivo agli occhi degli astanti mediante il far divertire o giocare qualcuno dei vari ruoli di sua spettanza. Essere ridicolo o tendere a far sorridere è una costante, così come attrarre l'attenzione dell'altro sesso mediante esagerazione delle prassi coreutiche<sup>28</sup>.

#### b6) Ruolo femminile

In esatta corrispondenza del ruolo maschile, si intende solitamente in tutte le tradizioni regionali quello femminile come armonicamente complementare al primo. I caratteri comportamentali più diffusi nelle tante danze documentate e tipici del ruolo femminile: riferimento di trama spaziale, contenimento fisico, subordinazione apparente, eleganza stilistica, supponenza di ruolo. Va precisata una considerazione importante: il ruolo della donna nelle danze tradizionali italiane muta enormemente laddove l'evento coreutico e la presenza alla festa è esclusivamente femminile: imposto loro un ruolo di sottomissione espressiva, le donne sembrano liberarsi e riappropriarsi di un complesso ruolo di protagoniste quando sono tra di loro o quando la presenza maschile è irrilevante. Inoltre va detto che sopravvivono in alcune aree folkloriche italiane ancora sprazzi di società matriarcale, nelle quali anche la gestione della funzione coreutica è appannaggio preminente delle donne: ciò succede in certe comunità lucane, campane o abruzzesi.

- Riferimento di trama spaziale. Nella realizzazione dell'azione coreutica la donna riveste una funzione importantissima: gestisce lo spazio coreutico divenendone ago magnetico nella scrittura sul terreno che compiono i corpi danzanti. Mentre all'uomo sono permessi l'exasperazione prossemica e la perdita talvolta del filo del percorso spaziale in certe coreografie di balli in coppia a struttura libera. Anche in certe contraddanze come le *gighe marine* o la *piva* dell'Appennino toscano, o in molte *tarantelle* del sud d'Italia alle donne spetta tenere il campo, fare da stella polare coreutica per far orientare l'uomo nelle sue evoluzioni. La donna conserva la memoria geometrica della danza, infatti quando si vuole constatare quali sono le segnature sul terreno degli spostamenti corporei, bisogna assistere a balli fra donne in presenza

---

<sup>28</sup> Viste con occhi e mentalità esterni alla cultura osservata, certe esibizioni maschili tendenti all'eccentricità esasperata (corroborata dall'uso di alcolici) a volte fanno un po' pena, ma queste sono letture poco soggettive e poco relativiste, pur se condivise talvolta da esponenti della stessa comunità.

pubblica, poiché esse donano alla danza quella correttezza formale a cui l'uomo non sempre ottempera.

- Il contenimento fisico attiene ad un concetto più arcaico della danza, non è l'exasperazione cinetica ma la corporeità rituale iterativa che dichiara il senso profondo del ballo di tradizione. Certo è che nella compostezza femminile si leggono anche i codici morali ed estetici della società di appartenenza: la donna, dopo secoli di predicazioni religiose e d'imposizione di modelli etici, deve avere comportamenti austeri, composti, delicati, frenando il linguaggio più istintivo, spontaneo del corpo o declinato secondo le situazioni contestuali. In molte danze la donna deve cercare di non far avvicinare troppo l'uomo al suo corpo o farsi abbracciare o chiudere nello spazio del ballo, così come deve salvaguardare il suo fronte posteriore, poiché nella visione agropastorale l'eccessivo accostamento dell'uomo può simboleggiare simbolica possessione erotica e quindi accettazione esplicita di essa. La donna deve divincolarsi da strette eccessive, da *avances* esplicite, da gesticolazione esplicitamente erotica e tendere alla serietà esecutiva. Il corpo femminile controllato da modello etico si muta in valore estetico: un atteggiamento fisico composto è più bello e più ammirevole di un corpo scomposto, osceno, luogo di attrazione sessuale. Alla diabolicità erotica, certi stili locali hanno preferito per la donna una visione angelicata, quasi da Dolce Stil Novo, che hanno finito poi col riprodursi di generazione in generazione tale immagine stereotipata, così ogni donna conforme ai dettami della tradizione ha riversato nell'agire coreutica tale convinzione, riproponendo modi comportamentali consoni appresi per imitazione visiva senza più la coscienza critica della provenienza. Ciò però non vuol dire che nella tradizione non esistano danze di inequivocabile carattere erotico, che di solito venivano affidate all'esecuzione degli uomini, oppure più di rado anche a personalità femminili forti, esuberanti ed estroverse, cui era concesso il ruolo di provocazione o enfaticizzazione allusiva.

- Subordinazione apparente. Durante l'esecuzione coreutica la preposta esuberanza maschile sembra di oscurare il ruolo e la performance femminile, così come spetta all'uomo spesso l'incipit delle figure coreografiche e delle varianti modulari cinetiche; in realtà l'incorporazione profonda del ballo da parte della donna gli restituisce il ruolo non solo di bussola spaziale, ma di guida strutturale e di memotecnica del modello coreutico. In molte esecuzioni è capitato di vedere imporsi le donne nel determinare la squadratura dell'assetto spaziale, cioè la corretta gestione coreometrica dello spazio.

- Eleganza stilistica. Il bel danzare della donna sta nell'avere eleganza, contegno, minutezza di movimenti aggraziati. Molti moduli cinetici se eseguiti in miniatura talvolta risultano ancor più difficili rispetto alle dimensioni maggiorate maschili; certo i movimenti ridotti risultano alla fine meno faticosi di quelli più energici, ma tutto ciò rispetta i canoni sociali: all'uomo la forza, alla donna il fascino della raffinatezza.

- Supplenza di ruolo. Molto spesso nei piccoli centri le donne, statisticamente sempre più numerose degli uomini, per ragioni varie restavano per lunghi periodi senza una parte degli uomini del paese; dovevano supplire in molte attività il ruolo dell'uomo durante le migrazioni stagionali, le guerre, i servizi militari, le emigrazioni, le navigazioni e le transumanze. Anche nelle pratiche musicali e coreutiche questo ruolo di supplenza era esercitato ricorrendo, ad esempio, più spesso al ballo cantato per compensare la carenza di strumenti musicali solisti, solitamente appannaggio maschile. Nel ballo non di rado alcune donne imitavano gli uomini, caricaturandone il ruolo e le interpretazioni. Lo scambio dei ruoli è sempre una fonte di ilarità, cui ricorrevano i commedianti dell'Improvvisa come una delle regole basilari della comicità nella commedia. Nella sostituzione delle parti era permesso essere licenziose e pungenti, e poiché si entrava nella dimensione della simulazione e quindi del non interpretare se stesse, allora era concesso loro di esagerare e far uso della licenziosità che solitamente era tollerata nell'agire maschile. Da parte delle donne manca o è meno appariscente il frequente atteggiamento di competizione che si determina fra i ballerini maschi, così come il mettersi in mostra, che pure è elemento costante anche da parte delle donne, non è determinato da esibizionismo sfacciato, ma è oggetto di ammirazione da parte dell'altro sesso proprio la sobrietà espositiva di corpo, gesti e postura dominante.

### C) Codice epilogativo

I modi di sortire dalla danza e dal suo spazio scenico sono anch'essi sanzionati. Secondo i repertori ci sono uscite per chiusura del brano musicale, per eliminazione, per rotazione, per sostituzione, per esaurimento del tempo coreutico normale, per accelerazione o rallentamento progressivo impresso dal suonatore o per altre dinamiche previste dalla struttura dei balli o estemporanee. Le chiusure vanno rispettate anche quando la durata del ballo dipende da scelte soggettive dei ballerini.

Bisogna stare al gioco e bisogna accettare di mettersi in gioco anche quando a determinare la fine del ballo è il confronto fra personalità vincenti o perdenti. Le danze che prevedono l'eliminazione progressiva spingono ad essere competitivi sia uomini che donne, ma mentre ai primi è più frequente il ricorso a furbizie, alle donne sono richiesti atteggiamenti più controllati. In alcune zone si usa a fine danza ringraziare pubblicamente i suonatori, anzi in alcune danze comandate (*quadriglie o tarantelle figurate*) talvolta sono previsti comandi finali che fanno terminare volontariamente i balli con l'omaggio finale ai musicisti. All'uomo spetta nelle danze basate sulla coppia ringraziare la donna per aver acconsentito a ballare, in una lettura antica di accettazione del ballo come concessione di favore.

Durante le feste da ballo un po' ovunque negli ambienti tradizionali le donne stanno fra loro da una parte e gli uomini dall'altra. In tale scenario la danza assume di più il senso di incontro fra sessi, mentre gli intermezzi fra un ballo e l'altro esternano una consuetudine al consociativismo in base proprio all'appartenenza sessuale.

Oggi molte di queste norme si sono smagliate se non addirittura sono state soppresse, soprattutto fra i giovani. Ciononostante decaduti alcuni codici si tende a sostituirli con altri, ma è l'usanza stessa che fa diventare regola le modalità più frequenti.

Per concludere questo panorama normativo non scritto ma ugualmente 'sentito' dalla tradizione, si devono considerare due ulteriori elementi: che ogni convenzione posa su valori etici e estetici di una società, i quali mutano nel tempo e differiscono da paese a paese, e che la danza concerne anche una dimensione emotiva ed irrazionale della vita collettiva. Vi è un potere nella danza che si appropria in genere positivamente di chi la pratica e infonde in essi un appagamento che compensa a volte eventuali infrazioni al codice o i suoi stessi vincoli con un benessere fisico e psicologico condiviso.

Inoltre, la maggiore o minore tolleranza verso le regole dipende anche dal 'clima' sociale ed emotivo che si stabilisce in una festa; a determinare l'humus emozionale, oltre alle buone relazioni fra i partecipanti, è la soddisfazione dei piaceri gustativi dipendenti dalla buona cucina e soprattutto dagli effetti del buon vino e di altri alcolici che ogni tradizione usa consumare. Gli eventi coreutici sono sempre congiunti alla soddisfazione di altri bisogni primari e tale abbinamento costante restituisce alla danza e alla festa una connotazione sempre positiva.

## CAP. V

### IL BALLO CANTATO IN ITALIA

#### A) Polisemia e polimorfia: una forma espressiva multidisciplinare

Lo studio della canzone a ballo apre e sviluppa un interessante settore sia nella letteratura che nella coreologia e nell'etnecoreologia ed affronta il complesso problema della interdisciplinarietà del fenomeno coreutico; esso privilegia in particolar modo il rapporto che intercorre fra il canto e il ballo, cioè fra la comunicazione melo-linguistica e la realizzazione cineto-coreografica. Ognuna delle componenti di questo trinomio indissolubile *poesia-musica-danza* aveva una propria natura e vita, ciascuna esprimeva autonomamente dei significati propri ed era rivestita con una specifica forma; da ciascun tipo d'arte di cui si compone il canto a ballo, l'ascoltatore-spettatore trae messaggi e ne osserva l'aspetto esteriore. Sia il testo che la melodia e l'insieme dei movimenti del corpo possono infatti esprimere sensazioni (gioia, tristezza, paura, amore, ecc.) che idee (riflessioni, sogni, ricordi, progetti, ecc.), ciascuno con il proprio linguaggio. Tre lingue in una sola, dunque, tre campi espressivi in un'unica sintesi d'arte.

Se oggi può sembrare alquanto singolare la convergenza in un'unica entità di generi espressivi che consideriamo diversi, così non era nell'antichità classica la concomitanza tra poesia, musica e danza. Il canto a ballo ci riporta al significato originario di poesia e alle sue arcaiche modalità di realizzazione. La poesia, detta appunto 'carme' (da *canere* = cantare), era difatti un canto, cioè parole in versi modulati, questo valeva anticamente sia per la poesia popolare che per quella colta e letteraria. Nel mondo classico sino al Rinascimento esistevano vari schemi metrici precostituiti: ogni modello poetico forniva all'autore strutture ritmiche e melodiche cui attenersi. Spesso alle sollecitazioni melo-ritmiche del 'carme' si rispondeva con la danza. La poesia poteva dunque divenire un crogiuolo di espressioni artistiche, era un trittico espressivo che l'esigenza di spettacolarizzazione rendeva inscindibile.

L'esempio più pertinente era dato dall'azione del coro nel teatro greco, le cui rappresentazioni consistevano nel cantare e danzare (talvolta mimando) un testo narrativo o lirico, con o senza accompagnamento di strumenti musicali. Ancora oggi il lessico derivato ("coro" e "coreo") indica, dietro un'apparente ambiguità, una matrice comune di forme espressive oggi considerate indipendenti. Anche gran parte della terminologia poetica di base, usata in retorica, ci svela l'origine coreutica della poesia: *strofe* (voltata del coro), *piede* (modulo cinetico eseguito dai piedi), *verso* (piede voltato, frase cinetica), *ritornello* (movimento coreografico in tondo, controgiro, ritorno al punto di partenza), ecc.

Questo modo di intendere e di interpretare la poesia, che possiamo definire melo-coreutica, è una concezione antica, che è andata lentamente perdendosi in ambito culto dall'evo moderno in poi, ma è rimasta ben radicata nella cultura orale tradizionale con i suoi numerosi esempi di balli cantati, o nell'uso della canzone della musica leggera contemporanea, che prevede una possibile trasposizione in ballo del brano. Più saldo è rimasto nel tempo il vincolo fra poesia e musica, soprattutto nell'uso folklorico, dove ancora oggi non si intende la poesia se non attraverso l'adeguamento a modelli canori precostituiti. L'ottava rima e le terzine o le quartine della poesia a braccio dell'Italia centrale e le poesie cantilenate del sud, così come gli stornelli, gli strambotti, i rispetti e le villotte rappresentano la persistenza di una cultura melo-poetica antica. La prima forma artistica a dissociarsi dall'originaria combinazione ternaria espressiva sembra essere stata la danza, in seguito anche la musica è stata messa da parte in letteratura: già dal tardo medioevo la poesia d'autore poteva essere secondo i casi recitata o modulata. Ma sull'altro versante noi troviamo che fino a tutto il rinascimento alcuni generi poetici come la ballata o canzone a ballo, la cantilena, la frottola, la villotta e la villanella hanno perpetuato le antiche condensazioni d'arte, in quanto nate strutturalmente per essere cantate e ballate così come i balli cantati popolari odierni. Nella tradizione popolare, oltre al persistere di un ampio campo di canti ballati, restano degli spiragli che fanno intravedere in origine un uso coreutico di canti oggi non più accompagnati dalla danza: gli stornelli, ad esempio, hanno spesso forti attinenze ritmico-melodiche con alcuni canti a ballo che accompagnano i *tresconi*, le *veneziane*, le *furlane*, i *saltarelli* e le



*tarantelle*; oppure basta osservare nell'Italia meridionale l'uso degli stessi testi cantati sia per eseguire la serenata che per accompagnare la *tarantella*.

## B) Coralità, identità collettiva e formazione dell'homo civicus

Per molti secoli il ballo cantato è stato eseguito con forme coreografiche collettive; tra queste regnava il ballo tondo. Tutto ciò non era né casuale, né insignificante. Il ballo cantato era un'occasione privilegiata di comunicazione comunitaria, un evento d'incontro e di relazione sociale. Essendo una forma d'arte condensata, come si è detto, la sua capacità espressiva e comunicativa era triplicata, nonostante fosse realizzata secondo modalità rituali e reiterate. La presenza del testo permetteva uno scambio linguistico (in genere stereotipato ma con possibilità di scelta fra temi vari, in rari casi era possibile l'improvvisazione estemporanea), induceva ad un'esibizione delle possibilità canore dei singoli o del gruppo; infine il ballo esprimeva il composito linguaggio del corpo con le sue manifestazioni più ricorrenti come l'intesa amorosa, la gagliardia e la competizione fisica, e portava all'omologazione dei modi comportamentali e posturali. Il canto a ballo dunque più di altre espressioni della comunità ha espresso nel passato, ed ancora oggi esprime, una identità di gruppo ed è al tempo stesso un'occasione tra le più efficaci di educazione alla socialità.

Il ballo cantato in forma corale e circolare possiede una marcata significazione magico-simbolica e rappresenta un rito che afferisce alla sfera religiosa (da *religere*, legare, unire); creando e manifestando tale atto creatorio in fieri, gli uomini si ricongiungono col sacro e si sacralizzano essi stessi attraverso figure geometriche (il circolo) di alto contenuto magico e religioso. Le danze cantate sono spesso corali, manifestazioni massime dell'essere comunità, la gente si lega ed esprime tale legame collettivo in maniera forte e pregnante, con una grande intensità sensoriale: il tatto (i danzatori si toccano), l'udito (ascoltano il canto e il battito di piedi e mani), la vista (si osservano, vedono le coreografie e l'evolversi dei corpi nel tempo e nello spazio, comunicano con mimica e gesto), e l'olfatto (si trasmettono odori) partecipano e rinsaldano i vincoli dell'esistere e del sopravvivere insieme, sottolineando il bisogno degli uomini d'essere animali socievoli per meglio affrontare la loro precaria

esistenza. Ancora oggi davanti all'esecuzione rituale di alcuni balli tondi sardi, ad esempio, si percepisce tutta l'importanza e la ieraticità del rito collettivo.

Sul piano più propriamente formativo, il ballo cantato è difatti una scuola polivalente, una lezione di educazione civica ogni volta che lo si esegue: educa il cittadino sin da giovane età alla convivenza con i suoi simili e forma al concetto di gruppo; diventa un momento importante di educazione al movimento e al canto, esaltando le capacità motorie, ritmiche e vocali di ciascuno; se il canto è alternato induce al senso dell'alterità, dell'esistenza dei ruoli e della loro alternanza, nella danza circolare infonde un profondo senso di uguaglianza e di giustizia attraverso l'insistenza su alcuni simboli geometrici e l'equidistanza dal centro; permette attraverso la rotazione di poter osservare la realtà da tutti i punti di vista posti attorno al fulcro centrale, inculcando tacitamente i concetti di obiettività e soggettività nell'osservazione del mondo e della vita.

Le forme coreografiche della danza si evolvono di pari passo con la società che le produce o le adotta; come il cerchio chiuso allude ad una pariteticità di diritti e di ruoli sociali, così il cerchio aperto inevitabilmente mette in risalto il corifeo che dal capo della fila conduce la danza e possiede, rispetto agli altri ballerini, un potere decisionale ed espressivo maggiore. L'introduzione di variazioni di figure rompe l'iteratività del rito e la riconferma di una identità essenziale della collettività, introducendo un'ottica di consumo e un'ansia di innovazione, cosicché anche la danza diventa instabile e pare porsi alla ricerca continua di un compimento sotto la guida di un leader che conduce le evoluzioni coreografiche. Negli ultimi secoli il ballo cantato si è articolato in numerose soluzioni coreutiche, procedendo di pari passo con la complessità dei sistemi di vita delle società di appartenenza: il canto a sua volta ha assunto funzioni varie: di organizzazione narrativa del ballo, di invito al ballo, di dialogo fra protagonisti, di rappresentazione dei fatti quotidiani o straordinari con l'ausilio della pantomima, ecc.

Il ballo cantato educa anche al senso e alla fruizione dello spettacolo, in quanto esso stesso amplia la spettacolarità dell'evento coreutico: tutti i partecipanti rappresentano e si rappresentano; il guardare ed essere guardati, l'ascoltare ed essere ascoltati stanno alla base di una concezione di spettacolo attivo, nel quale ciascuno

alternatamente vive ed inverte il ruolo di spettatore e di attore, producendo spettacolo e assistendovi contemporaneamente.

### C) La donna e il canto a ballo

Il canto a ballo osservato dal punto di vista delle dinamiche dei rapporti sociali, può essere letto in modo ambivalente: come una conferma di un assetto ordinato e gerarchico della società, o come un vettore di potenzialità eversive, riuscendo in qualche modo a capovolgere gli equilibri soliti della società. La presenza femminile nel ballo cantato è una costante, ciò può essere letto sia come una relegazione sociale della donna in un ruolo subalterno e riduttivo, sia come il riconoscimento di una competenza particolare. Non v'è ombra di dubbio infatti che la protagonista principale nella gestione del canto a ballo sia stata, soprattutto nel passato, la donna, innumerevoli testimonianze pittoriche lo dimostrano in vario modo: le ronde cantate hanno spesso come uniche interpreti le donne, le quali danzano, conducono il ballo, cantano e sovente suonano qualche percussione. Infatti mentre l'uso degli strumenti musicali, soprattutto di quelli solisti, restava appannaggio degli uomini, alla donna veniva consentito esclusivamente l'uso di strumenti a percussioni considerati dalla tradizione popolare<sup>2</sup> strumenti malefici e diabolici perché collegati ai riti sabbatici e alle coreo-terapie di liberazione e purificazione<sup>1</sup>.

Sia nella cultura aristocratica che in quella popolare la donna, spesso negata nella produzione materiale e nella pratica degli strumenti musicali, emarginata anche nella gestione artistica della musica, trova nella voce umana il mezzo del suo riscatto sociale. La donna più dell'uomo coltiva nella tradizione contadina l'arte del canto in molte situazioni della vita quotidiana, dalla cura dei piccoli al lavoro dei campi o di casa; ella è una specialista delle tecniche vocali e la società riconosce spesso queste abilità affidandole ufficialmente il ruolo di cantatrice in alcuni fenomeni particolari come il lamento funebre con finalità consolatorie, l'accompagnamento dei lavori pesanti nei campi per alleviare il peso della fatica e l'accompagnamento della danza<sup>2</sup>. La voce e la percussione sono gli strumenti peculiari del mondo musicale femminile, la donna emerge come custode della memoria collettiva, come regina del canto e come abile terapeuta delle ansie collettive con i suoi ritmi ben dosati. Le emissioni

Giuseppe Michele Gala, *Etnocoreologia italiana. Ricerca e analisi sui balli tradizionali in Italia*.

Tesi di dottorato in Antropologia Culturale. Dip. Scienze dei Sistemi Culturali.

Università degli Studi di Sassari

acute del canto corale femminile risolvono un problema di volume, questione non secondaria prima dell'invenzione di strumenti tecnici di amplificazione, e mette in second'ordine la presenza di altri strumenti relegandoli al ruolo di accompagnatori. Insomma il ballo cantato è un microcosmo in cui la donna torna ad assurgere un ruolo predominante nella propria comunità.

#### D) **Le fasi di un percorso etnografico**

Prima di inoltrarci in un'analisi approfondita del fenomeno della canzone a ballo, crediamo sia necessario delimitare - per necessità di chiarezza - i campi semantici cui vogliamo riferirci e fissare di conseguenza una terminologia appropriata e scevra da ambiguità. In queste pagine noi ci riferiremo essenzialmente alla tradizione orale dei balli cantati italiani, così come questa è emersa da una ricerca etnografica compiuta in quindici anni (tra il 1979 e il 1994) in gran parte delle regioni italiane, con particolare attenzione per quelle centro-meridionali. L'oggetto in questione è dunque di natura squisitamente folklorica, la nostra riflessione prende in esame un patrimonio etnico ancora esistente o recuperabile mnemonicamente, e si colloca fuori del filone di studi critici sulla canzone a ballo quale genere letterario, anche se relazioni e interdipendenze fra colto e popolare si affacceranno inevitabilmente come logica conseguenza delle frequenti interrelazioni socio-culturali avvenute lungo i secoli fra ambienti e classi sociali diversi.

Durante l'analisi e la classificazione del materiale raccolto, abbiamo avvertito la necessità di ricercare ascendenze e analogie formali e contenutistiche, al fine di constatare se ci sia stata una continuità storica del ballo cantato. Così l'esposizione analitica dei risultati dei rilevamenti etnografici è preceduta da una breve rivisitazione storica compiuta nelle pieghe della letteratura, per rinvenire le tracce possibili di un'esistenza passata della canzone a ballo a carattere etnico. La scarsa rilevanza data alla tradizione orale da parte della letteratura e della cronachistica ufficiale, obbliga a rileggere le fonti scritte da una diversa angolazione, e spesso a privilegiare testi di letteratura minore e documenti solitamente riposti al margine. Dalla scarsità e dalla indeterminatezza dei riferimenti scritti emerge spesso un

quadro lacunoso e nebuloso, un'opera di chiarificazione e ritessitura dell'orditura storica della danza popolare implica immancabilmente il complesso problema filologico dell'interpretazione delle fonti. Ad una rilettura parziale dei documenti scritti e delle testimonianze iconografiche dei secoli scorsi emergono comunque dei segni indicatori di una realtà folklorica parallela e sommersa della pratica tradizionale. Queste tracce risulteranno in parte fili di congiunzione con alcune forme del patrimonio folklorico attuale, svelandone o ipotizzandone un'ascendenza remota. Poiché non ci risulta che sia mai stato redatto un esauriente saggio che affrontasse il problema nella sua complessità, tenendo realmente conto sia dei documenti letterari, che di quelli orali tradizionali (per effetto di una trascuratezza storica e di ignoranza nel settore etnografico del ballo cantato ancora in vita), vorremmo portare un utile contributo di chiarezza nel mondo del canto a ballo.

## NOTE

<sup>1</sup> Uno dei riti di catarsi più noti in Italia è quello della cura dei tarantolati, per liberarli dagli effetti supposti (in realtà mitici) del morso della tarantola.

<sup>2</sup> Merita qui ricordare il compito delle *prefiche* nei funerali di esaltare col canto il dolore, o delle *caporali* donne che durante la mietitura o la vendemmia avevano nel sud il compito di vivacizzare con canti allegri ritmi di lavoro degli uomini, onde permettere un profitto maggiore al proprietario.

## V.01 IL CANTO ASEMANTICO

Le forme probabilmente più arcaiche del canto a ballo consistono in esecuzioni coreutiche su suoni emessi con la voce: si tratta di sillabazioni, vocalizzi, onomatopee e fonemi a forte impronta ritmica che forniscono la melodia necessaria a far scaturire movimenti organizzati in danza. Questo tipo di canto a ballo, che possiamo definire una fonazione melodica asemantica<sup>3</sup>, fa a meno del testo verbale e attraverso suoni melo-ritmici e onomatopeici costituisce un particolare testo orale di *non sense*, una comunicazione linguisticamente priva di significato finalizzata principalmente alla

Giuseppe Michele Gala, *Etnocoreologia italiana. Ricerca e analisi sui balli tradizionali in Italia*.

Tesi di dottorato in Antropologia Culturale. Dip. Scienze dei Sistemi Culturali.

Università degli Studi di Sassari

trasposizione coreutica. Si fornisce al ballo il solo supporto prioritario: una voce modulata ritmicamente che dia impulsi motori al corpo.

Tale tipologia di canto è quella che più in assoluto trasforma la voce in arcaico strumento musicale, chi canta infatti fa “suonare la voce” ossia fa musica adoperando lo strumento più naturale e immediato che l’uomo ha a disposizione. Il canto si priva della sua peculiare funzione fàtica, rinuncia cioè alla solita comunicazione verbale che attinge al codice lingua mediante l’organizzazione dei suoi elementi; ma l’assenza del testo mette in risalto altre funzioni di questa modalità canora di accompagnare il ballo. La fonazione asemantica, oltre ad accentuare la valenza ritmica, come si è già detto, aiuta a memorizzare il motivo musicale e non vincola l’esecuzione coreutica al ricordo del testo completo. Tant’è vero che spesso chi non ricorda del tutto o in parte le parole di un canto a ballo, le supplisce con parti di sillabazioni melodiche. In alcuni canti poi, le cui strofe erano affidate all’esecuzione di un solo cantatore, il ritornello veniva asemantizzato per permetterne una modulazione corale. Tale uso ha ascendenze antiche, alcuni esempi ancora in vita sembrano riprendere la *liolela* cinquecentesca, che costituiva una sezione significativa della *villotta*. Quando però la sillabazione nasceva dalla scomparsa del testo, derivata dalla dimenticanza per disuso dello stesso, era l’intero ruolo del canto a perdere forza a favore dell’esecuzione strumentale. L’intervento - talvolta postumo - di strumenti musicali sopraggiungeva infatti più facilmente nei ritornelli sillabizzati e di lì pian piano invadeva l’intera melodia. Molti canti a ballo hanno oggi conservato la strofa, mentre il ritornello è affidato all’esclusivo apporto strumentale.

Dalle indagini sinora effettuate in Italia non è emerso alcun esempio “puro” di questa categoria di canto a ballo, ma tutti quei canti che si avvalgono di parti di testo asemantico, hanno contemporaneamente anche un testo verbale, segno di un ampio bisogno espressivo realizzato con più forme linguistiche. Per questo i campioni coreutici che prenderemo in esame presentano una doppia veste linguistica: una semantica con testo dai significati compiuti, e una asemantica con emissioni di suoni sillabici; queste ultime sezioni sillabiche acquistano una rilevanza fondamentale per l’esecuzione coreutica, sino a fornire il nome stesso del ballo.

Il canto a ballo che più d’ogni altro fa uso di sillabazione asemantica è quello che sorregge e guida il ballo armato della *‘ndrezzata* dell’isola di Ischia. Qui intere

formazioni strofiche sono costituite da fonazioni melodiche asemantiche dalla forte incisività ritmica, e si alternano a comuni strofe verbali<sup>4</sup>:

Trallera lallera  
 tirità llirà llallèra  
 Trallera lallera  
 tirirà llirà llallèra  
 E tirà llirà llallèra  
 e zèngariellè e llariulà  
 ...  
 Pìtìtum tìndum tìndera  
 e apìtidum e apìtìndera  
 ...  
 ‘Ndandà ‘ndandà ‘ndandera  
 ‘ndandà ‘ndandà ‘ndandera  
 ‘ndandà ‘ndandà ‘nadndera  
 aritreia atrité

Ma gli esempi che per la loro morfologia complessiva consideriamo più antichi sono presenti soprattutto in Sardegna: il ballo “muto” di Oliena, *su durdurinu*, e il canto a *tenore* per *ballu tundu* o per *passu torrau* entrambi della Barbagia. Il primo è un ballo in circolo a struttura coreografica chiusa, che viene eseguito solo su canto, senza alcun accompagnamento strumentale. Il canto parte con un breve *incipit* testuale e prosegue in una serie misurata di monosillabi, poi si zittisce e riprende di tanto in tanto con un frammento testuale o con i caratteristici suoni sillabici. Nei lunghi momenti di silenzio della voce emerge il fraseggio ritmico dei battiti dei piedi. Anche i balli in tondo su canto a *tenores* vengono eseguiti senza accompagnamento musicale. Entrambi mettono enormemente in risalto il ruolo del canto e di questo l’elevata funzionalità coreutica della parte sillabica. Altre tracce di questo genere si ritrovano come intercalari rafforzativi in alcuni canti che accompagnano il *ballo sul tamburo* dell’area circumvesuviana e domiziana alle porte di Napoli. Anche nelle regioni centro-settentrionali si ritrovano residui di un uso non verbale del canto, soprattutto come intermezzi strofici o più spesso come ritornello in alcuni testi per *veneziana*, *trescone* o *paroncina* in cui era scomparso o non era previsto un testo per ritornello: vengono usati regolarmente nelle parti apposite gli stereotipi fonici

variabili di “*lalalà lalalà, para paponzi ponzipò, parà pariparapà pariparapà paràpapà*, ecc., con funzione prettamente melo-ritmica, parti che in presenza di suonatori vengono in genere sostituite dall’esecuzione strumentale della stessa melodia.

## NOTE

<sup>3</sup> L’asemanticità del testo è da riferirsi alla sola comunicazione linguistica, mentre in altri codici con cui il canto a ballo si esprime, come ad esempio quello melodico, ritmico e gestuale il testo può esporre contenuti ben individuabili. A tal proposito Tullio De Mauro definisce “segmenti significanti a significato zero” le forme di sillabazione non lessicale cui talvolta si ricorre anche nel parlato, oltre che nel canto (De Mauro Tullio, *Commento al corso di linguistica generale di Saussure*, Laterza, Bari 1967, p. 439).

<sup>4</sup> Il ballo della *’ndrezzata* è stato però inserito nella categoria dei canti allusivi, per i suoi evidenti elementi coregici insiti nel testo.

## V.02. IL VERSO DANZATO

### V.02.1. Dire e (tra)scrivere un verso

L'acculturazione scritta ci ha abituati a pensare un testo poetico sotto forma di codici e modelli metrici. La poesia è infatti concepita essenzialmente come una strutturazione di segni significanti, tra i quali predominano due formule modulari: la parola e il verso. Ma l'elemento che più caratterizza una composizione poetica è certamente il verso. Anche nel canto il verso funge da unità di misura e piega in genere a sua somiglianza la componente ritmico-melodica. Il verso è la formalizzazione linguistica di un concetto, compiuto o parziale, attraverso la connessione di parametri di tempo e di spazio. Infatti esso presume una durata, una quantità sillabica, un ordine espositivo del lessico scelto, una scansione ritmica dei suoni che i segni grafici sottintendono. Alla funzione semantica si associa nel verso quella più propriamente estetica, le modalità di confezionare il testo infatti rispondono ai gusti, agli usi, alle finalità e ai moventi ispiratori degli autori e del pubblico destinatario.

Ma qual'è il modo più congruo per esprimere un testo poetico?

Giuseppe Michele Gala, *Etnocoreologia italiana. Ricerca e analisi sui balli tradizionali in Italia*.  
Tesi di dottorato in Antropologia Culturale. Dip. Scienze dei Sistemi Culturali.  
Università degli Studi di Sassari



La letteratura predilige il mezzo grafico, diffonde e tramanda attraverso la scrittura del verso: la trasformazione dei suoni in un codice di segni grafici ha prodotto una mediata e particolare mentalità del testo: si pensa ad esso in rapporto alla sua proiezione grafica su supporto cartaceo, si rendono visibili le quantità sillabiche e le accentazioni, si permette il confronto a vista fra raggruppamenti di versi (brani, strofe, ritornelli, ecc.) e si evidenziano lunghezze, inizi e chiusure dei brani. Ma la scrittura implica comunque, per la comprensione del testo, l'apporto dell'oralità mediante la rilettura dello scritto (ritmica, cantilenata o più anticamente reinterpretata attraverso 'modi' musicali). Per la cultura orale il verso è un segmento semantico affidato alla trasmissione mnemonica, per questo conserva tre caratteri intrinseci fondamentali: la musicalità, la mnemonicità e la duttilità.

A) Musicalità. Il verso poetico nella cultura popolare è quasi sempre un verso cantato, la musica applicata al testo espande il concetto di opera d'arte ed esalta - secondo una logica popolare - la natura stessa della poesia. Il testo 'detto', invece, è considerato meno nobile e più modesto di quello cantato. Il canto eleva la dignità ed il valore della comunicazione linguistica e la rende - quando l'uso ed il rito lo prescrivono - più pregiata. Poiché nel canto il verso è nato per essere musicato, esso deve essere dunque musicale, deve cioè comprendere uno sviluppo armonico di suoni, accenti e cadenze che precludono sin dalla dizione una sua connaturale fluidità ritmica e un'intonazione.

B) Mnemonicità. In un interessante seminario<sup>5</sup> su "Il verso cantato" tenutosi nel 1988, l'etnomusicologo Carpitella affermava:

«Nelle culture di tradizione orale il verso si situa nel corredo mnemotecnico della collettività; rappresenta cioè una delle numerose tecniche per ricordare, e non deve essere considerato esclusivamente come fatto espressivo ed estetico. All'interno di una tradizione orale il ricordo riveste infatti una funzione determinante, e dal momento che non si può mettere alcun prodotto scritto "nel cassetto", la mnemotecnica diventa una necessità. Il verso è un segmento di queste "tecniche della memoria" adottate per poter conservare e tramandare una cultura».<sup>6</sup>

Il verso dunque nella cultura etnica è un ritrovato tecnico per ricordare e trasferire agli altri nel tempo un sapere oralizzato, non ha solo funzione semantica ed estetica. Il

problema della trascrizione di un verso cantato non è dunque un problema secondario, perché può ledere la natura stessa della creazione poetico-canora. La demologia, quasi sempre di stampo umanistico, nel trascrivere il verso cantato compie una innaturale riduzione grafica, che è a sua volta segno di una visione concettuale limitativa della poesia popolare: si trascrive un testo cantato nelle forme grafiche di un testo poetico letterario, senza riprodurre fedelmente le modificazioni codificate o estemporanee che l'uso tradizionale apporta. Carpitella chiama tale riduzione “prosciugamento sonoro”:

«Tutta la letteratura demologica ed etnologica (non solo italiana) è piena di trascrizioni di “parole”, che poi diventano “testi” nel momento in cui dall'oralità si passa alla scrittura. [...] Nel passaggio dall'oralità alla testualizzazione scritta si ha quindi un processo di riduzione del documento, sia perché l'oralità rinvia ad una forma di comunicazione acustica che si avvale di elementi non riportabili nello spazio della trascrizione, sia perché, trattandosi di formalizzazioni cantate, vengono a mancare i suoni»<sup>7</sup>.

I demologi si dividono allora in “oralisti” e “testualisti”, i primi privilegiano la formalizzazione orale, i secondi danno rilievo “al prodotto formalizzato nella sua conversione scritta”.

Le rime finali o interne del verso, le cadenze ritmiche, le intercalazioni sillabiche o i fraseggi stereotipati riempitivi sono in fin dei conti dei dispositivi mnemonici di riferimento o - qualora se ne presenti la necessità - di ricostruzione del testo originale. Ridurre il canto a mera versificazione letteraria tradisce la concezione etnica di creazione della poesia e della musica.

C) Duttilità. Il testo cantato deve rispondere nella tradizione a criteri di funzionalità, si lascia plasmare dall'occasione per la quale è utile; quindi se occorre può essere manomesso, frammentato, ripetuto, integrato, ripreso, ecc. Può contenere al suo interno elementi segnaletici, oppure viene modificato per assumere altro valore semantico. In una cultura che si esprime per “modi” metrici e per “arie” melodiche, spesso il verso è fabbricato per più usi, è cioè intercambiabile secondo la situazione cui è destinato:

«... considerando che nell'ambito di una tradizione orale un verso è di per sé concepito in forma cantata, è evidente che il termine verso ha meno rilievo e riflette soltanto il momento emergente in cui, attraverso i suoni, si ha una formalizzazione di comportamenti e di espressione».<sup>8</sup>

Al verso viene riconosciuta una sua sacralità reverenziale nel momento della composizione testuale, nell'uso pratico invece esso può essere manipolato secondo le contingenze, senza quella sorta di feticismo linguistico che circonda il testo poetico nella letteratura aulica.

I suoni, le parole, i versi sono nella cultura demologica semplici strumenti di comunicazione semantica o estetica da malleare di volta in volta secondo gli stilemi che la tradizione del posto mette a disposizione dell'esecutore e secondo le necessità estemporanee di questi. Il rapporto tra funzionalità ed estetica nella poesia popolare è certamente complesso, per semplificazione possiamo dire che si è osservato più frequentemente la prevalenza della prima sulla seconda, o meglio l'ornamento si adatta alla finalità d'uso; ma ciò che la cultura colta considera elemento estetico spesso nasconde una funzionalità latente.

In realtà uno stesso testo viene modificato secondo la destinazione d'uso: se deve essere letto, l'informatore alfabetizzato appunta i testi su un proprio quaderno con una certa consapevolezza dell'entità e della fisionomia di ogni verso: la sua trascrizione risulta essere molto vicina a quella letteraria. L'esecutore poco istruito scrive il testo secondo le pause ritmico-musicali del canto o in semplice forma prosastica come un continuum linguistico. Se il testo deve essere ascoltato però celermente per una semplice acquisizione del contenuto, esso viene detto e non modulato, magari leggermente cantilenato, secondo una piena coscienza dei segmenti linguistici dei versi, segnalati dalle cadenze e soprattutto dalla rima. Quando il testo deve essere udito come canto, allora l'esecutore adopera i codici del canto, manipolando il prodotto testuale secondo gli stilemi compositivi della tradizione; qui entra in gioco la tecnica di rappresentazione del fenomeno artistico nella sua completezza, ed è solo in questo caso che il canto a ballo induce effettivamente al ballo.

### V.02.2. Cantare e ballare il verso

Questa contrapposizione fra cultura scritta (o trascritta) e cultura orale viene risolta dai demologi "oralisti" e dagli etnomusicologi più attenti con delle soluzioni grafiche versificatorie che intendono fotografare il fenomeno canoro in una veste più esauriente, ponendo in genere a seguito della trascrizione testuale letterarizzata quella musicale. Più rara è la presentazione fedele della registrazione magnetofonica del verso e delle manipolazioni su di esso apportate dai cantori, chi opta per tale scelta parte dal presupposto che l'aspetto formale di una espressione d'arte sottintende una correlativa visione culturale e interpretazione filosofica della realtà. Lo studio delle varianti esecutive, documentate tecnicamente con parametri di tempo, spazio e contesto, può condurre infatti verso la concezione profonda che una comunità ha dell'atto creativo poetico.

Ma nel canto creato o utilizzato per la danza il verso viene piegato anche alle esigenze coreutiche. La strutturazione dei suoni di un verso deve stimolare nel modo congruo un corrispondente comportamento cinesico, il testo diviene non solo musica, ma anche ballo. La manipolazione di un "canovaccio testuale" è più forte quando questo deve suggerire una parte coreografica, un gesto, un movimento specifico. Così un distico a rima baciata, viene 'ampliato' in tetrastico con la triplice ripetizione del primo verso o con la doppia ripetizione di entrambi; oppure in altri casi si aggiungono frasi stereotipate, sillabazioni non sense a ritmo frenetico (come uno scioglilingua) per intensificare il ritmo e vivacizzare la risposta motoria dei ballerini. Ampliamento delle durate delle parti cantate, intensificazione ritmica, squadratura della struttura, creazione di vivacità esecutiva mediante alternanza fra parte cantata e parte strumentale sono alcuni degli effetti che la tradizione vuole sortire manipolando il testo base di un canto.

Ecco perché alla luce delle conoscenze etnografiche della produzione folklorica odierna, è lecito avere dei dubbi sulla effettiva esecuzione canora dei testi delle varie forme letterarie a ballo in età medievale e moderna. Supporre che il testo letterario rimanga, nell'uso tradizionale 'basso' del canto danzato, identico alla lezione colta 'letta', potrebbe essere un grosso abbaglio. È invece prudente ipotizzare che i testi scritti giunti sino a noi siano delle riduzioni di trascrittura che depaupera i testi reali

di quelle numerose manipolazioni o adattamenti che erano anche in altre epoche più funzionali al ballo.

Spesso il verso danzato in alcuni generi coreutici è un verso prolisso ed enfaticizzato, nel quale l'ornamentazione estetica va oltre la semplice funzione decorativa e risponde piuttosto a necessità coreutiche di ampliamento e squadratura, di velocizzazione e intensificazione delle cadenze ritmiche. Tale operazione è ben visibile quando lo stesso repertorio può essere usato per altre finalità od occasioni rituali: troviamo, per esempio, canti che servono per la serenata o per la questua rituale calendarizzata, gli stessi testi con lo stesso motivo vengono adattati al ballo intensificando la ritmica dell'esecuzione.

Bisogna però precisare che tra gli esecutori tradizionali vi è consapevolezza della ambiguità del verso danzato e che esso può avere una doppia veste formale: quella spoglia e fissa oppure quella arricchita e mutabile; in alcuni tipi di saltarello, di tarantella o di ballo sul tamburo esistono, ad esempio, diverse modalità di organizzazione dell'impianto strofico, dipende dal cantatore o dall'esecuzione coreutica.

L'esecutore tradizionale ha quasi sempre la coscienza del testo-base di un canto, quello che spesso corrisponde ad una sua scrittura letteraria essenziale, diversi di loro tengono annotati su un quaderno personale i testi del loro sapere canoro, consci delle regole della versificazione oppure riportando il testo in forma spoglia semi-prosastica. La buona conoscenza dei testi-base e delle regole del canto o del ballo trasformano il cantatore etnico in un artigiano della poesia: il testo-base egli lo intende come materia grezza da lavorare e adattare: si può smontare, ricucire, spostare, togliere e aggiungere: si frantumano distici e strofe, si aggregano le chiusure della strofa precedente con gli attacchi di quelle seguenti, si inanellano testi diversi se il ballo ha durate lunghe, e così via.

### **V.02.3. Tecniche tradizionali di strutturazione del testo orale danzato**

I testi dei canti a ballo vengono formulati durante l'esecuzione tradizionale in modi diversi secondo i tipi e le consuetudini locali. È possibile analizzare

Giuseppe Michele Gala, *Etnocoreologia italiana. Ricerca e analisi sui balli tradizionali in Italia*.  
Tesi di dottorato in Antropologia Culturale. Dip. Scienze dei Sistemi Culturali.  
Università degli Studi di Sassari

sinteticamente i sistemi di costruzione dei testi a ballo raccolti secondo due criteri prevalenti: le tecniche espositive dei contenuti e le tecniche di organizzazione e di miscelazione dei testi. Adottando il primo criterio di analisi si individuano due categorie: il testo compiuto e il testo indefinito. Approfondendo poi ulteriormente quest'ultima categoria si ricavano quattro modalità diverse di strutturare i testi indefiniti, secondo il seguente schema:

Testo compiuto:

- monostrofico
- polistrofico

Testo indefinito:

- a incatenatura
- a ripresa
- a intreccio
- ad ampliamento

1) Testo compiuto o fisso: si ha quando un canto prevede una sola lezione testuale specifica, che viene modulata in genere nella sua interezza, o verso il quale comunque da parte degli esecutori v'è la coscienza di un testo definito e unico. Le composizioni possono essere monostrofiche (testo in un'unica strofa come strambotti o rispetti) o polistrofiche (come nelle ballate antiche o con strofe che affrontano ciascuna un sottotema previsto). (Esempi: *sor Cesare, la danza del serpente, la lunga tela, lu papagne, ballo del chiamo, ballo della sala*, ecc.).

2) Testo indefinito: si ha quando l'esecuzione di un canto non attinge ad un solo testo preciso di forma compiuta ma ad un più vasto repertorio di materiali canori a tema vario, che può essere utilizzato anche in altre "arie". Appartengono a questa tipologia compositiva le grandi famiglie italiane di canti a ballo: *tarantella, saltarello, ballo sardo (tenore, mutos, muttettos), veneziana, furlana, paroncina*, ecc. L'organizzazione dei testi indefiniti può avvenire:

- a) a incatenatura: testi diversi vengono cantati uno dopo l'altro in forma più o meno completa, ma senza sovrapposizione. Questa tecnica riprende il sistema di incatenatura delle villotte, passando da un tema ad un altro, ma lasciando ciascuno di essi autonomo e ben riconoscibile: si veda a tal proposito il canto della *Veneziana* raccolto dal Giannini in Garfagnana.

- b) a ripresa: quando ogni distico o strofa inizia ripetendo il secondo emistichio o l'intero ultimo verso del precedente raggruppamento, (a questo tipo di ristrutturazione appartengono i canti a *tarantella* in uso sul Gargano in Puglia) oppure quando l'esposizione di distici o strofe giocano su temi o parole chiave già esposte precedentemente per fornire un esito rimico diverso o per insistere sul concetto:

la luce ti esce dalla bocca  
profuma più di un mazzo di viole (bis)

mazzo di viole e di spighetto  
bella se mi vuoi bene donami il petto (bis)

un mazzo di spighetto e di viole  
bella se mi voi bene donami il core (bis)

(da un canto di accompagnamento del *saltarello* o del *cantamaggio* di Nocera Umbra - PG)

- c) a intreccio: mescolanza di testi diversi in un'unica sequenza con interposizione di distici o di versi sciolti di varia provenienza: questo accade in genere quando la sequenza di un canto a ballo è eseguita da più cantatori, ognuno dei quali svolge un tema proprio sulla medesima "aria"; oppure quando un solo cantatore attinge alla rinfusa versi, distici o strofe da composizioni canore differenti; in questi casi ogni frammento della lunga esecuzione proviene da un'unica fonte.

- d) ad ampliamento: alcuni stili esecutivi prevedono un'espansione o ridondanza del testo di base, trasformando ad esempio un distico in terzina (con la ripetizione dell'ultimo verso) o in quartina (con la triplice ripetizione del primo verso o la doppia ripetizione di ciascun verso del distico)

bella che son venuto per sapere  
se la tua mamma te vol maritare  
se la tua mamma te vol maritare

(da un canto di accompagnamento del *saltarello* di Nocera Umbra - PG)

Viva Venezia e viva veneziana

viva Venezia e viva veneziana  
 viva Venezia e viva veneziana  
 viva Santa Maria di Gavinana

(da una versione della *veneziana* di Maresca - PT)

O Santu Paulu mia di li tarante  
 o Santu Paulu mia di li tarante  
 pizzica li carose an miezzu all'anche  
 pizzica li carose an miezzu all'anche

(dal testo di una *pizzica tarantata* di Nardò - LE)

oppure raddoppiando ciascun verso o triplicando il primo emistichio, come se il testo essenziale di base fosse un canovaccio da sviluppare in vario modo:

Ih commè è bellè la patrona mia  
 Ih commè è bellè la patrona mia  
 Uhé quannè sè mettè la, uhé quannè sè mettè la  
 Uhé quannè sè mettè la gunnella nova  
 S'avota attuórnè attuórnè a massariè  
 S'avota attuórnè attuórnè a massariè  
 uhé mè parè na palommè, mè parè na palommè  
 uhé mè parè na palomma quannè vòla

(dal canto di un *ballo sul tamburo* di Terzigno - NA)

infine vi può essere un ampliamento di canto attraverso l'aggiunta di frasi stereotipe previste dalla tradizione, con funzione anche di aumento di durata della parte coreutica:

E bellina che ti piace l'allegria  
 piglielo pe' marito un suonatore  
 piglielo pe' marito un suonatore  
 che allegra notte e giorno ti fa stare  
 che ti fa stare e là  
 su pe' la spiga la fece passà  
 fece passà là su pe' la spiga  
 su pe' la fila la fece filà



e che allegra notte e giorno  
damme la mano girimo lo torno  
oh ti fa stare

(dal canto a *saltarello* di Petriolo - MC)

Amore amore 'n ti pozzi lasciare  
amore amore 'n ti pozzi lasciare  
chë 'm braccë a n'altr'amante mi ni 'n ghi vòì fa'  
chë 'm braccë a n'altr'amante 'n ti vòì vedere  
là (gh)e qua vòjè vedere

(dal canto a *saltarella* di Montorio - TE)

Nella scrittura dei canti a ballo riporteremo i testi nella loro forma reale, cioè così come è stata eseguita per fini etnocoreutici. Purtroppo talvolta i canti raccolti in vitro, fuori di un reale evento coreutico o perché caduti in disuso, sono stati dagli stessi esecutori ridotti e impoveriti a semplice pro-memoria decontestualizzata.

## NOTE

<sup>5</sup> Il seminario, organizzato dal Dip. di Studi Glottoantropologici dell'univ. "La Sapienza" di Roma e dal Centro per le Applicazioni della Televisione e delle Tecniche di Istruzione a Distanza, si è tenuto a Roma dall'aprile al giugno 1988.

<sup>6</sup> AA. VV., *Il verso cantato*, Università degli Studi "La Sapienza", Roma 1994, p. 9. Cfr. anche A. M. CIRESE, *Ragioni metriche*, Palermo, Sellerio Ed., 1988.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 10.

## V.03. IL CANTO A TESTO AUTONOMO

### V.03.1. Le "arie" nel canto per danza: un sistema compositivo di tipo modulare

In questa seconda categoria di canto a ballo il testo linguistico riacquista la sua importante valenza comunicativa, ha un'autonomia tematica ben definita e conserva a pieno una propria fisionomia letteraria, essendo costruito strutturalmente in conformità alle regole della composizione poetico-canora. I ballerini danzano sul

Giuseppe Michele Gala, *Etnocoreologia italiana. Ricerca e analisi sui balli tradizionali in Italia*.

Tesi di dottorato in Antropologia Culturale. Dip. Scienze dei Sistemi Culturali.

Università degli Studi di Sassari

canto senza essere minimamente influenzati dal contenuto del testo, percepiscono i versi cantati come un unicum con la musica, ed entrambi fungono come impulsi metrici per la realizzazione coreutica. Nella maggior parte dei documenti pervenutici il canto si presenta come un regolare testo poetico "aperto", nel quale confluiscono temi eterogenei liberamente inseriti dal cantatore, in altri però, cronologicamente più recenti, il canto ha un testo ed una melodia fissa. Spesso con il lento estinguersi della pratica etnocoreutica, il testo è sopravvissuto solo come canto per cantare.

Ma prima di affrontare l'interrelazione che si verifica fra testo verbale ed esecuzione coreutica in questa classe di canto, è utile porre l'attenzione sulla tipologia stessa del testo e sul suo adattamento musicale. Osservando infatti più profondamente il rapporto che vi è fra creazione poetica e creazione ritmico-melodica, soprattutto per alcune grandi famiglie canore di questo genere, si traggono alcune interessanti constatazioni: innanzitutto si nota il persistere di una concezione arcaica della poesia, intesa come un testo linguistico mai disgiunto dalla componente melodica, e inoltre l'esistenza di tecniche particolari di composizione del testo in rapporto a modelli metrici precostituiti dal motivo musicale.

Dall'analisi degli esempi reperiti emerge che nella maggior parte dei casi si perpetua quel fenomeno tipico del canto popolare che è l'adozione di un sistema compositivo di tipo modulare. Esistono cioè, secondo le zone, dei modelli strutturali predefiniti sul piano metrico, ritmico e melodico: allo stato attuale si registrano sia modelli di ampia diffusione territoriale che altri in uso solo in aree ben ristrette, segno questo di maggiore o minore circolazione oppure di una differenziata usura di tipi canori e di conseguenza coreutici. La tradizione ha codificato lungo i secoli delle "formule" o "soluzioni" metriche destinate al ballo (in subordine destinate anche alla semplice esecuzione canora) che funzionano da grandi "contenitori" tematici, sono quelle che generalmente vengono chiamate, un po' ovunque, *arie*. Più che di canti a testo predefinito e fisso, si tratta di motivi metrico-musicali nei quali ogni esecutore immette testi di varia provenienza, purché corrispondenti al metro e alle cadenze del modulo adottato. Così per una forma musicale preconfezionata, viene plasmato un contenuto verbale variamente scelto dal bagaglio canoro tradizionale o - in casi più rari - estemporaneamente creato all'uopo. Su un'*aria* prescelta si cantano testi vari,

provenienti anche da repertori di altre situazioni rituali o da altre *arie* che la cultura locale ha a propria disposizione.

Le *arie* sono legate alle funzioni del canto e quindi ai vari fenomeni per i quali all'origine ciascun testo e ciascuna musica erano stati creati, o alle nuove funzioni cui nel corso del tempo si è legata una particolare *aria* acquisita in itinere. Esistevano – e presso i centri più conservativi ancor oggi esistono – diverse *arie* coniate per alcune funzioni rituali festive o lavorative (come la serenata, la questua di carnevale, la questua di S. Antonio, il cantamaggio, la mietitura, la raccolta delle olive, ecc.), per alcuni ruoli professionali o mansioni sociali (i trasportatori di merci i cui canti nel sud sono detti “alla carrettiera”, “alla carcerata”, “alla marinara”, ecc.), oppure secondo stilemi assunti in prestito, che vengono indicati con un termine toponimico, che spesso denuncia la probabile o presunta provenienza del brano (“alla romana”, “alla fiorentina”, “alla veneziana”, ecc.). Ognuno di questi motivi o modi metrico-musicali è ben noto a quei gruppi sociali che regolarmente ne fanno uso; talvolta motivi chiamati con lo stesso nome possono risultare diversi da paese a paese: nel sud ad esempio con l'espressione “alla cilentana” (cioè *arie* alla maniera del Cilento) si indicano modelli melodici diversi. Sui modi vengono adattati i testi, di cui ogni comunità ha poi un repertorio più o meno vasto, alcuni semanticamente legati ad una determinata funzione, altri a tema vario, lirico o narrativo, disponibili per essere adattati al ‘contenitore’ musicale di volta in volta richiesto. L'*aria* tipica di ciascun ballo cantato è infatti una specie di scatola entro cui riporre le componenti verbali conformate alle dimensioni e alla forma del contenitore, oppure, se si vuole insistere sulle similitudini, l'*aria* può essere considerata un canale entro cui far passare testi vari (strambotti, rispetti, distici o versi sciolti, frammenti lirici o narrativi), tutti aventi struttura sillabica e cadenze ritmiche compatibili col modello metrico di riferimento.

Il segreto di questa polivalenza dei testi sta nell'uso di un modello metro-ritmico universale del verso. L'endecasillabo è il tipico verso dell'Italia meridionale e centrale, metro etnico per eccellenza della poesia popolare peninsulare, precedente alla versificazione breve e snella delle ballate narrative delle regioni gallo-romane, metro canoro che il Barbi definisce “canto indigeno a base di endecasillabi variamente rimati”<sup>9</sup>. L'endecasillabo è una misura metrica così diffusa in molti generi canori del centro-sud che permette, come si è detto, la polifruibilità e

Giuseppe Michele Gala, *Etnocoreologia italiana. Ricerca e analisi sui balli tradizionali in Italia*.

Tesi di dottorato in Antropologia Culturale. Dip. Scienze dei Sistemi Culturali.

Università degli Studi di Sassari

l'intercambiabilità dei testi, e fornisce la soluzione metrica a quel concetto compositivo che qui definiamo, per semplificazione, "*arîsmo*", fenomeno cioè che si traduce tecnicamente in un sistema di modelli musicali dominanti che fungono da contenitori formali entro cui sistemare testi con schema metrico comune. L'adozione di un metro "universale" rende possibile e frequente la circolazione dei medesimi testi in numerosi modelli canori, aventi *arie* e funzioni differenti. Spesso abbiamo notato come gli stessi testi usati per le serenate, per i canti di lavoro o per le questue rituali, vengono poi declinati melodicamente nei modi musicali tipici dei balli cantati in uso nella stessa zona.

Nella realtà però l'endecasillabo risulta essere un metro elastico, perché nel canto esso può essere allungato o ridotto per esigenze ritmiche e melodiche, per cui, se sulla carta un testo può risultare isosillabico, nel canto esso può divenire anisosillabico poiché diventa prioritario salvaguardare il ritmo che a sua volta è strettamente funzionale, nel nostro caso, alla danza o all'esecuzione canora corale. È dunque il ritmo l'elemento guida, cui soggiacciono testo e melodia. «La sensibilità metrica popolare, infatti, - sottolinea il Bronzini<sup>10</sup> - avverte l'isoritmia ma non l'isosillabismo. Tuttavia per comodità si è soliti denominare i versi secondo il modello della metrica sillabica colta». Così nel canto l'assetto metrico testuale può essere manomesso in chiave anisosillabica, si hanno così i versi di identico ritmo ma di quantità sillabiche diverse. A questo si giunge con aggiunta di sillabe stereotipe negli attacchi dei versi o dei semiversi oppure a chiusura degli stessi, o anche attraverso troncamenti.

Abbiamo intuito che tale libertà compositiva è stata una costante lungo i secoli sin dal nascere di ciascun canto (alcune citazioni storiche, come si è visto, lo confermano), ma può essere anche il frutto attuale di una usura degli archetipi; in ogni caso crediamo che sia sempre prevalso nella pratica popolare il criterio di funzionalità coreutica, cioè che sia stata salvaguardata la finalità ultima di questo particolare genere canoro: l'accompagnamento al ballo. Al di là della formulazione di ipotesi più o meno confortate da prove documentarie storiche, riferibili a repertori popolari - i quali meriterebbero ricerche d'archivio ben più approfondite - oggi noi possiamo constatare che questa particolare tipologia di canto a ballo si presenta alla nostra osservazione come una struttura musicale e poetica plasmabile dai cantatori, i

quali inseriscono contenuti testuali a soggetto libero. In altre parole il testo originario di un canto viene anche smembrato e usato per frammenti, tant'è che a volte è davvero difficile ricongiungere i vari distici secondo l'organicità iniziale; questa sua particolare indefinitezza espositiva è funzionale alla partecipazione collettiva al canto; in questo caso la coralità si esprime con regole elastiche: ad esempio nell'accompagnare il *ballo sul tamburo* dell'area vesuviana, la *tarantella* di diverse zone del sud o il *saltarello* delle regioni centrali, i cantori si alternano spesso liberamente, e ciascuno può proseguire i testi avviati dal predecessore o inserire un nuovo brano. Chi seguirà avrà la facoltà di riprendere il testo precedentemente interrotto, di continuare l'ultimo avviato o di iniziarne a sua volta uno nuovo. Interruzioni, riprese, conduzioni parallele incrociate si alternano liberamente, lasciando a ciascuno la possibilità di attingere dal proprio bagaglio mnemonico i dati che più si adattano all'uopo. L'usura e la dispersione dei testi aggrava questo fenomeno, che viene in parte frenato quando a cantare si incontrano dei valenti portatori della memoria canora collettiva.

### V.03.2. Il testo come poesia d'arte

Più ancora di quanto accade in altre classi del ballo cantato, i testi dei canti con vita semantica propria sono plasmabili artisticamente; in essi è permessa, anzi facilitata, l'opera creatrice dell'autore o del gruppo etnico detentore. Il testo ha una sua indipendenza genetica, può scindersi dalla funzione coreografica e divenire pienamente "carne" (canto con l'accezione di poesia meloritmica), quindi può significare liberamente e divenire veicolo di qualsiasi messaggio. Il canto è coniato a testo d'arte e può articolarsi in un ampio ventaglio di generi, dal lirico al narrativo, dall'epico al didascalico, ecc. Come ogni poesia, deve sottostare ai soliti canoni metrici, che nel nostro caso sono anche coreo-valenti, rispondono cioè alle esigenze ritmico-sillabiche della musica e della cinesica ad esso congiunta.

Sciolto dalle briglie coregiche, il canto a ballo con testo autonomo può divenire - come un qualsiasi testo poetico colto - espressione di un ricco linguaggio figurato, sia sul piano della metafora semantica che del fono-simbolismo. Basterà osservare

alcune versioni qui riportate di canto per *saltarello*, *tarantella* o *veneziana*, per constatare che tale genere canoro è un prezioso contenitore di liricità e raggiunge alti livelli di poesia:

... E l'acqua che ti lavi a la mattina  
 ti prego bella mia di non buttare  
 se la butti tu stella la rosa  
 sole si leva la luna si posa  
 se la butti tu stella la spina  
 sole si leva e la luna si china  
 e se la butti tu stella nel mare  
 così avrà finito di penare

Quest'è la fontanina dell'amore  
 beato chi ce va l'acqua a pijane  
 ...  
 albero di perle caricavo  
 e colonna che l'appoggi ohi l'alma mia  
 e non voglio ma né zucchero e né miele  
 perché lo troppo dolce me fa male  
 beato chi ti stringe e chi t'abbraccia  
 beato chi t'ha messo in signoria  
 beato chi ti ha messo sul tuo volto  
 fiore d'arancio in paradiso colto  
 beato chi t'ha messo sul tuo viso  
 fiore d'arancio colto in paradiso (da un canto a *saltarello*)

Ma comè ea fari pi amari sta donni [  
 di rosi 'ng'ea fà nu bellè giardini  
 'ntorni pi 'ntorni l'ei anna murari  
 ah di pretè priziosè e idri finè  
 'n mezzi 'ng'ea cavà na brava funtani  
 e i' eia fà corri l'acquè sorgentivi  
 sopè ng'ea metti n'augelli a cantari  
 cantavè e rëpusavè "bella" - dicevi  
 pi' voi ea addivintati n'augellè"...]  
 (da un canto a *tarantella*)

*Ma come devo fare per amare questa donna  
 le devo fare un bel giardino di rose  
 tutt'intorno e lo devo murare  
 con pietre preziose e oro fino  
 in mezzo ci devo scavare una bella fontana  
 e devo far scorrere l'acqua sorgiva  
 sopra devo metterci un uccello a cantare  
 cantava e riposava: "bella - diceva -  
 per voi son diventato un uccellino"...*

Io me ne voglio anda' nel levantino  
 vo' fo il viaggio e non vo' più tornare  
 l'acqua del mare sarà il mio giardino  
 e i pesci mi verranno a salutare  
 e mi diranno che fato meschino  
 la penitenza chi te la fa fare  
 me la fa fare la morte crudele  
 [e lo mio amore] non mi vuol più bene      (da un canto a *veneziana*)

Inevitabilmente questo tipo di canto riceve più di altri le influenze letterarie di tipo colto, ne assimila spesso gli schemi metrici e rimici o il colorito lessicale e sintattico. Frequenti sono infatti gli influssi della lirica d'arte sulle composizioni di testi orali; spesso ritroviamo temi, lessico, traslati, registri e "colorito" trasferiti quasi intatti nei canti a ballo. Si riscontra una singolare vicinanza tra alcuni testi popolari (soprattutto della letteratura amorosa e serenatica) e l'immensa produzione poetica della letteratura, cosiddetta "minore", rinascimentale e moderna: strambotti, madrigali, sonetti sono piegati all'uso coreutico; da quale ambito culturale provengano e chi ne abbia attinto in seguito ispirazione sono quesiti aspramente dibattuti, a noi interessa registrare l'interscambio culturale tra popolare e colto, e la capacità creativa della tradizione orale.

### V.03.3. L'interdipendenza parziale: tra canto e ballo due autonomie salvaguardate

In relazione alla danza, l'apporto del canto è di tipo asemantico: il significato del testo non ha assolutamente pertinenza con l'aspetto formale del ballo, e rispetto a questo ha una funzione del tutto secondaria. Il canto conserva però il suo ruolo comunicativo verbale autonomo, è assunto ed integrato nella danza non come testo coreutico ma come semplice "voce", ossia come esecuzione strumentale della melodia della danza specifica. La voce è usata come strumento solista o polifonico, come conduttore melodico, principale in alcuni casi, o in altri complementare agli

strumenti melodici e ritmici. Questo genere canoro permette un'ampia capacità compositiva da parte del "cantatore": il testo può essere improvvisato estemporaneamente, può essere alterato o intercambiato, dato che la sua natura tematica non comporta modificazione alcuna di tipo coreografico. In genere questo tipo di canto a ballo può essere sostituito da un altro strumento melodico senza che avvengano alterazioni coreografiche. I ballerini durante il ballo utilizzano la componente ritmico-melodica del canto e ne trascurano il messaggio verbale, cui prestano attenzione in genere i cantatori e gli astanti che circondano l'evento coreutico ed intervengono a volte con espressioni fatiche per commentare quanto vien cantato o partecipandovi emotivamente.

La compresenza di canto e ballo implica una doppia modalità di esecuzione e due competenze specifiche. Il rapporto che nasce nella gestione dei due ruoli genera, a seconda dei balli, due situazioni esecutive.

#### **A) Coralità del canto e del ballo: simultaneità dei ruoli.**

Il modello ritenuto prototipo della canzone a ballo è di tipo corale, nel quale lo stesso gruppo di danzatori canta e balla contemporaneamente, con o senza accompagnamento musicale strumentale. Una forma coreutica questa molto diffusa nell'antichità sino a tutto il medioevo e che, attraverso la *chorea* latina e la *carola* medievale, è rimasta per un lungo arco di tempo come modello orchestico popolare dominante. In genere la canzone a ballo corale preferisce strutture coreografiche in cerchio chiuso o aperto, oppure forme a catena e processionali, presume inoltre un andamento lento e uniforme e un canovaccio cinetico semplice e facilmente praticabile. Anche il testo corale, per poterlo eseguire in gruppo, tende ad essere ben codificato e definito dalla comunità detentrica: gli esempi folklorici documentati nell'ultimo secolo sono cantati generalmente all'unisono (raro il canto per terze). Un esempio che ben si addice a questo modello di canzone a ballo è la *veneziana*, danza in gruppo dell'Italia centro-settentrionale, nella quale i ballerini cantano su un testo variabile e ballano contemporaneamente; anche la *paroncina* era un tempo eseguita con modalità analoghe<sup>11</sup>.

#### **B) Separazione e alternanza dei ruoli fra "cantatori" e "ballatori".**

Giuseppe Michele Gala, *Etnocoreologia italiana. Ricerca e analisi sui balli tradizionali in Italia*.  
Tesi di dottorato in Antropologia Culturale. Dip. Scienze dei Sistemi Culturali.  
Università degli Studi di Sassari



Un secondo modello, attualmente molto più diffuso, è quello che prevede la suddivisione fra il ruolo dei cantori e quello dei danzatori, così come tuttora accade nei *saltarelli* e nelle *tarantelle*. È solo possibile una coincidenza diacronica dei ruoli degli stessi esecutori, le persone cioè si alternano nel ruolo del *cantatore* e in quello di *ballatore*<sup>12</sup>. Spesso nelle feste questo tipo di esecuzione canora genera due diversi circuiti di comunicazione: uno linguistico fra i cantatori, che si alternano, si suggeriscono a vicenda utilizzando la composizione del testo come una sorta di dialogo simbolico, fino a disinteressarsi dell'adiacente evento coreutico, ed uno più prettamente cinesico-gestuale fra i ballerini che tessono la trama del ballo ascoltando - in alcuni balli cantando essi stessi - la melodia del canto. Il canto può essere in questo caso solista o corale e non presume per questo alcuna scelta coreografica predeterminata.

#### NOTE

<sup>9</sup> Qui riportiamo solo alcuni balli-gioco cantati, altri sono sparsi lungo gli altri capitoli della trattazione, perché a seconda della tipologia del testo canoro, sono stati assegnati a questa o a quella categoria di canti a ballo.

<sup>10</sup> Nell'Italia meridionale il luogo dove si vendeva vino e ci si intratteneva per bere e talvolta mangiare è detto "cantina".

<sup>11</sup> De Nino Antonio, *Usi e costumi abruzzesi*, Roma 1897; ristampa Firenze, Olschki, 1965, pp. 249-252.

<sup>12</sup> Registrato a Foiano della Chiana il 15/6/1993, esecutrici Lea Caporali e Franca Mencarelli (vv. ff.).

#### V.04 IL CANTO COREICO

Esaurito il settore di canti a ballo di senso improprio, nel quale sono stati analizzati quei testi che godono di una propria autonomia esistenziale, resta da approfondire la mole di canti a ballo di senso proprio, canti cioè che hanno col ballo un rapporto più diretto e conservano - osservandoli dal punto di vista etnecoreologico - una maggiore dipendenza dalle danze cui si riferiscono. Tra i canti usati per il ballo vi sono infatti quelli che hanno con l'esecuzione coreutica un rapporto più stretto e funzionale, si direbbe quasi strumentale, poiché i testi vengono utilizzati per organizzare e determinare le modalità di conduzione dei relativi balli.

Oltre a costituire la base ritmica e melodica, il canto può mettere a disposizione della danza l'importante valenza semantica del suo testo, che può intervenire direttamente nello sviluppo della struttura coreografica. In tal caso il canto perde la sua autonomia testuale, ma vive essenzialmente in funzione dell'evento orchestico, assumendone alcuni tratti formali. Il cantore o i cantori sono meno liberi nella composizione e nell'organizzazione del testo, poiché esso deve sempre rispondere ai requisiti di guida del ballo. Talvolta si nota, come nei balli-gioco, che il testo è nato insieme alla sua trasposizione cinetica, in altri casi il canto si è sovrapposto al motivo musicale per una finalità didattica, oppure per ausilio alla conduzione del ballo stesso o al riconoscimento della melodia da parte dei suonatori e ballerini. Quest'ultimo fenomeno è divenuto più frequente nel secolo scorso quando i numerosi balli di sala venivano appresi dai manuali o dall'insegnamento dei maestri di ballo e, una volta passati negli ambienti popolari, si sentiva il bisogno di creare un testo cantato che seguisse di pari passo il motivo musicale e che funzionasse da appunto o canovaccio coreografico, come una sorta di immediato vademecum del ballo.

Per canto coregico, dunque, intendiamo in senso lato quei canti a ballo che nel loro testo hanno un qualche indizio o suggerimento che avvii, conduca o aiuti l'esecuzione coreica. In tal senso anche i canti a invito o quelli pantomimici accompagnano lo svolgersi del ballo, ma per questi, visto il loro particolare modo di influire su di esso, abbiamo creato delle categorie tassonomiche a parte. Purtroppo la situazione di disuso di molti balli e dei loro relativi canti ha creato numerose lacune mnemoniche nella ricostruzione dei testi; di alcuni canti a ballo rimangono pochi residui parziali, che non ci permettono una visione globale e profonda del fenomeno.

#### **V.04.1 Il gioco a ballo**

Sono frequenti i casi di balli che venivano un tempo praticati regolarmente da adulti e poi, caduti in declino, hanno perso via via importanza e sono stati trasferiti nel repertorio infantile e qui hanno continuato la loro esistenza con la funzione di gioco per bambini. Il mondo del gioco è una specie di metaforica soffitta dove ogni

cultura tradizionale ripone le espressioni canore e coreutiche andate in disuso. In genere, quindi, i comportamenti o le forme espressive tradizionali sono destinati ad una triplice sorte: o si trasformano mediante un processo di rapida o lenta mutazione che li rende adattabili ai nuovi bisogni collettivi, o semplicemente muoiono perché cadono nel disuso e possono essere sostituiti da nuove espressioni, oppure vengono marginalizzati in altro ambito, dove sopravvivono con una rigenerata identità. La ludificazione nasce come bisogno di rinnovamento del mondo degli adulti e segue i vari ritmi del consumismo culturale di ogni area; il meccanismo di passaggio dal modo corrente al gioco si basa sulla svalutazione e l'ironizzazione del vecchio a favore dell'esaltazione del nuovo. Nello stesso tempo la trasformazione in gioco preserva le manifestazioni culturali - un tempo identificatrici della cultura dominante di un popolo - e garantisce loro una seconda vita, riduttiva e sminuita, ma comunque continuata nel tempo e nelle generazioni successive. Il processo di ludificazione è un fenomeno interessante, perché ci permette di osservare i processi di trasformazione del linguaggio espressivo tradizionale e della cultura ad esso sottintesa; ad avviare tale processo intervenivano quasi sempre due fattori concomitanti e per certi aspetti conseguenti. Il bisogno di rinnovamento dei modi espressivi, che ogni nuova generazione avvertiva, veniva vissuto senza distruggere radicalmente il precedente, ma realizzando un'opera di sincretismo culturale per cui il nuovo veniva trasformato e avvicinato alle forme espressive già esistenti, tanto da renderlo talvolta irriconoscibile rispetto ai modelli di partenza o di arrivo sul posto, e il vecchio da rimuovere era accantonato in una pratica "minore". Di conseguenza agiva una sorta di giudizio estetico, che da generazionale diveniva collettivo, e che spesso si trasformava in giudizio etico funzionando da censura protettiva: certe pratiche non stava più bene eseguirle pubblicamente da persone adulte e responsabili, ma tuttalpiù potevano essere tollerate come giochi per ragazzi o per ubriacconi. Altri balli-gioco invece erano reputati interessanti e degni di rimanere nell'ambito delle feste ufficiali, perché rispondevano ancora a funzioni ritenute utili, come quelle della formazione delle coppie nel ballo o della pura pantomima comica, ecco perché poi, accanto ai giochi a ballo infantili, troviamo una grande abbondanza di balli-gioco per adulti: *ballo della sedia*, *ballo della scopa*, *ballo del fazzoletto*, *ballo della candela*, *ballo del*

*bacio, ballo dell'ahimè, ballo del sospiro, ecc.*; e sul piano della pantomima: *ballo dell'uccellaccio, galletto, ballo del morto o di Mantova, ballo dei gobbi, ecc.*

Così anche alcuni balli un tempo in voga, entrati nella dimensione del gioco sono stati semplificati e preservati intatti nel tempo, perché il gioco fanciullesco tende alla conservazione; infatti esso, per sua intrinseca natura, deve basarsi sull'iterazione continua di movimenti, di strutture geometriche e di testi, onde favorire da parte dei piccoli un apprendimento imitativo ed una assimilazione di elementi ripetitivi affinché diventino familiari al loro mondo conoscitivo e alla loro identità esistenziale. Anche le melodie dei canti sono in genere delle cantilene con rare escursioni melodiche e quasi sempre monodiche. Nel passaggio da ballo a gioco puerile vi è stata una fase di transizione nella quale il ballo veniva inteso come "cosa vecchia, d'altri tempi", ed eseguito di rado ormai come gioco da soggetti a margine della società (donne, ubriaconi, vecchi, bambini). Il passaggio nel campo ludico di una danza non va inteso solo in forma restrittiva come passaggio al mondo infantile, il concetto di gioco va ampliato a tutte le fasce generazionali: esistevano infatti - e di seguito vengono riportati alcuni esempi - alcuni balli-gioco per adulti e anziani che venivano eseguiti nelle osterie<sup>2</sup> come passatempo e che in quell'ambito trovavano una loro legittimazione esistenziale.

Nel passaggio ad uno stato ludico potevano avvenire facilmente fusioni, aggregazioni o scissioni fra balli-gioco diversi o loro parti, così non meraviglia se oggi noi osserviamo che alcuni giochi sono il risultato di sovrapposizioni integrate e rese in qualche modo nuovamente organiche e funzionali. Diversi esempi hanno vissuto tale parabola esistenziale, da danze a tutti gli effetti e molto praticate sono state declassate poi lentamente in una sfera "inferiore" e trasformate in gioco puerile: *Mamma Pollaiola, Ballerai tu villanella, Maria Giulia, La bella lavanderina, ecc.*

In molti balli-gioco infantili si nota il ricorrente fenomeno dell'italianizzazione dei testi. Non è stata ancora sufficientemente analizzata tale diffusa toscanizzazione delle cantilene da gioco, quindi non sappiamo se si tratta dell'effetto del prevalere sin dal '300 della letteratura e della lingua toscana sulle altre culture regionali o se è il segno di una più recente forzatura sull'oralità da parte della scolarizzazione di massa post-unitaria, che ha imposto sul territorio nazionale modelli dominanti toscani durante gli anni della formazione scolastica, mandando in disuso i precedenti canti

Giuseppe Michele Gala, *Etnocoreologia italiana. Ricerca e analisi sui balli tradizionali in Italia.*

Tesi di dottorato in Antropologia Culturale. Dip. Scienze dei Sistemi Culturali.

Università degli Studi di Sassari

analoghi in dialetto. L'educazione scolastica e, in ambito più ristretto, la formazione infantile nei collegi e nelle strutture ecclesiastiche hanno avuto da lungo tempo un ruolo rilevante da una parte nel vivificare e conservare il vasto repertorio di canti-gioco, dall'altra però anche nell'omologare attraverso un'opera di cernita, tanto da contribuire all'estinzione, tramite il metodo della sovrapposizione e della sostituzione, di altri esemplari ludico-canori dialettali delle varie regioni italiane.

Un'analogia fra antichi balli cantati e i giochi a ballo infantili rimasti sta anche nel tipo di esecutori privilegiati: nelle ballate medievali e rinascimentali erano le donne che più volentieri e più frequentemente preferivano questo tipo di danza, ancora oggi sono più spesso le bambine a preferire questo tipo di gioco; in genere i maschietti provano vergogna e considerano avvilente il partecipare a giochi "per femminucce"; v'è in fondo la permanenza lungo i secoli di una medesima cultura che affida al sesso debole la gestione di questa categoria "inferiore" di balli o di giochi.

#### V. 05 IL CANTO ALLUSIVO O TESTO SEGNALETICO

Un particolare genere di canti a ballo è caratterizzato da un testo ambivalente: la semantica apparente non ha nessun riferimento al ballo, il canto affronta temi vari non sempre riconducibili ad un unico genere, e sembra fornire al ballo il solo supporto melodico. Ma nel testo si nascondono dei segnali indicatori che servono ad introdurre nel ballo particolari variazioni coreografiche, che solo i ballerini, che appartengono e praticano la tradizione d'origine, conoscono. Il significato coregico è cosa dunque ben diversa dal significato letterale del brano, solo l'introduzione di certe strofe o frasi del testo funziona da avvertimento per i ballerini e indica loro di passare ad appropriate parti del ballo. Si tratta in genere di balli di gruppo, che esigono una conoscenza puntuale del repertorio, tempismo, alta capacità di guida e di creatività da parte del corifeo. Sono spesso balli "comandati", in cui il comando è espresso in forma simbolica e diversificata a seconda dei balli: chi guida il ballo può suggerire avviando l'inizio d'ogni strofa o può cantilenare lui stesso il testo.

Il testo può assumere così un valore di codice, dietro cui si cela un breve canovaccio coreografico convenzionale; il canto è pensato, oltre che come normale

comunicazione linguistica, come un meccanismo sonoro capace di aiutare a guidare le mutazioni previste della danza. A differenza del testo coregico “proprio”, il canto allusivo non usa verbalizzare i comandi coreutici, ma li mimetizza dietro frasi rituali stereotipate, aventi un senso linguistico non inerente alla danza, ma che alludono alla forma coreografica. A differenza invece del canto a testo autonomo, il canto allusivo ha un repertorio verbale fisso, chi comanda non può introdurre brani diversi da quelli rituali, perché in tal caso creerebbe confusione: può invece mutare l’ordine espositivo del testo per variare la trama del ballo stesso: la codificazione è dunque d’obbligo per preservare l’allusione e rendere riconoscibile il fraseggio segnaletico.

Gli esempi più significativi in Italia di questo sottogruppo etnocoreutico sono la *‘ndrezzata* di Buonopane nell’isola d’Ischia e la *spallata* di Schiavi d’Abruzzo. Esse provengono da aree molto circoscritte: ciascuno di questi balli è stato conservato da una sola comunità detentrica, per effetto anche della codificazione diremmo cifrata dei comandi, riconoscibili - come si è detto - solo dagli appartenenti al gruppo sociale che ha custodito gelosamente per secoli la peculiarità coreica del testo. Anche tra i balli-gioco per ragazzi esistono esempi la cui struttura testuale corrisponde a quella coreutica, e quest’ultima viene regolata dall’ordine delle varie parti del canto.

Altri canti a ballo potrebbero appartenere a questa categoria, ma sono stati collocati altrove per altre caratteristiche che convivono nello stesso canto: uno di questi è il *ballo sul tamburo* della zona circumvesuviana di Terzigno, Ottaviano e San Giuseppe (ma in genere dell’intera area circumvesuviana, nocerina e domiziana - dove si ballano i vari tipi di *balli sul tamburo*), che a fine di alcune strofe prevede da parte di uno o più cantatori un allungamento della vocale finale del distico che indica al suonatore di *tammurrè* di eseguire la *botta*, ossia una breve ma densa sequenza di colpi forti sul tamburo. Tutto questo (tenuta della vocale finale e colpi forti di tamburo) invita i *ballatori* ad eseguire la *vutata*, un giro rapido e agitato che simula l’aggressione o l’insistente corteggiamento. Dunque canto e tamburo mandano un segnale per modificare l’esecuzione coreutica, segnale però che solo i ballerini esperti in quel repertorio conoscono ed eseguono.

## V. 06 IL CANTO A INVITO, OSSIA I BALLI CHIAMATI IN ITALIA

### V.06.1 Il gioco delle combinazioni

Uno dei molti criteri per classificare i balli tradizionali è quello della modalità di partecipazione dei ballerini alla danza: vi sono balli di **rappresentazione** affidati ad uno o più ballerini prescelti, delegati dalla comunità ad esibirsi in repertori particolari<sup>13</sup>; ma la maggior parte dei balli folklorici sono di **libera partecipazione**, perché tutti possono accedervi in contemporanea o a rotazione, secondo l'uso di ciascun ballo. Il polimorfo gruppo dei balli a invito - oggetto di questo capitolo - si colloca a metà fra i due suddetti sistemi coreutici di partecipazione: l'ingresso al ballo è regolato dalle leggi dell'invito, dai gusti di chi sceglie o da particolari circostanze.

Scarsa importanza è stata data sinora dai pochi etnocoreologi e dagli etnomusicologi ai repertori dei balli con formula di invito, forse perché intesi come banali forme di intrattenimento sociale o relegati in una sorte di *ordo minor* privo del fascino della spontaneità infantile dei giochi cantati per ragazzi.

Eppure l'invito è una delle componenti essenziali del rito etnocoreutico. Costituisce il prologo più diffuso all'entrata in ballo e quindi genera l'avvio o assicura la prosecuzione dell'evento coreico. L'invito presso qualunque tradizione è in qualche modo regolamentato: il sesso, l'età, il numero e la successione degli invitati sono di volta in volta condizionati o liberi. La modalità più ricorrente, ad esempio, nella dinamica degli inviti codificati è la chiamata fra sessi eterogenei, in tal caso la richiesta di adesione al ballo amplia la semantica coreutica perché sovrappone e intreccia il cerimoniale del corteggiamento alla dimensione orchestrale. Le due dimensioni, quella ludico-coreutica e quella amorosa, sono concomitanti nel rito "invitatorio", ma nel quale è il ballo a piegarsi ai comportamenti sociali di ciascuna comunità: possiamo affermare che l'invito al ballo è un'importante finestra per osservare il sistema di relazioni parentelari ed interpersonali attorno al fenomeno nuziale (o amoroso in genere), cruciale nodo esistenziale cui ogni società ha sempre dato massima importanza per garantire equilibri economici, continuità della stirpe e prestigio sociale.

Il richiamo al ballo diventa allo stesso tempo comportamento individuale e collettivo sottoposto al controllo sociale e all'etica vigente presso la società di appartenenza. L'invito viene dunque regolamentato da un codice formato da opzioni prestabilite, divieti e formule; queste ultime afferiscono poi a molteplici codici comunicativi, sia linguistici che extralinguistici (come al codice simbolico-gestuale). È in questa intelaiatura di codificazioni relazionali che si inserisce il canto per sancire e dar prestigio all'invito. La formula testuale, fissa o estemporanea che sia, rende ancor più preciso il messaggio da trasmettere, che però è affiancato e completato spesso da espressioni fisiche a sancire il primato del corpo nell'evento-danza. Nel contempo l'invito, reso col canto atto pubblico e non più solo privato, acquista più valore perché viene esposto e ritualizzato, tanto che difficilmente la persona invitata può rifiutare l'ingresso nella danza.

La chiamata al ballo c'è oggi in ogni ballo di società a partecipazione pubblica, basta un cenno o una domanda proferita all'indirizzo della persona desiderata perché l'invito si compia, ma in questo lavoro l'attenzione si focalizza su quei balli che richiedono un invito codificato nel testo e nei modi di esecuzione, tanto da essere l'invito la chiave di volta dell'intera danza e l'elemento connotativo del ballo stesso. Fra i vari tipi di canto a ballo, infatti, ve n'è uno di natura coregica caratterizzato da una particolare trama: il testo del canto consiste soprattutto in una formula d'invito, che funge da motivo dominante e conduttore, organizza l'intera struttura coreografica e influisce sull'intero sviluppo codificato del ballo imprimendo al cerimoniale un particolare inizio ed una apposita conclusione, come se si trattasse di una elementare narrazione coreutica. A determinare tale evoluzione è appunto il canto; il testo indica la combinazione pilotata degli accoppiamenti e degli ingressi al ballo; altre varianti prevedono persino una formula finale di chiusura o una soluzione del ballo con formule di scioglimento delle coppie.

Dei balli a invito come genere coreutico particolare v'è una chiara coscienza nella tradizione, tant'è che la gente si riferisce ad essi come a balli particolari detti "**balli chiamati**", per i quali occorre che qualcuno guidi e sappia "chiamare" al ballo con le formule canore giuste. Infatti è necessario che ci sia qualcuno che inizi, conduca e porti a termine la trama del ballo, cioè un corifeo che "mena" (per usare il termine ricorrente nel tardo Medioevo) la danza o che "chiami al ballo" (come più



comunemente si usa dire oggi), ecco perché tutti i balli riferibili a questo sottogruppo sono guidati da un maestro di sala che forma le coppie cantando. Il corifeo deve essere un buon conoscitore del repertorio che esegue ed esperto nella gestione dello stesso; in genere a lui si richiedono non solo delle discrete capacità esecutive delle figure del ballo, ma anche un'adeguata intonazione della voce al canto e - nel caso che il testo debba essere anche improvvisato o adattato alla situazione - qualità poetiche per comporre a braccio versi, rime, temi e metafore. Cosa importante per il buon funzionamento del ballo è una certa "personalità coregica" che il *maestro di sala* deve possedere per avere quel prestigio sociale e quel carisma individuale adatti per controllare la situazione, far fronte a possibili e imprevisi disguidi e saper anche far divertire con prontezza di battute e spirito ironico.

Il gioco degli accoppiamenti, con le tante implicazioni di ruoli e di dinamiche sociali che questo comporta, offre imprevisi che in genere rendono ogni replica dello stesso ballo sempre diversa, per questo tali balli risultano meno ripetitivi e noiosi di altri. Si tratta infatti di mettere in atto una sorta di gioco, di cui tutti sanno le regole, ma che può variare secondo gli abbinamenti o le estemporaneità divertenti che possono scaturire a sorpresa. E proprio come una sorta di gioco per adulti viene in genere inteso il ballo a invito, un gioco coreo-musicale di sala ben dosato tra desiderio di protagonismo nell'esecuzione attiva e spettacolarità partecipata, perché col canto il corifeo si rivolge sempre a qualcuno e crea quindi continue relazioni con i ballerini e gli astanti, in una dinamica di contatti e di circuiti generalmente positivi e piacevoli. Le tecniche di partecipazione del ballo poi prevedono che chiunque dei presenti possa divenire ballerino mediante apposito invito, quindi questo ulteriore gioco delle eventualità è di per sé una componente che aggiunge positiva e attraente tensione allo spettacolo.

Fra i molti generi etnocoreutici, quello dei balli a invito rendono esplicite, l'esistenza e la tipologia di un "**galateo etnocoreutico**", cioè di quel sistema di regole comportamentali individuali e sociali che fanno da necessaria cornice al ballar tradizionale. Il galateo si assimila anch'esso come ed insieme al ballo con l'osservazione, l'imitazione e la presa di coscienza di un codice convenzionale che stabilisce le modalità di partecipazione al ballo in base a concezioni etiche ed estetiche che la cultura del luogo ha da tempo stabilito. Alcune regole vengono

trainate con l'arrivo e l'acquisizione stessa dei nuovi repertori, ma l'innovazione non viene mai accettata integralmente, ma subisce un processo di lenta o rapida omologazione al sistema galateale vigente, soprattutto quando l'innovazione è dirompente o moralmente inopportuna. I balli con invito sanciscono, ad esempio, il primato della coppia mista in una realtà più arcaica che vedeva come normale la partecipazione ai balli etnici di coppie unisessuate. In ambienti dove il ballo legato fra uomo e donna è stato per lungo tempo permesso solo a coppie coniugate, a fidanzati, a familiari o a persone legate da rapporto comparatico, è stato introdotto sin dal Medioevo il ruolo del capoballo ed i vari meccanismi dei collegamenti/accoppiamenti per permettere che chiunque potesse scegliere la donna o l'uomo con cui ballare. Il capoballo in alcuni ambienti deve essere persona rigorosamente di prestigio e spesso di una certa integrità morale, poiché egli occupa la specifica mansione di coordinatore e garante della corretta conduzione del ballo, stabilisce e ritualizza la richiesta del prescelto o della prescelta, elevando tale facoltà - in altri casi non permessa - a regola formalizzata e nobilitando l'evento con il canto specifico, segno di una ritualizzazione del momentaneo accoppiamento. In questo quadro di controllo ritualizzato delle intese coreutiche, viene permesso e codificato il diritto anche femminile a scegliere l'uomo per il ballo, con libertà di scelta ed esplicitazione pubblica degli intenti. La libertà individuale viene accettata e tutelata solo se inserita in un meccanismo coreutico regolamentato, al di sopra delle identità dei ballerini e del loro effettivo ruolo nella comunità di appartenenza. Il fatto che nella maggior parte delle lezioni osservate dei balli chiamati siano le donne di fatto ad esprimere la scelta del partner suggerendo al caposala il nome del compagno desiderato, mentre all'uomo non rimane che soddisfare obbligatoriamente l'altrui scelta, dimostra come il galateo coreutico possa sovvertire l'ordine dei ruoli e dei poteri vigenti nella società, purché all'ordine dominante se ne sostituisca un altro e la conduzione del ballo non sia affidata al libero arbitrio ma - in questo caso - a codici di cerimonialità cortese. Esprimere una scelta di accoppiamento per il ballo in taluni periodi storici ha rappresentato senz'altro una forzatura dell'etica sociale, ma la dimensione ludica che il ballo conteneva contribuiva a disinnescare possibili conflitti morali, a sottolineare la finzione della rappresentazione coreutica, quindi la sua ambiguità fra vero e immaginario, fra realtà e gioco, fra efficiente macchina delle

designazioni coniugali e il passatempo scherzoso. Il codice “cavalleresco” degli inviti non viene particolarmente perseguito dalla censura ecclesiastica, perché ritenuto più di altri balli semplice “*ludus chorealis*”, gioco coreutico<sup>14</sup>.

Sta proprio nella fitta tessitura di elementi normativi, teatrali, psicologici e ludici il successo goduto nei secoli dai balli a invito, affermazione che però con i balli moderni sta venendo meno perché mortificata è soprattutto la funzione del canto, annichilito dagli ambienti sempre più vasti di balere e discoteche, e sovrastato com'è dall'esagerato volume degli strumenti musicali amplificati; neanche il linguaggio gestuale può affabulare in contesti volutamente bui, troppi ampi o variamente illuminati con giochi di luce che non rispettano la centralità dell'evento coreutico. Il ballo etnico in genere, e quello a invito in particolar modo, hanno bisogno di un habitat umano e architettonico ad essi congeniale perché la voce di un capoballo, in continuo movimento nella sala, possa udirsi e possano vedersi i suoi gesti. L'idoneità ambientale condiziona fortemente la sopravvivenza o l'estinzione di un ballo. Un tipo di espressione sociale, creata per una dimensione umana nella quale il gruppo sociale deve relazionarsi e apprezzare il gioco degli accostamenti e l'efficacia del canto, rischia l'estinzione quando i suoi caratteri sono ostacolati, a meno che non avvenga una “mutazione genetica” del ballo a invito decisa e riorganizzata dalle comunità detentrici.

#### **V.06.2 Analisi comparata della strutturazione dell'invito**

Entrando nei dettagli e comparando vari testi e le conduzioni dei balli chiamati, si comprende la complessità tipologica del genere canoro-coreutico d'invito, per i quali non è mai stato svolto sinora uno studio specifico.

Il canto, pur conservando una sua autonomia melodica e poetica ed una propria struttura metrica, è strettamente funzionale al ballo con invito e lo regola: sancisce infatti le modalità e l'ordine di entrata dei ballerini, la durata della loro esecuzione e l'ordine di uscita dal ballo, oppure può formare più semplicemente le coppie o indicare gesti e figure da eseguire.

Analizzando il meccanismo di conduzione del ballo in rapporto alla funzione di guida, si osserva una prima sommaria articolazione dei balli a invito in due sottogruppi, che sottolineano un diverso ruolo del conduttore del ballo. Infatti di solito v'è sempre un corifeo che avvia la struttura del ballo; questo ruolo viene riconosciuto in alcune tradizioni con un apposito nome (*caposala*, *capoveglia* o *capoballo* in Toscana, *mastro di ballo*, *capo di ballo*, *comandante* o *caporale* in Puglia, Basilicata, Campania e Abruzzo, *guidaiolo* in Romagna, ecc.) a testimoniare l'importanza e la specificità del ruolo in questo tipo di ballo di società. Il maestro di sala è quasi sempre di sesso maschile (vi sono però delle eccezioni occasionali dovute a ritrosia degli uomini o a spigliatezza delle donne presenti), egli avvia il ballo secondo le modalità di ciascun repertorio: nella maggior parte dei balli a invito il capoballo conduce dall'inizio alla fine il ciclo degli inviti, in alcuni casi il meccanismo prevede una rotazione delle persone che a turno interpretano il ruolo di "invitante": per questo possiamo distinguere dei balli a **guida unica** e fissa e degli altri con **guida a rotazione**. Nel primo caso il corifeo resta in ballo per tutta la sua durata, nel secondo sono i singoli ballerini, maschi e femmine, ad alternarsi nell'invito di una compagna o compagno.

I testi sono in genere formalizzati e codificati, in alcuni sub-generi però è prevista una formula improvvisativa estemporanea, nella quale restano fissi l'invito e il pronunciamento del nome del ballerino invitato. Smontando i testi dei canti a invito raccolti e analizzando approfonditamente le singole componenti semantiche e formali, si scorgono dei micro-meccanismi interni che diversificano le modalità dell'invito. Comparando poi le sezioni semantiche dei testi e le loro implicazioni sulla dinamica del ballo è possibile creare e classificare i sub-generi risultanti.

Diversi possono essere i criteri di classificazione dei canti a invito a seconda dei parametri di riferimento scelti. Se si adotta, ad esempio, come parametro di analisi l'andamento degli ingressi ed il numero dei partecipanti al ballo, si possono accomunare i canti a ballo ad invito in tre gruppi:

- **balli per accumulazione**: quando si formano e si fanno entrare nel ballo via via nuove coppie di ballerini, sino a raggiungere un numero massimo, che dipende in genere dal numero dei presenti, dalla capienza della sala e dalla volontà di ballare

degli astanti. Solo pochi testi di questo sottotipo canoro contengono un'apposita strofa di chiusura che assegna anche al corifeo una dama;

- **balli per accumulazione ed eliminazione**: sono quei repertori che prevedono l'entrata progressiva in ballo di un numero crescente di coppie e poi la corrispettiva e disciplinata eliminazione dal ballo delle stesse seguendo il medesimo ordine di chiamata;

- **balli per alternanza e sostituzione** dei danzatori: quando i singoli ballerini e ballerine entrano in ballo uno alla volta e si alternano, sostituendo qualcuno e venendo a propria volta sostituiti. Talvolta può verificarsi anche l'alternanza di coppie e non di singoli ballerini.

Il testo dei canti a invito presentano in genere, anche nelle lezioni più ridotte e semplici, una polifunzionalità d'intervento, per questo al loro interno si articolano in cellule semantiche coregiche che vengono variamente strutturate. Tutti i testi contengono un invito e un ritornello, molti anche un "fiore" ed una chiusa finale.

#### a) L'invito

Il modo di comunicare l'invito varia secondo le differenti formulazioni stabilite localmente in ogni tradizione: vi sono canti che invitano mediante la trasmissione di un messaggio di tipo esclusivamente linguistico (**invito verbale**), altri che all'oralità aggiungono il linguaggio strutturato dei gesti (**invito gestuale**) come inginocchiarsi, fare un inchino, ecc.; altri canti a ballo ricorrono al sussidio simbolico di un oggetto (**invito strumentale**) che meglio evidenzia la scelta e che diventi esso stesso elemento connotativo del ballo, come lanciare ad esempio un fazzoletto o un fiore alla persona selezionata; oppure si preferisce costruire un senso di scambio, offrendo un dono simbolico (una mela o un'arancia) in cambio dell'entrata in ballo (**invito con dono**).

Le stesse formule verbali dell'invito si differenziano da caso a caso e risultano essere al proprio interno più complesse e articolate di quanto a un primo ascolto possano sembrare. Vi sono **formule fisse** con testi codificati e immutabili, e vi sono **formule variate** con le quali la tradizione mette a disposizione numerose soluzioni formalizzate in rima o permette anche l'improvvisazione poetica. Inoltre vi sono dei testi a **invito semplice**, con una essenziale formula d'invito, ed altri a **invito**

**complesso**, nel quale sono previsti arricchimenti del canto con altre sezioni di “ricamo” poetico, inventato a braccio o già fornite dalla tradizione.

In genere ogni testo parte da una **enunciazione** vaga che funge da introduzione, da ambientazione o da pretesto per riportare poi il discorso sull’invito:

Questo ballo non va bene (Lucignano - AR; Zeri - MS)

Questo è il ballo della sala - io non so se ballo bene (Gualdo Tadino - PG; Penna s. Andrea - TE; e altre località)

E ora faremo il ballo della sorte / per vede’ chi ha l’amante più fedele // chi avrà l’amante poi fedele poco / gli toccherà le panche intorno al foco (Sarteano - SI)

Io ballo in questa sala / e non so se ballo bene (Preggio di Umbertide e Castelguidone - PG)

A muri a muri si fanno i castelli/ ... // A maglie a maglie si fanno le reti... ( Meleta -GR)

Abballë sulë sulë cum’a nu paccë / pëcché non tè la truvë la cumbagnia? (Baragiano - PZ)

Lu vidë cumë abballë sulë sulë / pëcché non tè la truvë la cumbagnia? (Colliano - SA)

E s’incomincia il ballo de la mela / beato chi sarà degno d’avela (Bagno di Romagna - Galeata - FO)

L’invito è nella maggior parte dei casi esplicito e **nominale**, il ballerino cioè viene indicato per nome e/o per soprannome:

... e chi si chiama Antonio venga in ballo. (Meleta - GR)

... caro Marino e sei invitato al ballo (Rocca d’Orcia - SI)

... e voglio che anche Silvio venga al ballo (Sarteano - SI)

più raramente è **generico**, in tal caso il riconoscimento della persona invitata avviene tramite un gesto o il dono di un oggetto simbolico:

Il ballo della mela è incominciè / e chi ha la mela chi vaga a balèje // E 'l bel rispet e l'è quel di ortiga / pijè la mela e fèla la finida (Bagno di Romagna - Galeata - FO)

... e mina lu fazzulettè, / oilì bellu uaglionè, / mina lu fazzulettè / a chi tè piacè (Picerno - PZ)

altrimenti, se l'usanza locale permette anche alla donna di invitare, la formula precisa il sesso dell'invitato o la chiamata per nome:

Abballè sola sola / cumè a na paccia // La cumbagnia volè, / la cumbagnia volè,  
la cumbagnia volè / lu cavalierè (Baragiano - PZ)

... se Assuntina qui non viene / questo ballo non si può far. // Mo' verrà, mo' verrà / il suo Gabriele a consolà. (Fara Filiorum Petri - CH)

E state lì seduto e fate pena / invitata avrete ora la Maddalena // E se la Maddalena non fosse grata / un'altra più bellina sia invitata // ... // Facciamo presto perché è mattina / nel ballo è invitata la Rosina. (Portico di Romagna - FO)

L'invito può essere sollecitante sino ad esprimere un condizionamento quasi ricattatorio (che però viene inteso semplicemente come un rafforzamento di galanteria o come una semplice formulazione stereotipica) o con la prospettiva di una ricompensa (entrare in ballo, abbracciare una donna, ecc.):

Questo ballo non va bene / e se Ilio qua non viene... / non tardar, non tardar / che la voglio far ballar (Boccheggiano -GR)

...se Giuseppe qua non viene / questo ballo non si può far (Gualdo Tadino - PG)

... si quel giovine al bal nun viene / questo ballo non si può far (Preggio, Casteguidone - PG).

... se Giovanni qua non viene / ma se Giovanni qua verrà / questo ballo si farà (Frontone - PS)

... se Carlino al ballo 'un viene / meglio è meglio sarà / se Carlino verrà a ballà (Lucignano - AR)

... e se Giuseppe qua verrà / questa dama abbraccerà (Parrano - TR)

## b) Riconferma - insistenza

Alcune lezioni inseriscono, dopo i versi dell'invito, una postilla nella sezione canora della strofa o nel ritornello con funzione di "riconferma"; si ribadisce in essa il nome (il soprannome o il "casato" di appartenenza) o la personalità dell'invitato, oppure v'è una esplicita insistenza sulla sua partecipazione al ballo, rafforzando così il messaggio dell'invito o si sollecita l'interessato ad entrare presto in ballo (in taluni casi anche minacciando il rischio di perdere il suo turno).

Per saperlo il suo casato / lo "Spavento" vien chiamato (Lucignano - AR)

Venga venga, non ritarda / questo è un ballo che la riscalda / venga venga qua da me / questo è un ballo ch'è per te. // (Oppure: Venga qua, venga là / la sua dama sta a aspettà). (Premilcuore - FO)

Vieni vieni non tardare / quest'è un ballo gli è da fare / vieni vieni qua da me / c'è un bel giovino gli è per te. (S. Piero in Bagno - FO)

Vieni vieni, vieni qua / vieni presto e non tardar. (Portico di Romagna - FO)

Vieni presto e non tardare / la ragazza vuol ballare / vieni presto e tira via / la ragazza te la do via (Zeri - MS)

Fai presto e 'un fa' il coglione / dietro l'uscio c'è il bastone (S. Angelo Scalo, Montalcino - SI)

Tira via, tira via / che sennò te la porto via / tira via, tira via / che sennò te la porto via // Faccia presto e non tardare / perché ha voglia di ballare / se un pochino ritarderà / un altro uomo si troverà (Gosaldo - BL)

## c) Fiore

Un'attenzione particolare merita il cosiddetto *fiore*, presente in alcuni canti a invito, poiché esso può avere talvolta anche struttura metrica e melodica propria, differenziata dal resto del canto. Si tratta di un appiglio poetico di tipo floreale per arricchire la richiesta al ballo; il *fiore* ha varia collocazione e vario ruolo: esso può essere posto tradizionalmente all'interno della formula dell'invito, prima o dopo la riconferma, fino a costituire in certi casi il momento centrale dell'invito stesso (nel *ballo della sorte*, ad esempio); il nome di un fiore o vegetale è preso semplicemente a



pretesto rimico per giungere al nome dell'invitato o per formulare un *escamotage* semantico diverso:

E uno due e tre fiore di spina / guardate o che bella signorina //  
e uno due e tre fior di fagioli / con questa ballerei sotto i lenzuoli (Pienza - SI)

Fior di mughetto / e a me me lo direte in un orecchio // fiorino giallo / e chi si chiama Antonio  
venga al (in) ballo. //... // Fior di magia / ce n'è rimasta una e quella è mia (Meleta - GR)

E uno due e tre fior di mughetto / e a me me lo direte in un orecchio // E uno due e tre fior di  
fagioli / felice chi l'avrà sotto i lenzoli // E uno due e tre fior di ametallo / caro Marino e sei  
invitato al ballo (Rocca d'Orcia - SI)

E uno due e tre fior di ametallo / e voglio che anche Silvio venga al ballo (Sarteano - SI)

E ora si dirà fior di patate / questo è l'amore mio / e voi non ci pensate (Gosaldo - BL)

Il *fiore* può contenere indicazioni di azioni particolari che i ballerini devono compiere, espletando così la funzione di vero e proprio comando coregico con figurazioni sceniche e coreutiche, come quella di mettersi in ginocchio davanti alla dama, di lanciare il fazzoletto, di offrire una mela, di dare un bacio o di fare la riverenza al suonatore:

Ribballate 'n altro tantino / mi sembrate un gelsomino / un gelsomino con un fiore / e questa è  
coppia che fa l'amore // Ribballate 'n'altra volta / mi sembrate 'na rosa colta / na rosa con un  
fiore / questa è coppia che fa l'amore / una rosa e un gelsomino / ribballate 'n'altro tantino  
(Montecastrilli - TR)

E 'l bel rispet e l'è quel di ortiga / pijè la mela e fèla la finida // Il bèl fiurin l'è quello di finòce  
/ chi ha la mela chi s' mèta in ginoce // Il bel fiorino l'è quello di spine / chi ha la mela chi s'  
daga un basine (S. Piero in Bagno - Galeata FO).

oppure può essere inserito nella struttura del ritornello:

E col tran laralillallero / e col tran laralillallà / stai attento de la pista / (stai attento dal vicinà).  
 // Io lo dirò fiore di pepe / voi signorina me lo direte chi volete // E col tran laralillallero / e  
 col tran laralillallà / ... (Preggio di Umbertide - PG)

La tradizione del *fiore* nel canto popolare è fenomeno molto diffuso, non solo nel canto a ballo - come già s'è riscontrata in alcuni esempi di *veneziana* e di *saltarello* - ma anche nei canti a serenata e negli stornelli<sup>15</sup>.

Essa ha origine antica e una ricorrente presenza in letteratura già dal tardo Medioevo, la sua funzione si sviluppa ulteriormente in epoca rinascimentale e barocca. Le fonti oggi note ci rivelano l'esistenza del ballo del fiore come ballo a invito autonomo e come canzone a ballo con andamento dialogico finalizzato sempre al richiamo della donna in ballo.

Il *fiore* è oggetto di galanteria, omaggio cortese e donazione, che menziona il vassallaggio amoroso alla dama del proprio cuore; ad esso ed all'immensa varietà della specie è legata un'ampia simbologia canora, ma nei canti a invito è presente soprattutto per proporre nuove soluzioni di rima, di cui il cantore ha bisogno immediato. Molti *fiori* sono ormai codificati, ma permettono anche un'inventiva estemporanea che può creare innovazione e nuovi spunti di spettacolo e di azione durante lo svolgimento della trama del ballo.

#### d) Ritornello

Oltre alla formula dell'invito, in molti esempi di questa categoria di canti a ballo v'è una seconda parte - che qui definiamo "ritornello" - avente funzione di intermezzo musicale o di ridondanza comunicativa dell'invito. Il carattere più peculiare del ritornello è quello di costituire una parte distinta dalla strofa dell'invito: tale differenziazione viene espletata o con l'intervento autonomo di strumenti musicali o con la strutturazione di testi metricamente e melodicamente differenti.

Infatti il ritornello può essere solo strumentale o anche cantato: vi sono balli che hanno conservato un testo che funge da ritornello, ed altri nei quali se n'è persa la memoria o che non hanno mai avuto un ritornello poetico ed affidano agli strumenti

musicali la funzione di “staccare” tra un invito e l’altro per far ballare le coppie già formatesi e permettere al corifeo di scegliere un’altra donna da introdurre al ballo. Dal punto di vista melodico i ritornelli dei canti a invito più essenziali ripetono pedissequamente il motivo dell’invito, altri costituiscono una vera e propria seconda parte melodica. Quando il ritornello è costituito da un motivo musicale proprio possiamo parlare di **ritornello proprio** o **autonomo**, quando invece il suonatore ripete lo stesso motivo della strofa d’invito, insistendo ripetutamente sulla medesima linea melodica, allora definiamo tale intermezzo come **ritornello apparente** o **tematico**. Quasi ovunque i ritornelli sono fissi e codificati e conservano gli stessi caratteri ritmici della musica della sezione cantata, in modo che i ballerini possano eseguire sempre uno stesso tipo di ballo<sup>16</sup>. In alcuni casi (come in Valdichiana, ad esempio) viene data facoltà al suonatore di inserire come ritornello brevi brani da ballo attinti da repertori locali o di moda (*valzer, polka, mazurka, marcetta*), in tal caso il ritornello lo indichiamo come **improprio** o **prestato**.

Quando il ritornello è cantato, il testo assume vari ruoli secondo le usanze locali. Vi sono formule che, dopo aver esposto l’invito, tendono a confermarlo precisando altre informazioni sull’invitato (il soprannome per sottolineare la provenienza familiare, le caratteristiche fisiche o professionali, ecc.) o insistendo e mettendo fretta. Nel ritornello possono rientrare sia il *fiore* che la “riconferma”, purché questi si distinguano per schema metrico e/o per linea melodica.

Non tardar, non tardar / che la voglio far ballar (bis). (Boccheggiano - GR)

E se me dai la chicchera / la chicchera con la schicchera / te porterò li zoccoli / per far l’amor con te. // E se so’ troppo piccola / mi metterò li zoccoli / e me farà li boccoli / per far l’amor co’ te. (Gualdo Tadino - PG)

Mo’ verrà, mo’ verrà / questo core a consolà. / Mo’ verrà, mo’ verrà / questo core a consolà. (Fara Filiorum Petri - CH)

Gira in qua / tira in là / vieni amore / non tardar. (S. Godenzo - FI)

Non tardar, non tardar / che la voglio far ballar. / Non tardar, non tardar / che la voglio far ballar. (Boccheggiano -GR)

Giuseppe Michele Gala, *Etnocoreologia italiana. Ricerca e analisi sui balli tradizionali in Italia*.  
Tesi di dottorato in Antropologia Culturale. Dip. Scienze dei Sistemi Culturali.  
Università degli Studi di Sassari

### e) **Chiusa**

Il “ballo chiamato” oltre a prevedere delle modalità di avvio e di ingresso, deve inevitabilmente contenere una soluzione della danza stessa, a conferma della strutturazione organizzata tipica di questo gruppo di canti a ballo. La maggior parte di questi balli, infatti, contempla una crescita progressiva del numero delle coppie di ballerini partecipanti, fino a che il suonatore non immette un motivo finale (spesso un ballo “liscio”: *valzer, polka* o *mazurka*) per chiudere in modo corale l’intera suite. Noi non prenderemo in considerazione i casi in cui è il suonatore a decretare la fine del ballo, concludendo la suonata o - più raramente - accelerandola sino all’inverosimile. Analizzeremo invece i casi in cui il ballo prevede una chiusura codificata messa in evidenza sia dal testo che dallo schema coreografico. Ne analizziamo qui di seguito la casistica.

a) **Interruzione degli inviti** con formula di chiusura in seguito a crescita progressiva degli invitati: quando tutte le coppie possibili sono state formate e condotte in ballo, o si è giunti alla saturazione della capienza della sala, o comunque chi guida vuole portare a conclusione il ballo, alcune versioni contengono una strofa di annuncio della conclusione del ballo:

State attenti giovanotti / che vi faccio un tradimento / questa qui io me la tengo / che mi voglio divertì'. // Che mi voglio divertire / e mi voglio innamorare / solo un ballo voglio fare / poi la lascio in libertà. (Premilcuore - FO)

E uno due e tre fiore di fico / vogliamo questo ballo sia finito. (Pienza - SI)

Fior di magia / ce n’è rimasta una e quella è mia. (Pienza - SI)

b) **Eliminazione progressiva** delle coppie secondo l’ordine di entrata: introdotte gradualmente al ballo tutte le coppie disponibili, il capoballo comincia ad eliminarle sciogliendo e rimandando a posto una coppia per volta, partendo dalla prima chiamata in ballo e seguendo poi lo stesso ordine di invito, in modo da rendere uguale la durata del ballo per ogni coppia. Come l’invito è categorico o pressante, tanto che in genere nessuno rifiuta di entrare in ballo, così l’esclusione a turno dei

ballerini avviene seguendo le indicazioni cantate del capoballo enunciate secondo il galateo coreutico e sociale non scritto del luogo a cui tutti si attengono.

Questè è il (E' lu) ballo di la salè / io non so se ballo bene / se Assuntinè nè se ne vajè / questo ballo non si può far. // Se ne va, se ne va / suo marito a consolà. / Se ne va, se ne va / suo marito a consolà. / [alias: il suo ragazzo a consolà] / [alias il suo Gabriele a consolà]. (Fara Filiorum Petri - CH)

g) **Alternanza continua dei ballerini** e presenza al ballo di una sola coppia per volta : un uomo invita una ballerina e ci balla insieme, poi torna a posto, quindi questa invita a sua volta un altro uomo e dopo aver ballato un poco con lui torna a posto, e così via. Tale struttura del ballo non permette la compresenza di più coppie ma esalta il senso dello spettacolo ed enfatizza il protagonismo dei singoli partecipanti. Il canto contempla una formula d'invito per maschi e femmine. Vi è sempre un "mastro di ballo", nel ruolo del burattinaio fuori campo, egli non partecipa attivamente al ballo ma lo dirige restandone fuori ed esegue l'intero repertorio canoro invitando ed eliminando ciascun/a ballerino/a; così ad ogni formula d'invito segue una di eliminazione del ballerino o della ballerina precedente.

Lu vidè cum'abballè ohi sulè sulè / pèché non tè la truovè la cumbagnia / ohi sulè sulè / pèché non tè la truovè la cumbagnia // E tè l'aggè dittè ca tè n'aia ina / la cumbagnia l'èia ada lassana / ohi da lassana / la cumbagnia volè cambiana //

T'aggiè fattè fronna d'auliva / pèché non tè la truovè la cumbagnia / ohi d'auliva / pèché non tè la truovè la cumbagnia // E vistè ch'è l'ai truvatè la cumbagnia / lu primmè cavalièrè sè rètira / la cumbagnia / lu primmè cavalièrè sè rètira //

Fronna d'auliva fatta a core / mina lu fazzulettè a chi tè volè / [mina lu fiorè a chi belli tè volè] / fatta a core / mina lu fazzulettè a chi tè volè. (Colliano - SA).

Tutte queste evenienze, che i canti a invito prevedono, vanno considerate come delle "funzioni" cui le formule di invito assolvono; la loro diversa combinazione e successione influisce sulla tipologia dell'invito, sulla morfologia del rapporto fra corifeo e ballerini, e sulla realizzazione coreografica.

### V.06.3 Analisi metrica dei testi a invito

Elemento integrante e identificativo del testo poetico di un canto a ballo è la sua struttura metrica, perché contribuisce a caratterizzare le cadenze ritmiche che saranno poi utilizzate dalla musica corrispondente e quindi dalla danza che ad esse s'accompagna. La quantità sillabica di un verso e la combinazione delle scansioni accentative creano tipologie poetiche e musicali; inoltre svelano a noi la natura e gli apparentamenti morfologici, che spesso l'ambiguità e la variabilità dei nomi che la tradizione dà a ciascun ballo, non chiarisce e in certi casi offusca.

Così se osserviamo la maggior parte dei balli detti *ballo del chiamo* o *ballo della sala*, notiamo il prevalere dell'ottonario ed una sostanziale contiguità melodica tra i due gruppi, elementi questi che ci confermano l'appartenenza dei due modelli ad un unico ceppo etnocoreutico, lo stesso ceppo che risale alla medievale *L'acqua corre alla borrana*, composizione strutturata anch'essa sull'ottonario e sulla strofa in quartina. Alcuni ritornelli, a rafforzare una loro diversità di natura e di ruolo si compongono di senari. Si possono incontrare di tanto in tanto versi irregolari (ipermetri o ipometri), ma tali eccezioni sono nell'ordine delle cose nella poesia popolare; anche l'inserimento del nome della persona invitata al ballo può creare dei problemi sillabici, ma con contrazioni o vocali pleonastiche il cantatore riesce a rimanere nello schema metrico basilare.

Spurio e probabilmente postumo è invece l'inserimento del *fiore* in strutture del genere, poiché si presenta con un distico particolare: un quinario nell'enunciazione del fiore e un endecasillabo nella ripresa. Alla stessa famiglia coreutica appartengono morfologicamente il *ballo dell'onore* e il *ballo imperiale*, perché anch'essi si basano sull'ottonario.

Domina invece l'endecasillabo nel *ballo della sorte* toscano e il similare *ballo del canto* romagnolo, modellato metricamente e melodicamente sui modi delle stornellate centro-meridionali; anche la *tarantella col fazzoletto* e il *ballo del canto* sabino si basano sull'endecasillabo, com'è tipico delle famiglie di appartenenza, quali i canti a ballo per *tarantella* e *saltarello*. Trova conferma la tesi che individua nell'endecasillabo il metro indigeno dell'antica cultura italica, anche se poi lo stesso metro viene piegato sillabicamente alle esigenze metrico-musicali con inserimento di sillabe stereotipe

asemantiche, ripetizioni di parti e frammentazioni del verso già osservati in altri casi di canti a ballo.

## NOTE

<sup>13</sup> Fra i “balli di rappresentazione” in Italia, quelli eseguiti per delega tacita o esplicita, ci sono quelle danze che richiedono un addestramento particolare e quindi una fase di preparazione di persone specializzate come le *moresche* e altre danze armate (ndrezzata, bal do sabre, taratà), le torri umane, i balli con i fantocci danzanti (*ballo dei giganti*, *ballo delle pupe* o *della pantasima*, *ballo del cammello*, ecc.), alcuni balli carnevaleschi affidati a compagnie specializzate (vd. Bagolino), ecc. Poi vi sono anche alcune danze che solo determinate persone in una comunità sono delegate a eseguirle e tale mansione si tramanda per via generazionale diretta o per affidamento di incarico, come nel *ballo dell'insegna* in Puglia e Abruzzo, il *ballo della morte* di Taggia e altre.

<sup>14</sup> Tommaso D'Aquino, *In Isaiam*, c.III, ed. in *Opera omnia*, 27 voll., Venetiis 1745-60. Bisogna dire che i balli a invito osservati nella tradizione novecentesca sono generalmente costumati e rispettosi della moralità comune, ma in passato sono rimasti famosi alcuni balli a invito che permettevano licenziosità evidenti, come il *ballo del cappello* e il *ballo della torcia*.

<sup>15</sup> Nelle stornellate alla romana, alla fiorentina, nelle fronne alla campana, nei canti ad aria e alla carrettiera meridionali, nei canti su chitarra battente a serenata del Cilento e calabresi ricorrono sovente i fiori, spesso con strutture metriche analoghe: quinario ed endecasillabo successivo. Nei canti rituali della serenata cilentana il distico chiamato appunto “fiore” viene posto a chiusura di ogni strambotto. Molti stornelli toscani hanno l'incipit di pretesto tematico legato a un fiore:

*Fior di ginestra  
e son venuto qui alla tua finestra  
e son venuto qui alla tua finestra  
per aver un cenno e tanto basta*

<sup>16</sup> Il ritornello cantato e quello strumentale sono equivalenti dal punto di vista strutturale, sono degli intermezzi per permettere di realizzare nel frattempo l'esecuzione del comando, della formazione della coppia, e consentono alle altre coppie già formate di continuare sul medesimo tempo di ballo, senza interruzione di modello.

## V. 07. IL CANTO MIMATO O DIALOGICO

Un posto di rilievo fra i canti a ballo occupano quei repertori che sottintendono una drammatizzazione del ballo. Essi arricchiscono il carattere spettacolare della danza, poiché aggiungono alla trama coreografica un nucleo di sceneggiatura fra i ballerini-attori. Il testo cantato (o talvolta recitato) consiste difatti in un dialogo fra i danzatori, mentre la parte cinesica contempla spesso una pantomima, semplice o un tantino complessa, che procede parallelamente allo svolgimento del testo e che a questo si attiene. Due quindi gli aspetti prevalenti di questo sottogruppo di balli cantati: il testo dialogico e la sua rappresentazione drammatica.

Giuseppe Michele Gala, *Etnocoreologia italiana. Ricerca e analisi sui balli tradizionali in Italia*.  
Tesi di dottorato in Antropologia Culturale. Dip. Scienze dei Sistemi Culturali.  
Università degli Studi di Sassari

Arti diverse come danza, musica, teatro, poesia si fondono in questo eclettico genere espressivo e riconducono ad una concezione antica della danza, un modo sincretico di pensare e di esprimere l'evento artistico. Il corpo "parla" nella sua completezza, racconta con la parola, con il gesto e con l'intera "macchina somatica", servendosi - per specificare meglio il messaggio e per ampliare le potenzialità espressive - anche di oggetti: strumenti per fare musica e strumenti per concretizzare la narrazione mediante un'evocazione più realistica. Come si è già notato nella trattazione storica, l'origine di questa forma polisemica di ballo è antica; essa ci riporta a quei legami un tempo più evidenti, che ci dovevano essere nel Medioevo tra danza e dramma a carattere sacro o profano. Nell'antica cultura ellenica e latina la danza pantomimica era stata nobilitata nelle rappresentazioni teatrali e in esse il canto mimato del coro occupava un posto di riguardo nel trasmettere la "fabula" narrata. Sia nel teatro greco che poi in quello romano, grande importanza hanno avuto due generi teatrali compositi, il mimo ed la pantomima. Queste due arti erano affidate ad attori di provata abilità e in una fase più evoluta a specialisti di tali tipi di rappresentazione. Il mimo si inseriva spesso nella commedia, l'attore, dotato di grandi abilità fisiche, si affidava al canto ed alla danza per rappresentare al suono di un *tibicen* mimando scene tratte dalla vita quotidiana o da storie mitologiche. La pantomima, più frequente nella tragedia, esigeva un apparato spettacolare più complesso: spesso al suono di una esigua orchestrina e accompagnata dal coro, degli attori danzavano mimando storie complesse a carattere drammatico o mitologico<sup>17</sup>.

In alcune tradizioni orientali (Bali, India, Cina, Indonesia, Polinesia, ecc.) ancora oggi le coreopantomime costituiscono persino la forma prevalente fra i vari balli folklorici. Quasi assenti sono invece i balli pantomimici nel folklore italiano attuale, soprattutto in quei fenomeni festivi in cui più si addensano ritualmente forme di teatro popolare: le rappresentazioni itineranti del Sant'Antonio, le befanate, i carnevali, le questue ed i maggi epici. Di balli drammatizzati in Italia ne sono sopravvissuti ben pochi, alcuni di quelli eseguiti in genere da adulti vengono oggi considerati balli da sala (*ballo della lavandaia* o *della lavanderina*), mentre altri di origine remota si sono cristallizzati negli ultimi secoli in giochi per bambini (*Mamma pollaiola*, *Madama Dorè*, *Maria Giulia*, *Ho perso la cavallina*, ecc.)<sup>18</sup>. Questi si presentano come balli-gioco, ma sono a tutti gli effetti canti a ballo in forma dialogica e mimata. Come

Giuseppe Michele Gala, *Etnocoreologia italiana. Ricerca e analisi sui balli tradizionali in Italia*.

Tesi di dottorato in Antropologia Culturale. Dip. Scienze dei Sistemi Culturali.

Università degli Studi di Sassari



più volte si è detto, il gioco è il rifugio dei balli perduti o di quelli rifiutati e rimossi dagli adulti: l'essere rimasto questo genere di ballo cantato appannaggio quasi esclusivamente dei piccoli, indica dunque un decadimento generalizzato di tutta una famiglia di balli ed una restrizione del concetto di spettacolo o di dramma. Il ballo drammatizzato obbligava allo sdoppiamento dei ruoli ed alla rappresentazione di se stessi in altra dimensione, imponeva una trama fissa, ordinata e consequenziale: si ballava per l'insieme, l'individualità veniva in qualche modo repressa o subordinata. Il ballo "libero" e individuale garantiva una libertà ed una speculazione soggettiva maggiori. Come è andata via via scemando l'arte melodrammatica che racconta in musica e teatro insieme, sdoppiando il nesso in due distinti ed autonomi rami espressivi, così con l'arrivo negli strati popolari di numerosi balli di società nel XIX sec. di fruizione individualista, vengono detratte lentamente i sostegni rituali e funzionali alle danze narrative, mentre restano nella tradizione le ballate canore di origine tardo-medievale non più danzate.

Nel ballo mimato o narrato i ballerini devono conoscere sia il repertorio che le modalità di svolgimento - diremmo il canovaccio - della danza-teatro. I casi finora ritrovati non esigono una specializzazione di ruoli e di capacità esecutive peculiari, ma essendo balli di semplice ordito teatrale sono alla portata di tutti, e chiunque può entrare in ballo (o in gioco). Più professionale è il ruolo riconosciuto in altri tipi di danze - come si è già detto - che richiedono conoscenze e capacità idonee, quali il *trescone* toscano, certe forme pantomimiche di *furlana*, *manfrina* o *povera donna* nelle regioni del nord, le danze armate (*moresche*, *'ndrezzata*, *tataratà*, *lachera*, *ballo degli spadonari*) e alcune danze figurate (balli del palo intrecciato, *ballo dei gobbi*, *balli della morte o del morto*), ecc.

Con la diminuzione dei balli pantomimici, la danza popolare italiana ha visto ridurre la tensione spettacolare e vanificare la molteplicità dei ruoli nella festa fra coloro (ballerini-attori) che si esibiscono nel ballo e fra coloro (uditori-spettatori) che assistono al ballo. In altre parole è venuta meno nella tradizione etnoreduttiva e canora l'esigenza di esprimersi mediante "sceneggiatura cantata" e "danza narrante".

Molti balli gioco esposti in questa sezione contemplan il tema dell'invito, rivolto però sempre a coloro che comunque sono già in ballo, per tale ragione e per il

preminente ruolo del dialogo e del mimo non sono stati collocati fra i balli a invito precedentemente trattati.

## NOTE

<sup>17</sup> Cfr. D'Amico Silvio, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1953, IV voll.; Guidobaldi Maria Paola, *Vita e costumi dei romani antichi*. 13. *Musica e danza*, Roma, 1992, pp. 32-33.

<sup>18</sup> Danza pantomimica e narrativa sono fenomeni in simbiosi, soprattutto quando sono danze d'azione e non di carattere. Un tempo dovevano essere più frequenti le danze narrative col quale si raccontava una storia o si spettacolarizzava una vicenda, pur se semplice e tratta dall'esperienza quotidiana. Possiamo considerare balli narrativi - e quindi anche pantomimici, nei quali cioè la rappresentazione si affida, oltre che a movimenti ritmici strutturati, anche all'imitazione, ad un a gestualità più espressiva e narrante - il *trescone* toscano che imita l'amplesso, la *furlana* pantomimica, la *povera donna*, il *ballo del barbiere*, il *ballo del gallo*, il *ballo del riccio* o dell'orso, il *ballo della morte* o *del morto* (di *barabano* o di *Mantova*), il *ballo della lavandaia* e molti balli-gioco transitati ormai nel repertorio infantile. Come si può notare, molte danze drammatizzate per adulti sono soprattutto eseguite a Carnevale, importante periodo in cui la vita sociale intera diventa uno spettacolo continuo.

## CAP. VI

### IL PROCEDIMENTO DENOMINATIVO

#### VI.01 NOMINARE UN BALLO

Le società tradizionali si affidano nella comunicazione prevalentemente all'oralità. Per identificare concetti, cose ed azioni, si ricorre al linguaggio verbale. Il processo di identificazione passa innanzitutto attraverso l'imposizione di un nome, senza un suono individuativo sembra che qualcuno o qualcosa non esista, non abbia pienezza d'esistenza o adeguata rilevanza ontologica.

In tutte le tradizioni delle nostre regioni ciascun ballo viene indicato con un apposito nome; anzi il nome giunge quando la percezione di una forma compiuta è acquisita. La denominazione usata e diffusamente accettata dalla comunità detentrica indica sia un particolare modello di ballo, sia il corrispettivo repertorio musicale. I nomi propri dei balli etnici sono in genere univoci, stabili e duraturi nel paese di appartenenza. Nominare serve a fissare convenzionalmente un'idea di ballo e la sua forma corrispondente, per poterlo poi individuare o per potersi riferire senza disturbi, ambiguità o confusioni di identità nella comunicazione interna al gruppo sociale.

Innanzitutto quando in una stessa comunità linguistica si praticano balli diversi, si denomina per distinguere un modello da un altro. Se in un paese c'è un solo ballo, o se un gruppo sociale è intento a praticare regolarmente un solo tipo coreutico, questi può anche non avere un nome proprio<sup>1</sup> poiché non c'è rischio di equivoci. L'assegnazione di un nome o una sua rinominazione successiva risponde sempre ad un criterio

---

<sup>1</sup> Un esempio di univocità estrema di repertorio coreutico è quello poco distante da Napoli. Infatti in ambienti contadini dell'entroterra vesuviano (Terzino, Ottaviano, San Giuseppe Vesuviano, ecc.) si usava fino a qualche decennio fa svolgere le feste da ballo con un solo ballo, che era chiamato semplicemente o ballè, cioè "il ballo" per unicità e antonomasia, che aveva poi una sua precisazione ulteriore in o ballè 'n copp'o tammurrè, "il ballo sul tamburo".

funzionale. Si può giustificatamente supporre che l'imposizione di un nome specifico ad un ballo può derivare dal sopraggiungere sul territorio di altri modelli, che obbligano a porre una specifica voce al patrimonio in dotazione, così da poter far convivere anche nella chiarezza di identificazione modelli diversi. Se in Sardegna hanno sentito bisogno di appellare un repertorio di balli autoctoni con il nome di *ballos sardos*, significa che ai modelli già esistenti se ne sono affiancati dei nuovi e le comunità hanno avvertito il bisogno di una ulteriore precisione semiologica.

Va però precisato che nella tradizione popolare italiana il nome di una danza ha un'efficacia connotativa solo per la comunità che ne fa uso; sul piano etnocoreologico generale, invece, è luogo di ambiguità storica e di errori tassonomici madornali. Infatti una denominazione di ballo è un significante geograficamente circoscritto, funzionante solo per la comunità che ha attivato quella specifica denominazione. Ad esempio, se gli abitanti di un paese delle Marche chiamano "saltarello" un ben individuato ballo regolarmente in uso, tale nome solo per essi ha un campo semantico specifico e connotativo di una forma, di un apparato simbolico e di dettagli contestuali propri di un modello coreutico. Gli abitanti di un altro paese della vicina Romagna individuano nel termine "saltarello" un altro modello di ballo, strutturalmente differente e con altri richiami semantici e ambientali. Se uno studioso si affidasse solo al nome coreutico per definire o classificare una danza e la sua area di diffusione supporrebbe in questo caso che dietro i due nomi identici vi siano anche due balli strutturalmente analoghi, e cadrebbe in errore. Insomma per le danze etniche il nome non è sostanza, non è identità univoca.

Però se il nome non è eccessivamente utile per individuare in assoluto una forma coreutica, esso è pur sempre un contenitore di informazioni relative non solo al ballo, ma anche alla cultura locale e ai suoi procedimenti di fabbricazione, di identità e di riadattamento. Infatti da un'analisi comparata delle denominazioni etnocoreutiche si possono ricavare diverse ragguagli sulla storia dei balli, sui loro flussi migratori, sul modo di pensare al ballo da parte della comunità che ha imposto la denominazione corrente, alle relazioni culturali nel tempo di un territorio, ecc. Per questo si parla di un procedimento denominativo, o persino di un vero e articolato "sistema di

denominazione”.

Il mondo etnocoreutico italiano presenta una varietà rilevante di nomi di ballo, tra quelle voci attinte dalle fonti scritte letterarie e musicali, e quelle recuperate dalla ricerca etnografiche nelle varie regioni oggi possediamo un bagaglio terminologico per ballo di tradizione di oltre un migliaio di voci. Tale dovizia terminologica è un chiaro segno della grande considerazione che da secoli il ballo ha avuto presso le popolazioni italiane. Non affronteremo qui l'annosa questione di binomia diffusa nei paesi neolatini per indicare la stessa espressione umana: ballo e danza<sup>22</sup>, una sovrabbondanza terminologica che ha talvolta creato confusione. Ma riteniamo più importante comprendere i meccanismi di denominazione. Il nome dato ad un specifico modo di ballare serve a descriverlo in una sinteticità estrema, in modo che lo si possa contrassegnare senza generare confusione, altrimenti si interviene in seconda battuta per affinare e ritagliare ulteriormente il campo semantico. Se certi nomi risultano per una comunità forieri di ambiguità individuativa, allora si aggiungono altre caratteristiche sotto forma di attributo, di genitivo, di voce aggiuntiva, magari che ne dichiarino una ipotetica provenienza locale o dei tratti coreografici salienti. Se il termine "tarantella" risulta estremamente generico, allora si aggiunge il nome di un oggetto (ad esempio "fazzoletto") che, offerto per invito, può distinguere quella variante da modelli più comuni. Un identico modo di danzare in Maremma viene chiamato *ballo del riccio*, in Abruzzo e all'Elba *ballo dell'orso*. Cercare spiegazioni sui perché dell'imposizione di certi nomi, o sulla loro distribuzione geografica che oggi può sembrare illogica o inspiegabile, ci porterebbe fuori pista, col rischio, già più volte verificatosi, di inventarsi supposizioni o ipotesi etimologiche del tutto soggettive o arbitrarie. Se confrontiamo i diversi modelli documentati, che nelle varie tradizioni locali recano il nome di *manfrina*, noteremmo una disomogeneità di forme, di impianti geometrici, di composizioni strutturali, di caratteristiche stilistiche e posturali. Ciò dimostra che l'attribuzione di un nome risponde a logiche e criteri differenti, che mutano nel tempo, da una generazione all'altra e da un territorio ad un altro. Ma vi è sempre una ragione che sottende a un nome, ivi compresa anche quella della casualità. Uno stesso modello di ballo, ad esempio, con sole microvarianti di caratterizzazione

locale, in una valle viene detto *saltarello*, in un'altra *ballinsei*, e in un'altra ancora *russiano*. Come spiegare tali differenze? Quali ragioni addurre se non calandosi in ogni situazione locale, risalire, se è possibile, nella memoria dei più anziani e informarsi da quanto tempo vige quel nome? Ma spesso non si arriva a nulla o a spiegazioni strampalate che creano ancor più confusione. Per capire come mai il suddetto modello a Premilcuore di dicesse "russiano", sono stati interrogati alcuni anziani, questi hanno improvvisato spiegazioni storicamente fasulle: probabilmente durante l'ultima guerra nel passaggio degli alleati, dei russi ad essi aggregati devono aver lasciato un loro ballo... Alla domanda se i loro nonni già lo ballassero, v'è stata una risposta affermativa, e questo riportava la presenza del ballo almeno agli ultimi decenni del XIX sec. per ricostruzione a memoria d'uomo. In realtà il nome "russiano" è di tipo toponimico, proviene dal paese di Russi in provincia di Ravenna. Come sia successo che qualche abitante di russi, ossia "russiano" sia giunto a Premilcuore ed abbia diffuso il modello a contraddanza con sei ballerini forse non lo sapremo mai, così come non sapremo se, invece sia stato qualche abitante di Premilcuore a trasferirsi o a recarsi a Russi ed avere la possibilità di apprendere il ballo in uso nella cittadina del Ravennate. Congetture vaghe che riportano la questione al punto di partenza: le dinamiche socio-economiche dei secoli scorsi sono state tante e variegate che si sono create numerose condizioni di contatto o spostamento di persone, singoli o gruppi che siano, ma che comunque hanno messo in moto intense dinamiche di scambi, prestiti, imitazioni, sostituzioni e rimozioni.

## VI.02 CATEGORIE COREONIMICHE

Abbiamo individuato dei parametri o criteri di formulazione dei nomi dei balli ritrovati in Italia, ad ognuno di essi è stato assegnato di conseguenza una tipologia coreonimica propria. Alcune denominazioni coreutiche hanno un profilo ambivalente e potrebbero essere assegnate a due o più tipologie coreonimiche diverse, dunque la classificazione va intesa come orientativa e non assoluta. Esistono poi dei nomi di

ballo su cui non si è ancora indagato sufficientemente e le cui voci restano al momento di origine o significazione dubbia, è l'esempio di *pizzica pizzica*, che porterebbe o verso un accenno ad una tecnica strumentale musicale (pizzicare strumenti a corda) o verso il morso-pizzico della tarantola (meno probabile, vista la forma originaria a contraddanza); così Elenchiamo qui le varie tipologie denominative, nelle quali riponiamo molti dei balli ritrovati e studiati, indicandone la regione di presenza.

In ogni tipologia un posto di riguardo abbiamo dato alla tradizione etnocoreutica della Sardegna, dove l'analisi dei repertori documentati è stata più approfondita e dettagliata; d'altra parte andava riconosciuto all'isola sarda il primato del radicamento alle tradizioni coreutiche e della ricchezza del suo patrimonio, nel quale ci siamo addentrati più che altrove, ricavandone analisi più meticolose e risultati sorprendenti. Della Sardegna, ad esempio, prendiamo in considerazione i termini più diffusi e quindi probabilmente più antichi: *ballu*, *passu*, *ballu tundu*, *ballu sardu*. *Ballu* sembra essere l'archetipo per designare genericamente l'evento coreutico, quando v'era probabilmente un solo modo di ballare, il "ballo" per antonomasia. *Su passu* indica già un primo stadio di evoluzione del ballo, perché manifesta il bisogno di distinzione tra un ballo basso e cadenzato - appunto "a passo" - da un'altra forma più vivace e/o saltata. Ma *passu* potrebbe essere anch'esso un archetipo, perché sin dall'epoca latina il *passus* indicava il camminare, il marciare, il ballo in progressione o di spostamento sul terreno. L'aggettivo *tundu* deve essersi affiancato per distinguere un ballo circolare da altri con differente assetto geometrico, molto probabilmente da balli processionali, anch'essi molto antichi. *Ballu sardu* marchia il ballo endogeno e lo distingue da quelli esterni introdotti nell'isola, a tale denominazione si affianca in taluni paesi *su ballu nostru* [Oniferi], presentando un classico esempio di binomia riferibile allo stesso repertorio. C'è chi pensa che tale attribuzione della sardità sia da far risalire all'arrivo del cosiddetto *ballu tzivile*, di ciò non siamo sicuri, poiché come si è già accennato, le importazioni coreutiche in Sardegna sono comunque anteriori, soprattutto negli ambienti aristocratici.

*Sa danza*, *sa dansa* o *sa dantsa*, altro ballo divenuto ormai patrimonio dell'intera regione<sup>23</sup>, è un nome spurio e postumo, perché non logorato o inflazionato dall'uso

come *ballu*, infatti indica un preciso modello con struttura bipartita nella musica e nella coreografia, con connessione a braccia distese e per presa di mano fra i ballerini; oppure in subordinate una danza per coppie o a quattro sempre a struttura coreo-musicale bipartita.

*Su ballittu* (in Barbagia, Baronia, Goceano e Mandrolisai) o *lu baddittu* (in Gallura) è un diminutivo o vezzeggiativo del più generico modello dominante *ballu*, implica variazioni difformi secondo le zone, ma resta una denominazione generica.

Un tempo anche all'interno della stessa isola si indicavano come genericamente "forestieri" i balli provenienti da altre zone, così nel Campidano con il nome *su ballu cabillu* o *cabiddu* indicavano forme di balli introdotte dal nuorese, spesso però il nome delineava balli diversi secondo le zone.

#### A) Denominazione morfologica

Molti nomi precisano una particolare caratteristica della struttura formale dei balli, fornendo alcune indicazioni sulle loro modalità esecutive. Si può accennare al numero dei danzatori, all'impianto geometrico principale, alle parti della struttura, ai moduli cinetici, alla trama del ballo:

- *quadriglia* [Italia], *contraddanza* [Sicilia, Italia], *spallata* [Abruzzo, Campania, Puglia], *batticulo* [Campania, Basilicata], *tozzaculo* [Abruzzo, Campania], *rompiculo* [Campania], *stoccata* [Molise, Puglia]
- *scaricavascio* [Basilicata], *bellè zambittè o zumba zumbittè* [Campania], *spuntapede* [Abruzzo, Marche], *battimani* [Campania], *passé* [Campania], *zumbarola* [Campania], *intrecciata* [Campania], *ballintrezzo* [Campania], *affila Catarina* [Campania], *ballittu a pirullè* [Sicilia], *ballettu* [Sicilia], *saltarello o saltarella* [Italia centrale], *lu entrè e escè* [Abruzzo], *'ntriccicariello* [Abruzzo], *tre passi* [Abruzzo], *zumparella* [Abruzzo], *scagnariello* [Abruzzo], *sirpètillè* [Abruzzo] *destra e sinistra* [Molise], *lu 'ntrecciè* [Molise],
- *ballinsei* [Marche, Romagna, Toscana], *spaccaffilone* [Marche, Romagna]
- *ballindodici* [Umbria], *ballo degli schiaffi* [Umbria], *galoppo o galoppa* [Italia],



*ballo dei segni* [Lombardia], *piana* [Lombardia, Piemonte], *pas en amur* [Lombardia], - *scotis* ( e le sue numerose varianti lessicali) [Italia] viene dal ballo della *schottish*, che più che indicare l'originaria Scozia denota la derivazione coreutica dal passo (o dal ballo) sette-ottocentesco dell'*écossaise* presente in Francia.

- Sardegna:

Ballu tundu, *seriu* [Barbagia] *passu* [alta Valle del Tirso], *su ballu brincu* [Baronia], *brinchidu* [Quartu S. Elena] o *brincadu* o *brincau* [Nuorese, Barbagia], *s'àrciu* [Oliena], *su ballu trincau* [Goceano], *su ballu sàrtiu* [Fonni e Mamoiada], *su bicchiri* [Barigadu, Su Pranu, Marghine, ecc.], *su passu torrau*, "il passo ritornato", la cui *su ballu tsoppu* o *tzoppu* (Marghine, su Pranu), *thoppu* [Oniferi], *cioppu* [Barbagia], *su toppu* [Monti]; altri indicano un andamento cronometrico che appare sincopato, con un accento finale "puntato": *su ballu* o *passu puntàu* o *appuntau* [Solarussa, Sinnai, Campidano di Cagliari]. *Su curre curre* [Goceano] e *su ballu currende* [Ottana] evidenziano il rapido spostamento sul terreno dei ballerini, eseguito in genere con la ronda aperta e trasformata talvolta a serpentina, corrispondente nel concetto al *fuggi fuggi* romagnolo; il ricordato *su ballu furriatu* [Gallura] è il ballo "rivoltato". Alcuni nomi indicano la dimensione del ballo collettivo: *su ballu mannu* (= ballo grande) [Buddusò, Alà dei Sardi] è, ad esempio, il grande ballo iniziale di una festa danzante, quello per tutti e vistosamente partecipato; oppure vi sono nomi che indicherebbero una forma minore (diminutivo o vezzeggiativo, come ad esempio *sa bicchirina* [Orani] o il succitato *ballittu*. In Sardegna talvolta viene indicata anche l'azione che le parti del corpo compiono: *su ballu a tira 'e pei* [Campidano di Cagliari] è il "ballo del tira piedi", un gioco di forza e destrezza tra uomini, forse un tempo di stampo militaresco. A questo si collega *sa sciampitta* [Campidano di Cagliari] che è una "sgambettata" all'insu come segno di abilità e maestria ginnica e coreutica. Vi sono nomi di balli che danno la misura dei moduli cinetici e definiscono gli appoggi in *passos*; ciò dimostra una consapevolezza da parte dei sardi delle differenze strutturali fra i vari modelli e il sistema commensurativo cui si ispirano, anche se questo può non coincidere con l'odierna mensurazione dei tempi musicali: *lu dui in tre* e *lu dui in cinqu* [Tempio, Aggius e Gallura in genere], *su passu 'e trese* [Campidano cagliaritano, Media valle del

Tirso] *su passu 'e dusu, su passu 'e sinco* [Campidano di Cagliari], *su passu dus 'e mesu* [Bauladu], *tres passos* [Mandrolisai, Baronia], *su chimbirinu*, il "cinquino" [Bolotana].

In questo gruppo terminologico meritano un accenno a parte i **nomi coreografici**, la cui nomenclatura è ispirata dalla particolare disposizione dei ballerini sul terreno o dalle evoluzioni dinamiche ch'essi compiono durante il ballo. *Su ballu tundu* ne è l'esempio più classico, che sottolinea la geometria circolare su cui si muovono i danzatori. I balli con coreografie a percorsi a serpentina, a linea curva ad anse: *sa colovrèdda* (= serpentina) [Lodè], *sa cointròtza* (= coda intrecciata) [Aidomaggiore], *coilungu* (= coda lunga) [Orani], *ballu 'e s'esse* (ballo della esse) [Sorgono]. I balli detti *s'arroxìada* [Samugheo e Busachi], *s'orroschiada* [Sorgono] e *roseada* [Ovodda] hanno nomi che tradiscono la loro origine (o l'influenza) catalana e indicano una danza elaborata a piccoli cerchi intrecciati, quasi a descrivere sul terreno i petali di un fiore o l'incastro di percorsi come i petali di una rosa. *Su ballu de sa cruci* [Campidano] sottolinea la disposizione a croce dei ballerini. *Lu scotis* [Olbia, Arzachena, S. Teresa di Gallura e Monti], ballo di provenienza toscana.

#### b) Denominazione toponimica

Certi nomi etnocoreutici suggeriscono il luogo dell'eventuale provenienza del ballo. Non sempre il toponimo dà garanzia di veridicità sull'origine geografica, perché diverse e contorte sono talvolta le informazioni che accompagnavano i balli, tant'è che certi nomi indicano un preciso paese, altri un'area più vasta. In genere una comunità non nomina un proprio ballo apponendo un nome che le attribuisce l'appartenenza, sono gli altri che si appropriano del repertorio e lo connotano col nome di provenienza:

- *monferrina o manfrina* [Italia], *furlana* [Centro-Nord], *veneziana* [Toscana], *bolognese* [Toscana], *russiano* [Romagna], *sorana* [Lazio], *jisciana* [Abruzzo], *perigordino* [Liguria, Piemonte, Toscana], *bisagna* [Liguria, Piemonte], *spagnola* [Campania], *moresca* [Italia centrale], *bergamasco/a* [Italia del Nord], *bal franzes* [Lombardia], *nizzarda* [Liguria, Piemonte], *roncastalda o roncastella* [Emilia], *ballo di Mantova* [Nord], *polesana* [Veneto], *bal' toscano* [Veneto], *alessandrina* [Lombardia]

*polka, polka rossa o russa, polka fiorata* [Italia]

- Sardegna: *sa logudorea, su nugheresu, su campidanesu*, ecc.); ma quando, ad esempio, nel Logudoro gli abitanti chiamano un proprio modello diffuso di ballo col nome di *sa logudoresa*, a Bonorva *sa bonorvesa* (=di Bonorva, alla maniera di Bonorva), a Cabras *su ballu cavraesu*, ecc., allora probabilmente c'è stato o l'effetto-ritorno per cui marchiato altrove, il nome è stato poi accettato anche nel centro di origine, oppure la necessità di distinzione tra repertori simili. In quest'ultima accezione i toponimi hanno abbondato da quando si è intensificata l'usanza di gruppi d'esibizione e di festivals, quando per caratterizzazione e per orgoglio campanilistico si presentava il proprio ballo. Così circola *sa mamoiadina* (da Mamoiada in Barbagia). Per vie traverse anche *sa muffulina* [Aidomaggiore, Norbello] o *sa buffolina* [Abbasanta] derivano dal ballo *manfrina* o *muffrina*, che a sua volta designerebbe la derivazione dal Monferrato.

### c) Denominazione canoro-verbale

#### - Testo asemantico ritmico-sillabico

Una serie di balli, spesso tra i più antichi nomi di balli sardi, trae nome da un motivo canoro che accompagnava l'esecuzione, il titolo viene dato dai suoni più ricorrenti del canto, i quali spesso erano solo sillabazioni asemantiche con chiara funzione ritmica<sup>24</sup>:

- *trallallero* [Abruzzo], *tataratà* [Sicilia],

- Sardegna: *su dillu* [Desulo, Orune, Bitti, Lula, Onani, Lodè, Oliena, Orgosolo, Mamoiada, Silanus, ecc.], *su dennaru* [Oliena], *su dillaru* [Gavoi, Austis, Sorgono, ecc.], *su durdùrinu* [Oliena], *su turturino* [Orosei], *su duru duru* [Bolotana], *su tai tai* [Bolotana] fa il verso alla sillabazione tipica del canto a *tenore*.

#### - Balli chiamati, a invito o ad uscita

Fra le canzoni a ballo vi è una tipologia che attiva, mediante il canto o il dire con formula fissa o variabile, il meccanismo dell'invito al ballo con varie soluzioni testuale ed esecutive.

- *ballo del chiamo o della chiama* [Toscana], *ballo della sala* [Abruzzo, Umbria], *ballo imperiale* [Umbria], *ballo dell'invito* [Centro-Nord], *ballo della sorte* [Toscana], *ballo al*

*fiasco* [Toscana], *ballo dell'ahimè* [Toscana], *ballo dell'onore* [Umbria], *ballo al canto* [Lazio], *questo ballo non va bene* [Toscana], *ballo de l'unvavè* [Marche].

In Sardegna: *su ballu de bogài* [Campidano di Cagliari], *su ballu ogàu* [Aritzo], *su ballu 'e ogai* [Sestu] e *ballu vohau* [Fonni] sono balli di “uscita”, indicano cioè l’abbandono di coppie o gruppi di *balladores* dal *tundu* per andare a esibirsi e arricchire di evoluzioni il ballo nel mezzo del cerchio. La voce primitiva del termine sembrerebbe *boghe*, “voce” e si tratterebbe all’origine di “balli chiamati”: si poteva chiamare per invitare, ma più spesso si chiamava per mandare fuori il ballerino (*bogare* = mandar via, uscire). Un ballo “chiamato”, talvolta in funzione ancora oggi, è *su ballu de ohi-ahi* che c’era a Tonara e di cui vi è ancora memoria: all’interno del ballo tondo si pone una coppia, uomo e donna, e uno dei due inizia il seguente dialogo codificato in lingua italiana:

- “Ohi ahi!”
- “Cos’hai?”
- “Una ferita!”
- “Dove?”
- “In fondo al cuore!”
- “Per chi?”
- “Per un altro amore!”

A questo punto l’uomo andava a scegliersi un’altra donna per ballarci un poco e poi iniziava il medesimo dialogo a parti invertite, così toccava poi alla donna scegliersi un nuovo compagno con cui ballare, continuando il sistema della rotazione a scelta. L’uso della lingua italiana e le precise corrispondenze in Toscana e nelle regioni limitrofe svela - come si è già detto - la provenienza del ballo, altrove detto *ballo dell'ahimè* o *bal dell'ahi*, di cui proponiamo un esempio del Senese per sottolinearne l’analogia (in questa versione la conclusione del dialogo è variata e improvvisata ogni volta)<sup>29</sup>.

- “Ahimè!”
- “Che c’è?”
- “Son ferito!”
- “Dove?”
- “Al petto  
la levo a lui per fargli dispetto!”

In Toscana, Umbria e Romagna esisteva anche il *ballo del sospiro*, basato anch'esso su un breve dialogo per esprimere il desiderio di una persona con cui voler ballare. Si tratta dunque alla fine di balli di società abbastanza recenti (dal Rinascimento in poi) che prevedono già una scomposizione per coppie del ballo comunitario, creando giochi e combinazioni mediante meccanismi di invito o di eliminazione.

#### d) Denominazione situazionale-funzionale

Un evento, un'occasione precipua, un rituale cui il ballo era legato o da cui esso stesso traeva origine restano nel nome a sottolineare la funzione originaria del repertorio.

- *ballo della zita* [Basilicata], *lu pasticcè* [Molise], *lu predicatiellè* [Molise], *mascherina* [Lombardia]

In Sardegna: *s'indàssa* [Ollolai] era il ballo de "l'invito"; *su ballu 'e arregolle* era il ballo de "la raccolta" di offerte per pagare il suonatore, l'ospitante o le funzioni religiose; analogo *su ballu 'e ifferrere*, "ballo dell'offerta [Teti], quando durante la Novena di S. Sebastiano si suona per fare la colletta: durante il ballo tondo qualcuno gira e chiede a ciascun danzatore un obolo, questi si stacca per un attimo dal cerchio, offre i soldi e si lega di nuovo per il ballo, mentre la cifra viene proclamata ad alta voce con un certo gusto dell'ostantazione. *Su ballu de sa sposa* [Sinnai, Borore e altrove] era il ballo che si eseguiva in occasione delle nozze, un corrispondente si trova ancora oggi nel Materano in Basilicata con la *tarantella della zita*, ballo che in questo caso serve a raccogliere le regalie nuziali in denaro da parte di parenti ed amici degli sposi. Legati al rituale dell'*argia*, una sorta di tarantismo sardo<sup>25</sup> erano *su ballu de sas battias* [Logudoro] e *su ballu de sas sette gattias* [Torpè], "il ballo delle vedove" o "il ballo delle sette vedove" che un tempo venivano eseguiti attorno alla persona punta dall'*argia* con scopi terapeutici e scaramantici.

#### e) Denominazione anatomica

Nella danza il corpo è protagonista, epicentro concettuale attorno a cui tutte soluzioni

morfologiche ruotano; non potevano quindi mancare dei nomi di balli che fanno riferimento a parti del corpo, che emergono e diventano connotative del ballo stesso.

- *ballo dei gobbi* [Emilia Romagna, Toscana], *paparagianni* [Umbria] (allusivo dell'organo genitale maschile).

In Sardegna abbiamo *su ballu e is carrois* [Selegas], il “ballo dei calcagni” e *s’anchètta* [Siniscola, Posada, Torpè] e la “piccola anca” (per i movimenti di anca e bacino che seguono ad alcuni allungamenti della gamba nel passo), *su ballu ‘e ischina* [Dorgali], “il ballo della schiena” completano il quadro dei riferimenti somatici.

#### f) Denominazione zoonimica

In un territorio che per secoli è stato marchiato sul piano economico, ergonomico ed antropologico da società di tipo marcatamente pastorale, non potevano mancare danze di imitazione animale o con riferimenti formali, simbolici e terminologici animaleschi. È molto probabile che un tempo tali nomi fossero più frequenti e abbracciassero un numero maggiore di animali, con cui le civiltà passate avevano relazioni di vita.

*Tarantella* [Sud], *balli del riccio* [Toscana], *ballo della sorca* [Umbria], *ballo della volpe* [Abruzzo, Molise], *ballo della lepre* [Romagna], *ballol del gallo* [Abruzzo], *ballo dell'uccellaccio* [Emilia Romagna], *ballo del merlo* [Abruzzo], *galletto o galletta* [Toscana], *ciammaichella* [Abruzzo], *ballo dell'orso* [Toscana, Lombardia, *su ballu e s’urzu* in Sardegna, ecc.] , oggi sopravvive - stando alla conoscenze attuali - legato a particolari maschere carnevalesche del centro della Sardegna.

#### g) Denominazione strumentale

Anche nel resto d’Italia (e diremmo un po’ ovunque) i nomi coreutici sono spesso caratterizzati da un oggetto (bastone, insegna, fazzoletto, torcia, scopa, spazzola, specchio, sedia, fiasco, fiore, ecc.) che diventa uno strumento funzionale o simbolico per l’esecuzione di un apposito ballo.

- *tarantella col la croccia, con la cinta, con la gregna, con lo stendardo, col fazzoletto, ecc* [Sud]., *lu pichë e paleë* [Basilicata], *palintrezzo* [Campania], *laccio d'amore* [Abruzzo,

Campania], *ballo della cordella* [Sicilia], *punta e tacco* [Toscana],

- *ballo della scopa, della seggiola (sedia, scrana), dello specchio, della spazzola, della mestola, ballo col fiasco, ballo del fazzoletto* [Italia], *lu povèrè saccapane* [Molise].

In Sardegna troviamo *su ballu 'e is muccadoris*, "il ballo dei fazzoletti" [Campidano di Cagliari], *su ballu de su sprigu*, "il ballo dello specchio" [Desulo, Nuxis, ecc.], *su ballu de sa scova*, "il ballo della scopa" diffuso un po' ovunque. Interessante è *su ballu de sa crocoriga* [Campidano], il "ballo della zucca", nel quale il riferimento all'oggetto viene inteso come traslato metaforico, ed è il diniego, il rifiutare l'invito al ballo o il mandar via: in molti balli recanti nomi di oggetti, questi sono elementi simbolici che innescano il meccanismo degli inviti o dei rifiuti, tipico anche del sottogruppo che segue. Alcuni di questi balli hanno visto la propria auge con il diffondersi nell'800 del *ballu tzivile* e dall'avvento del ballo legato in coppia mista.

Ad Austis si usava eseguire *su ballu de su chintortzu* ("ballo della cinghia"): durante il *ballo tondo* un paio di uomini si muovevano all'interno della ronda con in mano ciascuno una cinghia di cuoio, col compito di tenere in ordine e ben definito l'intero assetto circolare del ballo. Chi non lo rispettava prendeva colpi di cinghia. Il ballo era difatti un gioco danzato, perché i ballerini per scherzo entravano nello spazio interno per ritirarsi magari velocemente oppure provocavano i capiballo rendendo volutamente irregolare il cerchio. Forti analogie si ritrovano nel *ballè rë lu bellè zampittè* o *ballè dè lu zumba zumbittè*, oppure *affila Catarina* (o *la bella Catarina*) in Irpinia<sup>28</sup>, dove per gioco si fa ugualmente uso di cinghie e di cinghiate punitive.

## **h) Denominazione fitonimica**

Nelle culture contadine non potevano mancare dei nomi che si rifacevano alle piante, fiori, alberi e vegetali vari.

- *ballo del fiore* [Centro-Nord], *ballo delle rose* [Abruzzo], *bellarosa* [Abruzzo], *lu papagnè* [Molise],

Probabilmente su musica di ballo da sala veniva eseguito un ballo con introduzione a invito canora, che ricorda molto da vicino il ballo del fiore emiliano-romagnolo. Ne dà una descrizione V. Angius nel 1840 riferendosi alla Gallura, dove v'era l'usanza da

parte dei giovani di offrire un mazzetto di fiori alla ragazza desiderata su apposito canto e brano strumentale, per poi chiudere la serie degli omaggi canori e floreali con un ballo "oltremarino".

«Nella stagion de' fiori dopo il tosamento delle pecore si viene all'opera della carminazione. Pronte all'invito accorrono alla medesima attilate quanto meglio le fanciulle del vicinato e della parentela, si accoscano in semicircolo in mezzo alla sala adorna e profumata da eleganti vasi di scelti fiori, ricevono la lana [che è] stata già lavata e cominciano il lavoro. Studiosamente occupate in questo canticchiano, stando fra esse uno o due suonatori e un compositore di canzoni. In questo concorrono i giovinetti innamorati con musicali istromenti e bei mazzetti, e fannosi avanti uno dopo l'altro ad *offerire il fiore* alle fanciulle amate, accompagnando l'offerta con una o più strofe, o con una continuazione arbitraria di versi. La bella che riceve il fiore deve rispondere con altra strofa e *cantar*, come esse dicono, *il fiore*, o raccomandar le sue veci ad una compagna. Compiuto il lavoro si balla, ma spesso amano meglio danzare nelle maniere studiate degli oltramarini che girar nella carola nazionale.»<sup>26</sup>

Usanze analoghe di cantare (e donare) il fiore si usavano fino ad alcuni decenni fa in Romagna e Toscana per invitare al ballo (*ballo del fiore* e *ballo della sorte*, oppure con semplice "botta e risposta" cantata nel *ballo del canto*, in Romagna e Lazio<sup>27</sup>).

### i) Denominazione musicale

Nella designazione del nome a volte prevale l'apporto della musica che caratterizza la corrispettiva trasformazione. In questi casi il ballo sembra essere seguente all'invenzione dello strumento o della tecnica musicale.

- *linea* (cioè "l'inno" di) *Garibaldi* [Umbria], *ballo sul tamburo* (o *tammurriata*) [Campania], *piva*, *giga* [Centro-Nord], *zampognara* [Calabria],

Nel Campidano è tipico il riferimento al modello di *launeddas* adoperato per il ballo, per questo a volte anche alcune danze vengono dette *fiorassu*, *mediana pipìa*, *puntu 'e organu*, ecc.



### l) Denominazione cronologica

Di fronte all'innovazione della danza popolare o all'arrivo di nuovi balli da altre zone si sentiva il bisogno di distinguere il prima dal dopo, l'antico dal moderno, magari con la semplice addizione di un aggettivo.

- *mazurka vecchia* [Italia], *polka vecchia* [Italia], *ballo novè* [Abruzzo]

Ecco perché troviamo talvolta l'attributo *anticu* (*antigu* o *antihu*): *s'arcu antihu* [Oliena], *ballu antigu* [varie zone].

### m) Denominazione ergonomica

Allo stato attuale della ricerca non ci risultano più presenti nomi che indicavano una modalità di ballo tipica di categorie sociali o di lavoro, con cui venivano contrassegnati gli stessi balli.

- *pastorale* [Basilicata], *lavanderia* [Italia], *ballo della lavandaia* [Umbria], *ballo con la falce* [Basilicata], *tresca e trescone* [Italia], *ballo del barbiere* [Campania, Emilia].

Eppure più fonti dei primi dell' '800 classificano addirittura l'insieme dei balli sardi in due grandi classi: *badda tondu* e *badda pasturina*<sup>30</sup>. Il primo è descritto come ballo a catena in circolo, il secondo, *sa pasturina*, come ballo con passo in due (*qui s'y exécute à pas de deux*), si presume - per opposizione - non in ronda.

### n) Denominazione personificata-nominale

Alcuni titoli di balli indicano personaggi, aneddoti, storie legate a persone, o recano nella formula un qualche personaggio, le cui notizie si sono col tempo regolarmente perdute.

- *mazurka* (o *ballo*) *del sor Cesare* [Umbria], *il povero mari* [Toscana], *Maddalena* [Abruzzo], *Sant'Arcangelo* [Molise], *mataccini* [Molise], *paroncina* [Marche], *Trapanarella* [Sud], *Cicerenella* [Sud], *Ruggirei* [Emilia], *morettina* [Emilia], *vin mingon* [Emilia], *Manuel* [Lombardia], *Girometta* [Italia], *monachella* [Italia], *povera donna* [Lombardia, Piemonte].

Nomi legati a personaggi particolari, della cui esistenza si sono spesso perse le tracce o sulla quale non v'è certezza alcuna sono, ad esempio, *chirigheddu pintu* [Osilo], "Ciriachino dipinto" o *su ballittu 'e tirigheddu pintu* [Ploaghe]. Qui le ragioni del nome si perdono nella narrativa orale leggendaria d'ogni singolo paese. Di grande interesse etimologico sembra essere *s'intibidu* [Aidomaggiore], ballo "zoppo" con modulo cinetico in due movimenti che conserva nel nome tracce tecniche di coltivazione agraria: *intibidu* (che a Ghilarza indica la parte vivace di *su bikkiri*) è la ruotazione agraria biennale, detta in lingua italiana anche "maggese".

Ma l'atto di attribuzione del nome "proprio" ad un ballo segue procedimenti vari e non sempre logici e rigorosi. L'attribuzione del nome non è mai scientifica e soprattutto chi nominava non conosceva il quadro completo delle varianze formali delle danze dell'isola. Così possiamo trovare modelli coreutici analoghi con nomi diversi oppure nomi uguali che corrispondono a balli morfologicamente diversi. *Su bicchiri*, come si è già accennato, viene ballato a *dillu* (in due appoggi) o a *tzoppu* (tre rapidi appoggi) su tempo binario o ternario, tant'è che a Ghilarza e Abbasanta sentono l'esigenza di precisare *su bicchiri tsóppu*, per sottolineare l'effetto di caduta sul piede di cadenza. *Su passu* di Seneghe, ad esempio, altro non è che il *tres passos* o *ballu campidanesu* di altrove, mentre qui *sa dantza* non viene eseguita nella sua versione carnevalesca in *ballo tondo* con la presa a braccia distese, come avviene nel Mandrolisai.

## CAP. VII

### IL TEMPO E LO SPAZIO DEL BALLO

Un corpo che danza esegue essenzialmente movimenti nello spazio secondo un ordine cronometrico. Movimento – spazio – tempo rappresenta una triade imprescindibile per qualsiasi forma di danza, anche quando delle esecuzioni prevedono una sospensione dei suddetti parametri.

Infatti la loro diversificata combinazione apporta variazioni esecutive sul piano morfologico, ma implica anche il piano semantico, in quanto ciascuna delle suddette componenti può divenire segno comunicativo.

Sono tre ingredienti costituenti che determinano più di altri la forma della danza, ma che sottendono altrettanti campi teorici e semantici. Ciascuno di essi ha una funzione ontologica e semica, e contribuisce a definire la natura stessa del ballo, assegnandone appropriati caratteri identitari. Essi costituiscono anche dei sottocodici significanti, spesso già insiti e definiti secondo la tipologia di ciascun modello coreutico, oppure immessi in modo estemporaneo con o senza consapevolezza sia dai danzanti che dagli spettatori.

#### A) Il tempo

Il tempo, elaborazione concettuale e filosofica prettamente umana, connota il ballo su un doppio piano semantico e funzionale, come "tempo storico" e come "tempo tecnico".

a1) Il tempo storico: è la collocazione temporale dell'esecuzione coreutica e del suo contesto rituale. Ogni danza viene collocata in un contenitore socio-culturale che riguarda sia il ciclo dell'anno che il ciclo della vita dell'uomo. Durante lo svolgersi dell'anno vi sono occasioni calendarizzate nelle quali la pratica del ballo è presente insieme a molti altri elementi rituali cui la comunità dà molta rilevanza, sino a diventare uno degli elementi caratterizzanti di certe feste, come succede ad esempio nei carnevali<sup>1</sup>, in certe feste religiose o in occasione di fasi precise del lavoro agrario o pastorale. Più di recente (ma non mancano esempi analoghi anche nel passato), si assiste a processi di valorizzazione di certe danze per finalità turistiche, tanto da

costruire, da parte delle istituzioni o di appositi apparati organizzativi, un intero evento pubblico su un modello di danza che si ritiene caratterizzante la comunità<sup>2</sup> e che possa essa stessa dare rinomanza e divenire un'icona simbolicamente positiva<sup>3</sup> per il paese detentore.

La collocazione temporale durante l'anno di un evento etnocoreutico risponde sia a letture arcaiche - spesso con connotazioni simboliche di carattere magico-religioso - di particolari feste, sia a sopravvenute contingenze storiche ed empiriche della comunità stessa<sup>4</sup>. Il "tempo storico" carica spesso di segni e significati simbolici certe danze, soprattutto quelle eseguite in una sola cadenza annuale, quindi contrassegnate dalle plusvalenze della rarità e ciclicità rituale.

Ma il "tempo storico" riguarda anche le danze collocate in occasioni speciali o normali della vita d'ogni persona. Certe danze che si svolgono in occasione dei matrimoni, dei fidanzamenti, delle nascite di un figlio, delle partenze o del servizio militare<sup>5</sup>, diventano anch'esse importanti nel vissuto e nella memoria soprattutto dei singoli membri di una comunità. Anche per esse cresce il tempo di attesa, si avverte più fortemente il senso di ritualità e poi si vive nella memoria il riverbero dopo che l'evento è passato.

a2) Il tempo tecnico: è la misurazione del movimento coreutico in riferimento alla durata. A determinare e influenzare il tempo esecutivo è il supporto musicale su cui ogni danza in genere si basa. Il tempo si articola in cadenze, accenti, durate e pause, e tali articolazioni, insite già nel ritmo musicale, offrono impulsi che il corpo recepisce e trasforma in consequenziale misurazione cinetica<sup>6</sup>.

Nella cultura popolare c'è un'espressione che sintetizza il rapporto fra danzante e tempo: "andare a tono", formula che significa insieme "andare a tempo", realizzare movimenti previsti secondo la scansione metonimica, ma anche seguire la strutturazione delle parti coreografiche a seconda del mutare del motivo, quando il repertorio lo prevede.

Nelle danze più antiche si aveva frequentemente una bipartizione dell'aria musicale e della danza in parte bassa e parte alta, schema che nelle danze auliche si esprimeva con *bassadanza* e *altadanza*.

Nella maggior parte dei balli della Sardegna centro-settentrionale i due "tuoni" secondo una concezione medievale sono espressi ancora oggi in *ballu a passu* (*a sa serie*) e in *ballu lestru*<sup>7</sup> (*sartiu*, *brincada*), espressioni che oscillano semanticamente sia nel

campo del tempo (*lestru*= lesto, veloce), sia in quello cinesico di maggior o minore elevazione e/o vivacità (*passu sartiu, brincada o seriu*).

Il tempo coreutico in tutte le culture regionali osservate si fonda essenzialmente sulla percezione da parte dei ballerini, degli accenti, degli ictus che i suonatori all'antica sapevano imprimere all'aria musicale<sup>8</sup>. Tali "colpi" o "botte" erano un espediente molto funzionale per indurre i ballerini a imprimere con movimenti (cinesica) rapide emissioni di energia cinetica maggiore che si risolveva a seconda del linguaggio coreutico in atto, con più intensa pressione battuta sul terreno, con maggior elevazione, con battute, colpi o gesti marcati. Un'altra percezione ricorrente di metronomia cinesica e al contempo di percezione dello spazio è quella che sottende alla regola degli appoggi: la gravità non è solo una delle prime leggi sperimentate e conosciute dall'uomo è anche una costruzione concettuale che si esterna con una particolare relazione col terreno su cui i corpi poggiano (realizza) e si muovono. Il tempo coreutico si percepisce e traduce con la strutturazione degli appoggi secondo il codice di ciascun ballo. Nel contare i passi spesso non analizzano la scansione temporale ritmico-melodica che ascoltano, ma enumerano gli appoggi sostanziali, quelli che marcano gli accenti ritmici corrispondenti. I nomi stessi dei balli (*tres passos, ballo a çincu, sette passi, cinque tempi*, ecc.) spesso sottolineano tale percezione del tempo coreutico. Vi sono balli che prevedono una strutturazione semantica del tempo, come certi balli pantomimici carnevaleschi (*ballo del morto* in Liguria ed Emilia, *ballo della morte* di Taggia (IM), *la povera donna* dell'Appennino pavese-alessandrino, *nella vita d'oro* tosco-emiliana, ecc.), si accelera o decelera il ritmo a seconda se si vuole evidenziare la parte allegra e positiva del ballo, o la parte tragica o funebre con rallentamento da marcia o nenia luttuosa.

La gestione del tempo coreomusicale può essere anche soggettiva ed estemporanea: in certi balli si rallenta per gioco, per mettere in difficoltà i ballerini, per esprimere scherzosamente noia o fatica, per condurre alla definitiva stasi e quindi alla chiusura del ballo. Così si accelera per mettere alla prova l'abilità cinetica o la resistenza fisica dei ballanti, per fare imbrogliare la trama della figura (nelle *quadriglie* meridionali, ad esempio) o condurre la danza verso la fine per impossibilità di prosecuzione troppo rapida.

La concezione del tempo della danza varia secondo i balli ma anche secondo le tradizioni locali o i periodi storici. Nel rieseguire le arie musicali da ballo proposte dalle intavolature rinascimentali o barocche non sappiamo esattamente quale velocità

ritmica si imprimeva in quel tempo. Sappiamo però che negli ultimi decenni i ritmi dei balli hanno subito una generalizzata intensificazione ritmica, ben oltre la solita disparità che si manifesta a seconda che i suonatori siano anziani (meno abili fisicamente e quindi anche tecnicamente) o giovani (valenti ed energici). La velocità del ritmo dipende dal tipo di ballo e dal gusto dominante vigente in ciascun periodo.

Il tempo è un parametro che riguarda anche il galateo coreutico. Un suonatore sente il dovere di adeguare il ritmo all'utenza: se viene a trovarsi in una situazione con fitta presenza di anziani, modera la velocità e mette in comodo i danzatori attempati.

Lo schema ritmico caratterizza il genere coreutico e lo rende riconoscibile. Secondo alcuni anche la funzione terapeutica di certe danze dipende dalla tipologia ritmica, in realtà per curare vengono adoperate danze le più differenti secondo le latitudini e i periodi storici: il potere taumaturgico di una coreoterapia non risiede nel brano ma nella convinzione collettiva che crea un effetto placebo. In ciò ricopre un'importante funzione l'aspetto magico-rituale che circonda una danza e il rituale costruito attorno ad esso.

#### b) Lo spazio

Ogni danza ha bisogno di una sua area fisica entro cui svolgersi. L'uso del luogo può essere statico e mobile, di conseguenza vi sono balli stanziali e balli mobili: ai primi appartiene la maggior parte dei balli che si tengono nei festini, nelle sale, nelle piazze o sull'aia, alle seconde appartengono le danze processionali religiose, carnevalesche o da parata. Lo spazio fisico di svolgimento e le esecuzioni coreutiche si influenzano reciprocamente. Ciascun luogo entro cui si realizza una danza ha delle sue peculiarità: l'ampiezza dell'ambiente disponibile, il tipo di pavimento o terreno su cui bisogna muoversi, l'essere al chiuso o all'aperto, la pendenza del terreno, le sue caratteristiche acustiche, la presenza di un punto ristoro, la presenza di elementi od oggetti nello stesso ambiente del ballo, se è privato o pubblico, ecc. In corrispondenza delle suddette caratteristiche ambientali si conformano o si selezionano le danze.

L'ampiezza dell'ambiente disponibile ha fatto sì che certi balli tondi medievali, che si svolgevano di solito all'aperto, si sono ridotti a balli di piccoli gruppi, prevalentemente un quartetto, eseguiti a turno per poter rientrare comodamente nelle dimensioni di una stanza. Viceversa si sono verificate metamorfosi contrarie: balli nati per un numero esiguo di partecipanti si sono trasformati in balli di gruppo numeroso

se trasferiti dal chiuso a spazi ampi all'aperto. Le dimensioni dello spazio coreutico implica la possibilità di avere un numero maggiore o minore di partecipanti e di spettatori, così in spazi più angusti si è obbligati a selezionare di più gli invitati e a imporre il numero chiuso, mentre in uno spazio all'aperto possono assistervi tutti quelli che lo desiderano, se l'evento è pubblico e ad entrata libera. I balli ad alto numero di partecipanti (ad esempio i *balli tondi* della Sardegna e le *quadriglie* si svolgono di solito all'aperto o in saloni molto capienti.

La tipologia del pavimento o del terreno favorisce certe danze e ne impedisce altre. I balli legati ottocenteschi da sala, ad esempio, avevano bisogno di un pavimento ben levigato per far scorrere comodamente i piedi dei danzatori in quel particolare stile sdrucchiolo che vedeva i piedi lisciare il pavimento senza salti o eccessive elevazioni. Le stesse danze, emulate dai contadini nelle aie, mutavano necessariamente stile esecutivo perché diventavano più saltate e più pestate, a causa di terreni aspri e sconnessi. La presenza di scalinate in un paese in pendio ostacolava molte danze processionali, soprattutto se a ballare erano statue, fantocci o torri umane; le *rigattiate* siciliane, ossia il far danzare delle statue di santi portati a spalla da molti portatori, oppure i giganti calabresi e siciliani o i *pizzicantò* itineranti molisani o pugliesi, montati a due o tre piani, devono procedere evitando possibilmente scale o salti rischiosi. La stessa pendenza del terreno sfavorisce le danze stanziali, ma se non è eccessiva, si può adattare alle danze processionali. A Montemarano (AV) negli ultimi 3 giorni di carnevale esce la mascherata per le vie del paese che esegue continuamente una complessa e variegata tarantella locale; col tempo musicisti e ballerini hanno adattato certe musiche per le salite ed altre per le discese, perché così si forniscono ai "ballatori" impulsi ritmico-melodici adattati alla conformazione del percorso: musica lenta e più cadenzata durante le salite, musiche più allegre nelle discese facilmente praticabili. I passaggi delle suonate prendono nome toponomastico dai punti geografici del paese. Inoltre se le strade sono coperte di neve, i passi a procedere del ballo vengono adattati dai ballerini alla situazione: forte attaccamento al terreno, abolizione di salti e giravolte, passi "a bassadanza" per avere più stabilità durante il procedere ballando.

Lo stare al chiuso o all'aperto implica un risultato acustico diverso dei suoni, comporta una minore o maggiore dipendenza dalla situazione meteorologica, dà maggiore o minore visibilità all'evento.

Le caratteristiche acustiche degli ambienti coreutici avevano, prima dell'invenzione dell'amplificazione sonora elettronica, una grande rilevanza, perché permettevano una migliore o peggiore fruizione delle esecuzioni musicali sulle quali ballare. L'uso e la varietà degli strumenti musicali era intimamente connesso alle caratteristiche acustiche del luogo del ballo: i plettri hanno in genere minor volume degli aerofoni (launeddas, zampogne, pive, ciaramelle, pifferi, flauti di canna o di metallo, organetti, fisarmoniche, ecc.), per questo all'aperto o in spazi grandi e rumorosi si formavano orchestre di cordofoni per aumentare l'emissione complessiva del suono oppure si optava per qualche aerofono. Le percussioni ampliavano il gettito acustico e soprattutto miglioravano la percezione ritmica.

Nelle feste tradizionali, come si è già precisato, musica, canto, ballo ben si accompagnano con i convivii, ecco perché sia nelle sale o nelle case private, sia nelle piazze o negli stazionamenti lungo il percorso danzante in caso di sfilata o corteo mascherato, non mancano mai punti di ristoro enogastronomico. Tale aspetto diventa parte integrante dello spazio scenico adibito alla danza, poiché anche in chiave semantica ed emblematica contribuisce all'esaltazione della sensorialità totale nella quale la danza risiede a suo agio.

Lo spazio è anche un'area dove vi sono o vengono adoperati oggetti di corredo al ballo: rami, bastoni, spade, fazzoletti, scialli, grembiuli, fiori, frutti, castagnole, toselli, archi fiorati, nastri colorati, ecc. Molte danze con questi oggetti compongono intrecci ed architetture in abbinamento ai corpi dei danzatori, ripartiscono, segnano o delineano parti dello spazio.

Se lo spazio è pubblico vi è più sovente l'accesso libero, se lo spazio coreutico è invece in proprietà privata intervengono ulteriori limiti d'uso: entrambi comunque prevedono regolamentazioni. Lo spazio coreutico diventa così una componente di entità poliedrica: oltre ad essere gestito dai danzatori durante l'esecuzione, è anche contesto, topos culturale, luogo simbolico della socialità. In Sardegna, terra che del ballo etnico fa pratica costante ed espressione identitaria, in molti paesi ancora si denominano apposite piazze adibite ancora oggi, o fino a ieri, alla funzione esclusiva o prioritaria del ballo: *pratza 'e sos ballos* rappresenta una sorta di consacrazione ufficiale a tale espressione, un riconoscimento simbolico denso di significati al ruolo sociale e culturale che la danza rappresenta per una comunità dai forti tratti etnici. Sempre in Sardegna, in alcuni centri del Campidano, sono rimasti sporadicamente adibiti al ballo quei luoghi che nel Medioevo erano preposti ad una continuazione della liturgia sacra



dopo la messa: si tratta di quegli spazi piani e sopraelevati posti davanti a molte chiese, che recano il doppio nome di "sagrato" e di "ballatoio". Per secoli erano stati gli ecclesiastici a guidare più spesso i balli comunitari in ronda o a catena, su tale pratica hanno infierito gli editti e i documenti sinodali, per vietarne l'uso, poiché non di rado i ballerini si lasciavano andare a sfrenata allegria e a comportamenti ritenuti immorali. Nelle piazze sarde si balla al suono delle tre campane manovrate con maestria dagli ultimi campanari addestrati a tale tecnica. *S'arrappiccu* è un lascito prezioso che associa alla danza un'antica accezione di sacralità ufficiale. Molti altri luoghi un tempo adibiti al ballo sono andati col tempo "decorezzati", sono stati privati della funzione coreutica e, conseguentemente, depauperati d'importanza simbolica.

## NOTE

<sup>1</sup> Vi sono in Italia delle tradizioni carnevalesche che hanno nella pratica della danza il loro fulcro portante, come succede nei carnevali di Montemarano (AV), di Bagolino e Ponte Caffaro (BS), della Val di Resia (UD), di Mamoiada (NU), di Seneghe (OR), di Aidomaggiore (OR), di Lavello (PZ), e di altri carnevali.

<sup>2</sup> Sta avvenendo non solo per i suddetti carnevali, ma anche per alcuni balli su cui le Pro Loco, i comitati turistici ed i Comuni voglio investire come marchio originale e caratterizzante l'immagine dei rispettivi paesi, al fine di attrarre turismo e notorietà: il *pizzicantò* in Basilicata e Molise, la *lachera*, il *bal do sabre* in Piemonte, il *ballo della cordella* in Sicilia, il *laccio d'amore* in Abruzzo, il *tataratà* in Sicilia, ecc.

<sup>3</sup> Sul processo di trasformazione della danza popolare in icone identitarie di una comunità o di un territorio cfr. Gala G. M. (2011), in *La tarantella come emblema. Balli e identità locali fra il crepuscolo degli stati regionali e l'unità italiana*, in *Ibid.*, *Danza popolare e questioni storiche. materiali per una storiografia etnocoreutica in Italia*, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 159-226.

<sup>4</sup> Negli ultimi decenni, ad esempio, dopo le varie ondate di migrazione di molti meridionali nelle regioni del nord d'Italia e d'Europa, alcune feste sono state trasferite dalla primavera e autunno all'estate, periodo in cui gli emigrati erano in ferie e potevano usufruire anch'essi della festa, contribuendo generosamente alle offerte alla chiesa per ragioni votive.

<sup>5</sup> Si pensi, ad esempio, alla *tarantella della zita* (della sposa) in Basilicata o ai *balli dei coscritti* in Piemonte.

<sup>6</sup> Staro Placida (1982), *Metodo di analisi per un repertorio di danze tradizionali*, in "Culture Musicali", anno I, n. 2 luglio-dicembre. Roma, Bulloni, pp. 73-93.

<sup>7</sup> Quando si registrano le suonate da ballo eseguite in uno stile agropastorale si nota una estrema difficoltà nel contenere la "picchiata" di volume impresso dai musicisti anziani in corrispondenza delle cadenze principali, procurando non di rado distorsioni nella registrazione magnetofonica o digitale.

<sup>8</sup> Spesso alla terminologia di apparente accezione metronomica non corrisponde un'accelerazione o decelerazione ritmica, ma solo una minore o maggiore espansione dei movimenti, quindi di briosità.

## CAP. VIII

### IL BALLO OGGI FRA TRADIZIONE E TRASFORMAZIONE

#### VIII.01 IL BALLO DELOCALIZZATO: DIDATTICA, CONSUMISMO, GLOBALIZZAZIONE.

##### VIII.01.1 Dal rito alle nuove reincarnazioni del ballo popolare

Quando più di vent'anni fa circa tentavamo di dare contenuti all'espressione "danza popolare" non pensavamo che quelle esperienze pioneristiche sarebbero durate così a lungo e sarebbero cresciute sino a divenire un nuovo campo di studi e di interesse. Oggi quel sintagma richiama in Italia concetti, realtà e immagini molto più complessi di quanto il fenomeno potesse evocare alcuni decenni addietro. Il fenomeno della danza etnica rinchiuso nella sua cultura originaria costituiva già di per sé un composito sistema culturale ed espressivo, grazie anche alle migrazioni e agli scambi dei repertori a seconda dei rapporti fra uomini e paesi diversi. Nella società attuale, in cui tutto è segnato da avvicinamenti e spostamenti planetari, da facilità di comunicazione e da rapidità di diffusione delle notizie e dei saperi, la danza popolare sta vivendo una situazione inevitabilmente nuova, di estraneazione e di circolazione confusa, senza che tali mode - in senso di consuetudini - di ballo si localizzino, mettano nuove radici e si specificino; è una situazione in continua metamorfosi di cui difficilmente si riescono a prevedere i possibili sviluppi.

Per danza popolare intendiamo oggi in Italia almeno sei dimensioni diverse:

- a) Tradizione: è l'insieme delle espressioni coreutiche di un contesto folklorico originario, nel quale i balli sono stati trasmessi e praticati nelle forme rituali tipiche della tradizione, adattate nel tempo mediante un lento processo di trasformazione interna.
- b) Folklorismo: è l'organizzazione spettacolare che vede sin dal XIX sec. esempi di esposizione stilizzata di balli tradizionali locali, veri o fasulli, in ambienti extracontestuali ad uso di un pubblico con ruolo in genere di fruitore passivo.

c) Etnocoreologia: è l'interesse scientifico che ha avuto nel nostro paese un filone di studi molto sporadico e superficiale, e che solo negli ultimi vent'anni si è dotato di più solide basi teoriche e metodologiche ed ha avviato un'intensa campagna di ricerca sul campo, recuperando un'ingente mole di materiale documentario. La danza etnica è dunque assunta come oggetto di studio. Spesso l'etnocoreologo è in Italia anche ripropositore di danze popolari recuperate (per finanziare la ricerca medesima) oppure operatore culturale sul territorio.

d) Revival o riproposta: designa il recente circuito del consumo urbano lontano dai modi e dai luoghi originari, nato in seguito all'interesse per il canto e la musica popolare a fine degli anni '70 e che innesca al suo interno piccole mode fra esterofilie e rivendicazioni di identità regionalistiche. In Italia si presenta ideologicamente collocato per lo più a sinistra, nel quadro di una più generale rivalorizzazione delle classi subalterne. La confusione ontologica cresce quando il cosiddetto "ballo folk" viene a convivere con altri filoni coreutici, come i balli nobili storici, i balli di società da manuale, le danze sacre, le danze bionergetiche, le nuove coreografie di comunicazione o di espressione corporea, ecc.

e) Risemina o reinnesto: hanno prodotto tale fenomeno le esperienze di reinserimento nei luoghi di origine dei vecchi balli interrotti per decenni. Tale opera di rivitalizzazione è scaturita in genere da una presa di coscienza interna o dietro lo stimolo di qualche studioso; nei casi migliori son serviti da fonte e da guida la memoria o la pratica di alcuni anziani ballerini sopravvissuti. Esemplari a tale proposito possono considerarsi i casi di Ittiri in Sardegna, della Val Varaita in Piemonte, della valle del Savena in Emilia e di Premilcuore in Romagna (ad opera rispettivamente del locale gruppo "Ittiri Cannedu", di G. Boschero, di S. Cammelli e P. Staro, e di G. M. Gala e G. Gori). La risemina inevitabilmente è contraddistinta da una frattura cronologica e da un "salto" morfologico, con conseguente parziale alterazione degli stili e dei repertori originali. Recentemente fungono da rigeneratori etnocoreutici anche le Pro Loco, gruppi folk o musicali e le scuole. Il recente caso salentino presenta peculiarità tutte proprie: ritorno spontaneo e incontrollato su un territorio molto vasto (oltre un centinaio di comuni coinvolti) a forme di ballo senza un serio apporto documentario, ricerca rigorosa e consultazione con gli ultimi reali portatori della pizzica pizzica. Ne consegue che più che reinnesto si tratta di reinvenzione. Non a caso il fenomeno salentino si presenta anche fortemente spettacolarizzato, nel quale la

componente artistica e creativa è molto forte, a scapito della veridicità della nuova pratica.

f) Didattica: l'uso della danza popolare come sapere demologico e come tecnica motoria da trasmettere sotto forma di disciplina nei vari circuiti dell'apprendimento (scuola, palestre, colonie, ospizi, centri di aggregazione, ecc.) è oggi un fenomeno in crescendo e vincolato alla generale tendenza di recupero di identità culturale. Quando la didattica si lega al revival si tende al consumismo acritico di balli vagamente etichettati come popolari.

Sono sei differenti mondi che procedono talvolta autonomamente, ma che sempre più spesso si intrecciano, convivono e fanno denotare una certa vitalità del settore, pur restando il ballo popolare ancora un fenomeno non delle grandi masse, poco considerato dai media e adoperato dalla grande industria mondiale della danza sempre più come serbatoio per creare nuove mode passeggere e di consumo.

Se tradizione, folklorismo e risemina nascono da un senso localistico del ballo popolare, le altre dimensioni sopra enunciate si basano invece sulla libera circolazione di ciò che prima era di proprietà e di radicamento socio-geo-ambientale.

Gli entusiasmi che la danza etnica suscita in questi anni nei suddetti ambienti li leggo anche come un senso di rimorso collettivo per un mondo ch'era sulla via dell'estinzione, e nel contempo come un danno a cui porre rimedio o più semplicemente come presa di coscienza di un patrimonio da tutelare per ragioni culturali e turistiche. Questo fervore di iniziative ha però due vistose carenze: i ritardi degli studi di ricerca (soprattutto al confronto con altri stati europei), e una sorta di semiclandestinità che tale interesse vive, quasi sempre fuori degli ambiti accademici e dei circuiti multimediali ufficiali, ad eccezione fatta per le forme di spettacolarizzazione e di nuova aggregazione giovanile.

Come ogni fenomeno culturale esso ha avuto un germoglio spontaneo, basato su diverse motivazioni ideologiche, sociali, psicologiche e culturali; ma è venuto alla ribalta soprattutto perché è diventato un evento urbano e la città, si sa, ha più forza di amplificazione della provincia minuta. Staccato dal folklore vivo e con una propria vita autonoma, il ballo tradizionale è diventato in questi nuovi ambienti sociali e politici una prassi "alternativa" e con varie e contraddittorie ragioni d'essere: solo in alcuni casi è vissuto come emblema di identità culturale e di appartenenza, ma nella maggior parte dei casi diventa mezzo di aggregazione e di *modus vivendi* "altri" e anticonformisti, rivendicazione di una dignità culturale, un cercare o risancire nuove

appartenenze, fascino dell'esotico, ricerca di una verginità culturale delle origini, spinta a nuove forme di protagonismo e di esibizionismo giovanile, scoperta di nuove ispirazioni d'arte coreutica, ecc.

Certo sotto l'aspetto puramente etnologico siamo di fronte ad un ossimoro: si fa largo uso di aggettivazioni come etnico, popolare, folklorico, tradizionale, autentico, originale, ecc. per qualcosa che diviene altro - a rigor di logica - appena fuoriesce dagli spazi residenziali e se ne impossessa un esterno. Ma anche chi ha fatto della ricerca e dello studio etnocoreutico la propria ragione di professione, non può eludere l'esistenza del fenomeno d'imitazione e di riutilizzazione di massa di linguaggi della tradizione in luoghi diversi e da parte di chi non ha mai messo piede o non ha mai conosciuto direttamente un ballerino tradizionale; problema che oltre ad avere rilievo come fatto sociale e di costume, potrebbe comunque influenzare anche indirettamente repertori e patrimoni originali. Fenomeni questi peraltro già accaduti in passato nella storia della danza popolare.

#### **VIII.01.2. Verso nuove dimensioni fra storia, studi e improvvisazioni**

A chi si è affacciato solo di recente in questo poliedrico mondo, sarà forse necessario fornire cenni di una storia del movimento etnocoreofilo in Italia, in cui possiamo distinguere fasi diverse di sviluppo.

La prima fase, risalente ai decenni precedenti l'ultima guerra mondiale, è stata contrassegnata da un forte e diffuso radicamento nei luoghi di appartenenza dei balli tradizionali, da scarse e inadeguate esperienze di documentazione etnocoreologica sul campo, da sottovalutazione del fenomeno etnodanza da parte delle discipline etno-demo-antropologiche e dalla forte tendenza a spettacolarizzare i balli da parte di gruppi organizzati ad uso dei viaggiatori stranieri, per prestigio di regimi politici e per retorica etnocentrica.

Per giungere ad una seconda fase si è dovuto attendere gli anni '60 e '70 quando la danza etnica ha rischiato la definitiva scomparsa nel nostro Paese e contemporaneamente è nata una presa di coscienza elitaria, di pochi ricercatori che con l'entusiasmo dei neofiti e con il sottile piacere dell'esplorazione, hanno aperto la stagione dell'indagine sul campo (locale o a tutto campo, come nel caso del sottoscritto), della didattica "fai-da-te" ed hanno cominciato a porre la questione

culturale dell'etnocoreologia negli ambienti dell'intelligenza italiana; ma è questo anche il tempo dell'improvvisazione, delle mescolanze indebite, di accostamenti superficiali, di alterazioni di repertori e soprattutto della confusione di ruoli, tanto da creare spesso prodotti coreutici, linguaggi e ritualità sociali nuovi.

Dalla metà degli anni Ottanta è iniziata anche una terza fase, quella della costituzione sul piano teorico di una disciplina autonoma (l'etnocoreologia) e della riorganizzazione del fenomeno di riuso o riciclaggio di espressioni popolari; l'etnocoreutica come disciplina autonoma ancora non riesce ad avere lo spazio ufficiale che le compete, ma vive all'ombra del revival consumistico del folk. Nonostante la condizione di marginalità, siamo riusciti con l'Ass. Taranta a coordinare e organizzare dei convegni di studio a far nascere la presente rivista (*Choreola*) e una collana discografica (*Ethnica*) specializzate, creando così terreni di confronto fra i pochi ricercatori che l'Italia ha avuto in questi anni. In concomitanza sul piano del consumo folk-coreutico si è registrato una crescita del fervore praticante, del desiderio di vivere somaticamente le sensazioni del ballo tradizionale. Un attivismo che veniva dirottato secondo i gusti e le mode verso vari filoni coreutici. Per stimolare o soddisfare questa domanda si organizzano dei corsi didattici di approfondimento o di contatto diretto col folklore di provenienza (*Estadanza*, *inverni occitani*, *E bene venga maggio*, *stages calabresi e pavesi*, *Carpino Folk Festival*, ecc.), circolano dei bollettini di informazione, si tengono numerosi corsi pratici, animazioni e spettacoli; di recente si abbinano colossali o minuscoli festival di musica folk con corredo di rapidi corsi prêt-à-porter e raduni ballerecci, partono le prime esperienze di "discoteche folk" accanto ai più consolidati "folk club". Per non ripetere noiosamente gli stessi balli (processo che ha sempre contraddistinto proprio la tradizione), il mercato folk offre ampia scelta: si passa dalla moda "irlandese" a quella "occitana", dalla "israeliana" alla "balcanica" o "basca". Di recente - alla fine degli anni Novanta - sorprendendo anche gli addetti ai lavori l'utenza urbana ha riscoperto il nostro Sud e il fascino dei ritmi meridionali: il fascino della mitica tarantola porta masse di giovani nei luoghi stessi della tradizione come in una sorta di pellegrinaggio laico nel quale "bagnarsi" personalmente in emozioni tarantellare: dal sud stesso esplose un'ondata crescente di riappropriazione: il tragitto verso la purificazione di massa per i primi e verso il recupero dell'identità per i secondi travolge la fragile tradizione autentica e ne restaura una nuova, spesso senza alcun rispetto per i portatori e per le forme autentiche della tradizione. Le istituzioni locali vedono l'etnodanza come propizia occasione turistica e nuova griffe

di immagine, così incoraggiano spesso tale consumo, unendo la musica e il ballo tradizionali al prodotto culinario tipico, al paesaggio e all'arte di un luogo; l'industria discografica delle majors da tempo annusano e sperimentano il nuovo mercato perché vedono che la voglia di "sballo" determinato dal ballo traina musica, concerti, vendite di cd, libri, spartiti, strumenti musicali, turismo, denaro.

In questo nuovo Far West, che inebria per le sue inalazioni di contaminazione creative, la tradizione, origine e spesso involontario epicentro di questo mondo, può rischiare un sorta di collasso per overdose o per esagerata somministrazione di elementi spuri, accattivanti e di forte impatto.

Io credo allora che sia venuto il tempo di completare la seconda fase per preparare l'avvento di una terza fase, quella istituzionale. Per fare questo occorre riaprire una profonda riflessione costruttiva, consuntiva e progettuale sull'intero fenomeno, parallelamente bisogna curare soprattutto tre settori: la ricerca, la didattica, l'emersione. Questo vuol dire iniziare a definire i ruoli professionali dei ricercatori, degli insegnanti e dei coreografi; enumerare, catalogare, confezionare e divulgare il materiale documentario fin qui acquisito; definire (quindi purtroppo squadrare un evento in parte magmatico), classificare e fissare repertori; distinguere forme di tradizione e artistiche, saper gestire una domanda con rigore e correttezza di offerta. Inoltre occorrerà che il tenue processo di studi raggiunga uno spessore ed una maturità tali da emergere attraverso i media e abbandonare la condizione di semiclandestinità. Molto lavoro, e molta strada aspettano questo settore. È errato attendere che la ristrutturazione avvenga dall'alto per via burocratica, poiché siamo per il momento pur sempre dinnanzi ad un fenomeno fluido e torrentizio.

In attesa che il lavoro dei pochi etnocoreologi oggi presenti in Italia venga riconosciuto anche dalle strutture universitarie e che il fenomeno di consumo prenda coscienza, si stabilizzi socialmente e si identifichi in una propria specifica fisionomia, abbiamo pensato che vadano definiti dei ruoli precisi fra i vari operatori del settore, iniziando soprattutto dalla formazione: formazione dei ricercatori e formazione degli insegnanti. La figura del ricercatore etnocoreologo deve spettare soprattutto a quei dipartimenti universitari che con lungimiranza faranno propria questa funzione di sopperire una lacuna culturale in campo demo-etno-antropologico. Quello del trasmettitore dei balli popolari in ambito non tradizionale è invece una funzione che è possibile sin da subito costituire.

### VIII.01.3 Didattica, cioè definizione

Se la richiesta di “etnico” oggi è sempre più crescente (ma comunque numericamente marginale rispetto ai ballari di scuole di danza, discoteche e balere), crediamo sia doveroso governare tale processo almeno in quegli aspetti che esigono serietà di approccio, per evitare dannose ricadute inquinanti sulla tradizione locale. La funzione degli etnocoerologi è fondamentale per far da tramite tra la fonte etnica o storica e il largo consumo. Già si è in presenza in Italia di piccole scuole diverse nella lettura della danza folklorica, in una prima fase però, visto che la ricerca e la documentazione dei repertori coreutici è ancora in corso e che dall'investigazione sul campo dipende la conoscenza reale dei balli, il taglio etnografico diventa importante perché tende a basare le conoscenze su prove possibilmente obiettive e documentate. Ma fra gli studiosi e l'utenza generica si apre un altro spazio professionale che in futuro - se l'interesse per la danza etnica continuerà a svilupparsi - avrà rilevanza sempre maggiore: quello dell'insegnante di danza popolare. Tale figura professionale è rimasta indefinita: chiunque può farlo, non v'è controllo sulla qualità dell'offerta tecnica e culturale, a scapito spesso degli “utenti-ballerini”.

La complessità e l'ampiezza del patrimonio etnocoerutico italiano esige invece un personale docente preparato e capace. Regolamentare il settore didattico vuol dire modellarlo in conformità con le istituzioni e le esperienze scolastiche già consolidate. Poiché sono convinto che nei prossimi anni questo settore, che già oggi permette a diversi operatori di ottenere introiti economici, fornirà veri esiti occupazionali, allora bisogna risolvere quanto prima molte questioni di ordine deontologico, formativo, giuridico e sindacale, al fine di un riconoscimento ufficiale e di una rivalutazione della professione.

## VIII.02 DAL FOLKLORE AL FOLKLORISMO SPETTECOLARE: IL CASO SARDO

### VIII.02.1 Dall'autorappresentazione all'arte coreografica: turismo e mercato coreo-musicale

Durante l'anno i gruppi sociali o l'intera popolazione di ogni centro abitato sardo hanno diverse occasioni per fornire una qualche dimostrazione di sé a sé medesimi:



varie feste religiose, ricorrenze civili periodiche o fiere e mercati sono tempi di confronto e di rispecchiamento reciproco. L'incontro fisico dei membri della comunità e la moltiplicazione di iniziative comuni innescano ogni volta varie reazioni; una di queste è la crescita del bisogno di ostentazione: ci si mostra nelle forme migliori, si producono dinamiche competitive, emulative e presenzialiste. La consapevolezza dell'essere del contare passa attraverso il "mira ed è mirata" di leopardiana memoria: riprendendo i contatti collettivi si rinsaldano i legami, si dà forza all'identità di ciascuno, si dichiara o si convalida agli altri la propria presenza. Nel mostrarsi e nell'osservarsi l'intero gruppo si autorappresenta, lo *spectare* reciproco diventa quindi sinonimo dell'essere e del vivere.

Il ballo collettivo tipico della Sardegna è la miglior vetrina per tale autorappresentazione, nulla è più efficace e idoneo di *su ballu tundu*, strutturato apposta per rappresentare la comunità al proprio interno, nelle sue sembianze somatiche, nei gusti dell'abbigliamento, nel linguaggio pur se limitato dei gesti, nel portamento e nelle sfumature stilistiche. Il ballo come atto ludico dona un piacere condiviso, diventa divertimento contraccambiato; il ballo come via alla realizzazione del proprio *eros* è il luogo delle provocazioni erotiche controllate, dell'attrazioni fisiche, dell'elaborazione di giudizi e congetture incrociate. La piazza adibita solitamente al ballo o il grande spiazzo della *cumbessia* sono di per sé palchi, scene teatrali, anfiteatri culturali in cui ciascuno interpreta il doppio ruolo di attore e spettatore, così da poter scegliere di volta in volta se aspirare ad essere protagonista (per esempio entrando nel circolo in coppia o in gruppetto) comparsa di riguardo o spettatore esterno.

Ma il passaggio da questa dimensione radicata alla rappresentazione di frammenti di vita artistica della propria comunità evidentemente comporta aggiustamenti concettuali. Le ragioni che spingono un gruppo di persone a mostrare i propri balli agli altri sono diverse e possono variare nel tempo. Il nomadismo coreutico e musicale sono fenomeni antichi. Ballerini e soprattutto ballerine girovaganti erano fatto usuale in età repubblicana romana; *puellae* gaditane, siriache e danzatori egizi affollavano i banchetti e i *saturnalia* romani, legando spesso la danza ad una più generale disponibilità a prestazioni erotiche. Dalla classicità al medioevo *circulatrices* e *circulatores* hanno trasferito la specializzazione coreutica all'interno di un più ampio professionismo circense: le carovane di guitti, saltimbanchi e giullari dovevano saper

attrarre l'attenzione del pubblico col recitare drammi, suonare, ballare, eseguire giuochi di abilità fisica e improvvisare carmi.

Ma l'organizzazione moderna dei gruppi di spettacolo di ballo popolare é fenomeno abbastanza recente e non anteriore alla fine del XVIII sec. È stato il continuo flusso di viaggiatori eminenti (scrittori, artisti, funzionari di Stato, alti prelati, uomini di legge, ecc.), a far lievitare la domanda di "rustico" e di "selvaggio", e la danza era prodotto sempre gradito e soprattutto connotativo e differenziato. Per i sardi partecipare ad una esibizione diventava occasione di profitto e di compartecipazione all'aurea di gloria e prestigio del visitatore; entrambe le situazioni elevavano in qualche modo l'infimo a co-protagonista e favorivano l'emersione di suonatore e danzatore all'interno della propria comunità o di un paese rispetto ai limitrofi.

Nell'ultimo secolo un energico slancio all'intensificazione della spettacolarizzazione folkloristica lo ha dato la politica culturale fascista, che faceva del folklore un'occasione di lustro per il regime, di demagogia e di inculturazione ideologica. Nel contempo però nell'esaltare le numerose qualità dell'italianità il *Minculpop* ha fomentato l'orgoglio dell'identità culturale locale, traducendo le emarginate realtà periferiche in preziosi oggetti da mostrare. Nella recente storia repubblicana non sono state le istituzioni a sollecitare l'esternazione del folklore, ma il fenomeno ha continuato in parte per inerzia l'attivismo del ventennio, nel frattempo dagli anni sessanta in poi sono aumentate la domanda di piazza di folklore e la consapevolezza che i tratti distintivi di ogni identità culturale locale stessero per estinguersi. Gli spettacoli ed i concerti rientrano in quell'ampio senso del rimorso collettivo che ha portato prima alcuni intellettuali di base più sensibili, poi le comunità e le esperienze scolastiche più coscienti e solo per ultimo i media (non senza retorica) e alcune istituzioni a salvaguardare le radici mediante campagne di documentazione sul campo e di valorizzazione di tutto ciò che rappresenta il localismo culturale (gastronomia, artigianato, lingua, canto, musica, ballo e storia). Questo movimento ideologico di revival, che vive tuttora a ondate, ha avuto forti implicazioni sulla spettacolarizzazione folk.

La consuetudine ad esporre il proprio ballo (o la ricostruzione della memoria coreutica) in luoghi diversi sottintende una sorta di delega da parte della comunità d'origine verso il gruppo che la rappresenta. Nei paesi dove la pratica del ballo sardo stava estinguendosi, l'aver demandato ad un gruppo la funzione del ballo ha in alcuni casi accelerato i tempi della sua decadenza. Negli anni sessanta i gruppi avevano

eroso lo spazio della danza viva, i ballerini e i suonatori tradizionali sembravano destinati ad una inesorabile estinzione; più di recente invece il gruppo folk ha contribuito a ripristinare spesso l'uso del ballo tra i giovani garantendogli ancora un futuro, fungendo oggi da vera scuola di ballo popolare per i giovani e spazio di esperienze piacevoli e aggreganti.

La storia del folklorismo sardo è ancora tutta da scrivere, così com'è da analizzare meglio il rapporto fra il folklore da palco e la vera cultura del paese. La Sardegna anche in questo ha peculiarità tutte sue. È in Italia la regione di gran lunga col maggior numero di gruppi folkloristici (quasi 300) in rapporto al numero degli abitanti e dei centri abitati. Ma è anche la regione i cui gruppi, nonostante la mania di elaborazioni coreografiche, mantengono gli impianti modulari cinetici più fedeli alla tradizione. L'attaccamento al ballo e ad altre espressioni dell'identità sarda risponde al bisogno di appartenenza culturale tipico delle popolazioni che si ritengono minoranze etniche. Il sardismo ha contribuito a suo modo a recuperare dignità e fierezza culturale.

Tra i sardi chi può beneficiare di entrambe le dimensioni, quella di una danza ancora viva nel proprio paese e quella spettacolare, è consapevole delle differenze. Chi proviene da luoghi dove la pratica tradizionale si è estinta, può convincersi che la danza popolare del suo paese è essenzialmente quella appresa nella sede del gruppo ed esportata sui palchi.

Anche il dinamico mondo del turismo, importante settore dell'economia sarda, si è accorto dei vantaggi che può trarre - in immagine dell'isola - dall'impiego di delegazioni del folklore. Gli operatori turistici, le scuole di formazione per animatori, i centri estivi e i villaggi residenziali balneari hanno fiutato una pressante domanda di folklore e offrono ai clienti nei luoghi stessi di villeggiatura emozioni etniche chiamando gruppi di spettacolo dall'interno, oppure organizzano escursioni dirette nei luoghi d'origine dei "buoni selvaggi" per provocare impatti emotivi più forti e fornire occasioni per foto-souvenir. Il rapporto tra folklore e turismo è un tema complesso e molto dibattuto da alcuni anni; la Sardegna, terra esuberante di bellezze naturali e di tradizioni insieme, è in prima linea di fronte alla crescente domanda di etnico che proviene dal mondo occidentale. Ogni nuova occasione credo sia neutra e possa divenire danno od opportunità a seconda delle scelte intrprese. I prossimi anni saranno cruciali per le sorti delle tradizioni autentiche nell'impatto con una nuova forma di penetrazione-invasione dell'isola. Già in questi anni è successo che nei giorni canonici di carnevale le maschere di Ottana e Mamoiada venissero portate fuori dai

paesi d'origine perché richiamate per proficue presenze di rappresentanza in Costa Smeralda o a Cagliari, privando la propria gente di un antico rito.

Il turismo, se gestito male e nella sola ottica commerciale, può divenire un compressore di identità e di alterità. Di fronte al bisogno di "purezza" e di "autenticità" dei villeggianti, il gruppo organizzato di spettacolo folk può assumere la funzione di "muro a specchio", mostrando evocazioni e fungendo da intercapedine per salvaguardare la realtà endogena. Nel futuro si prevede che il mercato del folk andrà intensificandosi, la globalizzazione di economie e di culture travolge anche le realtà periferiche; sarà necessario rispondere con criteri più tutelanti alla progressiva richiesta di "ethno" e di "world music". Sarebbe importante riscoprire una nuova mansione di operatori culturali per demologi ed antropologi, in modo da avviare per tempo un'adeguata opera di informazione-formazione sia verso il possibile utente che verso i "distributori commerciali di folk".

### **VIII.02.2 Il ballo sardo tra folklore e folklorismo: un'analisi comparativa e sinottica**

- 1) Tradizione
- 2) Folklorismo

#### **1a) Occasione rituale**

Nella tradizione il ballo è in genere legato alle "occasioni", a situazioni cioè codificate e aventi una struttura organizzativa complessa e articolata, nella quale la danza non è mai una presenza casuale. Di natura religiosa o ludica, privata o pubblica che sia, la situazione - spesso festiva - che contiene la danza è in genere calendarizzata o vincolata ad un tempo cadenzato o in qualche modo previsto o prevedibile. La danza si lega con tutti gli altri elementi della festa, con essi diventa parte integrante e insieme si influenzano e si armonizzano reciprocamente.

#### **2a) Occasione artificiale**

Fuori da ricorrenze di vecchia data, o in coincidenza di festività tradizionali, l'esibizione di gruppi di spettacolo ritagliano situazioni nuove a volte saltuarie e disorientanti; altre volte i festivals persistono nel tempo e creano punti di riferimento fissi, riproponendo aspettative e fasi preparatorie a volte simili alle feste già in uso. Per la danza e la musica si ritagliano spazi appositi pubblicizzati per tempo, scollegati, ad

esempio, da manifestazioni liturgiche. Il laicismo delle nuove situazioni è spesso evidenziato dall'esasperato aspetto consumistico.

### **1b) Contesto di appartenenza**

La danza è evento umano, e dell'uomo ne segue le sorti. Un ballo diventa e poi resta tradizionale quando nel praticarlo una comunità se ne appropria, se lo adatta alle proprie esigenze, lo percepisce e lo colloca in un preciso ruolo all'interno del sistema culturale del gruppo. La gente, il territorio, il clima, la conformazione urbanistica, il sistema di vita, i livelli economici e quant'altro concorrono a fare di quel ballo un *unicum* effimero e irripetibile ogni volta che diventa evento compiuto. Basta talvolta un mutamento di uno dei suoi tanti ingredienti culturali e il prodotto si modifica; la vita biologica di un ballo etnico ha bisogno di una identità propria che solo la comunità detentrica può dargli, il resto è semplice forma, ripetizione, imitazione, contraffazione, o comunque semplicemente altro. Un *ballo tondo* ha bisogno della sua piazza, degli spazi e dei tempi soliti, ripetuti, rassicuranti, che danno senso al ballo stesso. Quando una comunità sarda si ritrova in altro luogo, spesso in seguito a flussi migratori, cerca di ricreare feste e usanze della terra d'origine, si cerca nella rievocazione di un rito solito e familiare la conferma di un legame, il ripristino di un cordone ombelicale metaforico e collettivo per vivere della stessa vita della propria madre terra, pur nella consapevolezza da parte degli stessi protagonisti dell'enorme differenza di realtà e dell'apporto simbolico, ma anche dell'evidenza di quanto la copia sia una flebile imitazione surrogata. Il ballo tolto dal contesto originario muta identità, forza, funzione e valore. Il ballo tradizionale ha bisogno dei propri suoni linguistici, di una comune mentalità di chi balla e di chi guarda, di entrate ed uscite, di sfide, alleanze, provocazioni e intese dei depositari del ballo.

### **2b) Contesti vari**

Con la spettacolarizzazione la danza diventa prodotto da "vendere", e come ogni merce conviene che circoli, che venga esposta. Ma esportata altrove, essa è privata di tanti elementi di cui si compone e che solo il contesto sociale, culturale e geo-fisico di origine può produrre. Il ballo da evento condiviso viene su un palco scollegato dalla libera partecipazione della gente, i protagonisti restano gli stessi e gli spettatori non saranno mai a loro volta attori; la scena non è la realtà, come nel ballo popolare vero, ma una *fiction*, una rappresentazione. Così, anche quando la forma del ballo sardo è

rispettata pienamente e viene rieseguita nei modi originari, il ballo è comunque “finto” e recitato, poiché il contesto umano e territoriale è elemento integrante del ballo. Il palco stacca, divide, sottrae. Ancor più poi nel ballo sardo, che per sua natura è collettivo e partecipativo. Se altri generi di balli popolari come *tarantelle* e *saltarelli* meglio si prestano ad essere esibiti su una scena separata, perché tradizionalmente i danzatori intervengono al ballo a turno e una coppia per volta al centro di una platea in genere circolare, i balli sardi esposti e rappresentati producono un effetto più dirompente. Un canto a tenore per il ballo perde la sua funzione linguistica se non compreso, gruppi sparsi di *boes* e *merdules*, che a Ottana scorazzano a passo ritmato dei campanacci, liberi nella loro funzione provocatoria e terrificante, fatti sfilare in ordine lungo ali di folla in ambienti estranei sono costretti, avviliti e quasi insignificanti. Questa mancanza di ambiente è talmente avvertita da alcuni gruppi, che essi sono portati talvolta a ricreare teatralmente sulla pedana scene mimate di festa, di invito al ballo e di quant'altro possa restituire una parvenza del contorno sociale lì mancante.

### **1c) Gestione codificata dello spazio coreutico**

Il ballo è gestione del corpo nello spazio. Lo spazio coreutico - inteso in senso lato e complesso, dal contorno edilizio, alla forma, l'ampiezza, la pendenza, la pavimentazione, insomma lo scenario a 360° - caratterizza la forma del ballo. Il *ballo tondo* sardo richiede una superficie adatta, un luogo solito, tanto che quando i ballerini pensano al ballo, lo collocano con la memoria in un luogo deputato e simbolico. Spesso la collocazione dei suonatori (un tempo sovente al centro del cerchio), lo spazio del ballo e in taluni casi persino la divisione delle aree a seconda delle fasce generazionali sono ripeteruati ogni volta sino a divenire spazi tacitamente regolamentati o abituali.

### **2c) Gestione artistica dello spazio coreutico**

L'allontanamento dai luoghi di origine deputati al ballo e la necessità di trasferire l'evento su palchi, pedane o in teatri, anfiteatri, saloni, strade e piazze obbliga i gruppi a tener conto di una serie di collocazioni logistiche e di superfici a disposizione. Le evoluzioni spaziali, l'ampiezza delle ronde, le serpentine vanno rimisurate e adattate al luogo, al carattere del pavimento, alla collocazione degli spettatori. L'obbligo all'esposizione extracircolare induce ad una mentalità teatrale, così bisogna studiare le

aree di posizionamento e di spostamento, il punto di entrata e quello di uscita, ecc. Insomma il concetto di spazio tradizionale del ballo e la sua gestione rituale vengono mutati e stravolti.

#### **1d) La concezione del tempo coreutico**

Il ballo tradizionale è regolamentato da un caleidoscopio di misurazioni temporali. I tempi del ballo sono tanti e corrispondenti fra loro, così come ciascun ballo ha i suoi tempi: i giorni prescritti dal calendario locale o dalle evenienze particolari legate ai cicli dell'uomo o della natura, le fasi della festa, il tempo per i balli, la durata solita di ciascuna danza, il ritmo musicale, le pause della festa, della musica e della danza, l'inizio e la fine di ogni ballo, ecc. Anche il tempo si fa rituale: vi sono balli del "tempo fisso", che si effettuano nella loro forma autentica una sola volta l'anno nella ricorrenza prestabilita, e vi sono le danze del "tempo vario", quelle che possono sgorgare da occasioni improvvise, casuali o legate a decisioni estemporanee. Le durate di ogni singola esecuzione coreutica sono in Sardegna generalmente lunghe, perché il tempo - come si è precedentemente scritto - assolve a funzioni importanti e deve permettere di degustare il ballo nel suo piacere fisico.

#### **2d) La concezione del tempo spettacolare**

La gestione di una serata di spettacolo folkloristico in genere è pre-organizzata, sono già anticipatamente fissati l'ordine delle entrate e i tempi di esibizione dei gruppi; anche in caso di spettacolo esclusivo di una sola formazione, la "scaletta" dei vari brani comprende i tempi di durata di ciascuno, della presentazione e delle eventuali repliche richieste. Nonostante che i tempi delle esibizioni sarde siano abbastanza lunghi, essi rimangono comunque inferiori alle durate medie tradizionali. L'elaborazione coreografica porta persino a strutturare i tempi interni di ciascun ballo: fraseggi melodici, *pikkiadas*, figure coreografiche, colpi di tacco, colpi di mantice dell'organetto e grida del capoballo sono i segnali metronomici che strutturano una danza. Allora il tempo del ballo esibito non scorre tranquillo, liberatorio e benefico, regolato solo dalle variazioni musicali, ma diventa studiato e memorizzato come un copione; tutto ciò accresce il senso di artificialità del ballo spettacolare.

#### **1e) La forma come creazione collettiva**

L'entità più essenziale della danza è la sua forma, e la forma è il "come" dell'evento:

ciò che distingue una cosa che chiamiamo "ballo" da altri tipi di operazioni del corpo è la modalità dei movimenti fisici nel tempo e nello spazio su ritmo o musica appropriata. Tali movimenti poi sono a loro volta distinti in percorsi sul terreno (coreografie), in modi di appoggio su di esso ("passi" o moduli cinetici inferiori) e movimenti nell'aria (gestualità, moduli cinetici superiori: delle braccia, del capo, del busto, del bacino, e delle gambe). Tutti i cinèmi - cioè ciascun minimo movimento di ogni parte del corpo - sono coordinati da un tempo fornito dalla musica. Il ballo etnico ha tutto questo codificato, anche la variante o l'improvvisazione può divenire "formula" poi acquisita e ripetuta. L'apparato formale si rifà sempre ad un sistema di concetti coreutici; la caratterizzazione personale - così frequente tra gli uomini sardi - e l'improvvisazione di varianti possono sembrare apparentemente autonomie disgiunte dal repertorio noto, in realtà rientrano ugualmente in un più ampio microsistema del ballare sardo. Il ballo tradizionale è creazione collettiva perché ciascun elemento innovativo individuale entra a far parte del repertorio stabile quando gli altri l'accettano rieseguendolo e tramandandolo, oppure permettono che il singolo continui a effettuarlo senza disturbo nella danza di piazza. In altri casi può intervenire una "censura protettiva" a escludere l'innovazione ritenuta spuria, semplicemente non imitandola. La danza etnica, dunque, è da intendersi come lingua sociale del corpo, la sua forma è *parole*, è il significante, è l'elemento apparente che sottintende un più ampio sistema concettuale (*langue*). Ma la forma è talmente identificativa dell'intero fenomeno, ch'essa stessa è sostanza, essenza.

## 2e) Elaborazione coreografica ed alterazione formale

Chi osserva un qualsiasi raduno di gruppi sardi, oggi non può fare a meno di osservare in alcuni di essi la ricerca affannosa di essere a tutti i costi graditi al pubblico. La manomissione delle coreografie è fatto molto consueto da parte del folklorismo di tutte le latitudini, e molti gruppi sardi ne sono implicati. Così fra complessi di inferiorità (si crede infatti che essere portatori di 3 o 4 danze di comune fattura sia poco attraente e annoi il pubblico, soprattutto quello sardo) e l'adesione ai modelli circolanti del folklorismo nostrano ed estero, molte compagnie cercano di stupire e affascinare il pubblico elaborando coreografie diverse. Si assiste ad una specie di gara nel trovare un'idea geniale, una figurazione che strappi l'applauso. Così pur lasciando i passi di base in genere autentici, l'ideazione si sbizzarrisce con le coreografie: schiera semplice, doppia schiera, schiere contrapposte, stella,



contraddanze a croce, serpentine varie, ponti, cambi di dama, uso di ceste sul capo, di brocche e di quant'altro possa sottolineare lavori o prodotti tipici del paese, ecc. Alcuni spunti vengono attinti nelle tante partecipazioni a raduni da gruppi di altre regioni del mondo e inseriti per arricchire l'esibizione. Invece di avere funzione di semplice testimonianza, il ballo folkloristico talvolta viene condizionato da un giudizio estetico, che porta a ridurre, ampliare e mutare con arbitrio tipico dell'opera d'autore. Il *ballo tondo* diventa allora frammento residuale perché considerato antiscenico e quasi irriverente nei confronti del pubblico. Il ballo etnico non solo è trapiantato in contesti impropri, ma viene poi manipolato e sfigurato tanto che la sua forma diventa altra sostanza, sino a perdere quasi tutte le tracce dell'etnicità sarda.

### **1f) Perdita parziale della semantica**

Figure geometriche tracciate sul terreno, coreografie, posture, gestualità, passi e movimenti, nel momento in cui sono stati inventati e resi elementi costitutivi di un ballo, avevano probabilmente precisi significati e valenze simboliche chiare e leggibili agli artefici della forma del ballo. Col tempo si sono perpetuate le forme, ma gran parte del bagaglio emblematico - spesso legato al mondo magico-religioso - è andato perduto o ne son rimaste ben poche tracce. Di significati e funzioni originari dei propri balli tradizionali oggi la gente sa poco; il loro sapere tecnico è stato acquisito mediante processo di acculturazione graduale, ma la componente prettamente teorica dell'azione coreica è scemata via via nei tanti trapassi generazionali. Il ballo si esegue, non lo si decodifica; tale compito se l'è assunto l'antropologia culturale che suppone ed elabora scuole interpretative. In Sardegna, più che altrove, è di moda soprattutto la lettura storica del ballo, meno quella sociologica e coreologica: l'arcaico affascina più dell'oggi e l'opera di storicizzazione a tutti i costi di un prodotto della cultura orale, di per sé raramente suffragato di fonti scritte, sta avendo un effetto di ricaduta tra i portatori stessi della tradizione.

### **2f) Restituzione di una semantica presunta**

Lo sviluppo degli studi etnoantropologici in Sardegna, la presenza frequente di studiosi di tradizioni sarde nei media, le tante pubblicazioni a carattere etnologico e il fitto succedersi di incontri culturali sulle tradizioni dell'isola hanno diffuso anche ai non addetti ai lavori generiche nozioni di antropologia. Il ballo non poteva sottrarsi all'attenzione del mondo scientifico, così le interpretazioni, le supposizioni, i raffronti

storico-letterari hanno cominciato a circolare incontrollati fra gli operatori culturali dei gruppi folk. Allora da alcuni anni gli spettacoli diventano occasioni per fornire letture interpretative di ciascun ballo, a tutto ciò che si inscena si cerca di dare un senso antropologico ed epistemologico; si sprecano parole accattivanti<sup>30</sup>, si creano luoghi comuni e immagini inattendibili o poco controllate per nobilitare e giustificare la propria scelta di trasposizione teatrale. Si crea così una situazione sintomatica: nella tradizione non si interpreta ma si pratica un ballo attendibile, nello spettacolo si tenta di storicizzare un prodotto che viene poi da taluni gruppi mostrato manomesso in un insieme di danze trasfigurate e inattendibili. Il valore del ballo viene misurato in genere sul suo presunto grado di arcaicità

### 1g) Coscienza della ritualità.

Ma nonostante la perdita di una coscienza semantica, il ballo tradizionale si continua a praticarlo nelle modalità rituali tipiche degli importanti apparati cerimoniali. Che il ballo etnico sia un rito, una funzione para-liturgica, un evento solenne e importante, pur se ludico, è un elemento che è chiaro agli esecutori più consapevoli, ma è anche avvertito in qualche modo da tutti. La ripetizione dei moduli coreutici, l'incatenamento dei ballerini, la geometria del circolo aiutano a rendere percettibile che qualcosa di sacrale ogni volta si effettua. Crediamo che nessuna danza tradizionale italiana di gruppo dia più il senso di rito collettivo di un *ballo tondo* sardo. La concentrazione, la coesistenza di presenza ed assenza, la serietà mimica, la compostezza, il silenzio ed il rispetto condiviso delle regole coreutiche da parte dei ballerini sono segni eloquenti della natura cerimoniale della danza.

Anche se è frequente la frammentazione della catena in alcuni paesi e si fa più raro il vero *ballu tundu*, i ballerini soprattutto maschi, usano anche scherzare, competere, provocarsi, ma sempre in un profondo rispetto del "proprio" ballo. In Sardegna, più che altrove, la funzione erotica del ballo (che pure è una delle tante funzioni cui la danza tradizionale assolve ancora oggi nell'isola) è ricondotta negli schemi di un galateo coreutico ancora rispettato, che propone tracce di comportamenti relazionali molto controllati di un tempo, soprattutto nelle aree più interne dell'isola. Ma è la stessa natura morfologica del ballo sardo, che vincola la parte superiore del corpo (lasciando solo piccole libertà comunicative nella congiunzione delle mani) rendendolo impassibile e inespressivo, a condurre inevitabilmente verso una dimensione di astrazione e di atarassia, o se si vuole, religiosa in senso lato. Il ballo,

con la sua iterazione continua diventa quasi atto di trascendenza.

## **2g) Spettacolarità senza rito e drammatizzazione narrativa**

L'esibizione del ballo di fronte ad un vasto pubblico viene incontro alle aspirazioni di protagonismo dei ballerini-attori e dei musicisti; l'introduce in' aurea di piccola gloria che appaga e inorgoglisce. I concerti musicali e le rappresentazioni di ballo sardo entrano nell'ordine di idee dello spettacolo artistico, inteso in senso colto, secondo il quale il grado di creatività si calcola anche in rapporto all'originalità e alla varietà. Ecco che allora, oltre ad agire sull'invenzione coreografica, si scava nella memoria degli anziani per trovare qualche frammento di ballo originale ed insolito per distinguersi dagli altri gruppi, si propongono rievocazioni di quadretti di vita comunitaria, si cede ad un "vizio" così ricorrente tra i gruppi folk del continente: trasformare il ballo in una sorta di dramma narrativo, nel quale si allude alla tanto abusata funzione erotica del ballo, tant'è che questo diventa un *refrain* teatralizzato di storia d'amore (richiesta amorosa, rifiuto, contrasto, interventi di provocazioni e gelosie, rappacificazione e buon esito finale). Si introducono elementi mimici, prossemici e scenici impropri al ballo sardo: sorrisi permanenti sulle labbra, cenni di recitazione, esagerato arricchimento dei costumi femminili, ecc. La drammatizzazione diventa un motivo di varietà dell'intera confezione spettacolare, per questo essa ben si addice all'ottica consumistica e mercantile che i meccanismi di "piazzamento" e di concorrenza tra i gruppi sviluppano. Per essere preferiti rispetto agli altri si è portati a rinnovare ogni nuova stagione di spettacoli il proprio carnet di offerte, a ritoccare il proprio repertorio. Così la perdita della ritualità, che solo la pratica autentica possiede, finisce col creare degli standard comportamentali da palco quasi come nuove forme di ritualità moderna e di autorappresentazione di una società dell'immagine.

## **1h) Apprendimento delle tecniche per imitazione visiva contestuale**

Come in tutte le società tradizionali, il sapere si trasmette attraverso l'oralità. Ma le tecniche coreutiche si trasferiscono e si recepiscono soprattutto per imitazione visiva e per esercizio pratico costante. Quando ci si riferisce al sistema danza, bisognerebbe infatti parlare di cultura visuale ed empirica, più che di cultura orale, poiché per l'apprendimento della danza etnica fondamentali diventano l'imitazione visiva, il piacere fisico al ballo, la regolarità del ripetersi delle occasioni del ballo, la frequentazione ordinaria e l'eventuale supporto di didattica orale da parte dei più

esperti. Il segreto della grande tenacia di sopravvivenza del ballo sardo sta proprio nella sua natura morfologica di ballo fortemente e materialmente collettivo. Il dover ballare in gruppo, a stretto contatto fisico con gli altri facilita le tecniche di trasmissione, permette la condivisione del piacere psico-fisico del ballo e induce alla frequentazione assidua. La didattica avviene per via verticale, agli anziani è riconosciuto il ruolo di depositari della tradizione, agli adulti maturi la funzione dimostrativa delle tecniche empiriche, ai giovani di enfatizzare le abilità esecutive e infondere maggiore energia nel ballo.

## **2h) Didattica intensiva e scuola di conservazione e innovazione**

Tra i problemi che un'associazione deve affrontare ci sono l'arruolamento e la formazione tecnica dei ragazzi. Dove la tradizione del ballo sardo è viva, i giovani sono già addestrati e devono solo eventualmente adeguarsi a possibili schemi coreografici del gruppo. Nei paesi senza tradizione coreutica, dopo il recupero dai compaesani più anziani di informazioni utili a ripristinare il ballo, il costume, la musica e il canto, tutto l'occorrente cioè per allestire uno spettacolo, i gruppi folk attivano, quando necessita, vere scuole informali di danza sarda. Ogni "corso" di ballo popolare tende ad accelerare i tempi di formazione dei ballerini, talvolta coordinandosi con le attività complementari della scuola. Il giovane che giunge alle tecniche coreutiche tradizionali solo attraverso il gruppo riceve un'impostazione concettuale e strutturale "esteriore" ed efficientista, non può compiere relazioni con la tradizione e tenderà a trasferire nelle piazze forme improprie di ballo, contagiate dall'uso spettacolare. Mancano a tutt'oggi un controllo sul reperimento delle informazioni, sull'attendibilità dei repertori proposti e sulle metodologie didattiche utilizzate.

## **1i) Ottica antiselettiva dei livelli tecnici**

Quando nella tradizione un ballo è per sua natura partecipativo, è permesso l'accesso a tutti, e se tutti possono prendervi parte le modalità tecniche del ballo prevedono anche vari livelli di difficoltà e quindi anche forme di semplificazione. Nel ballo tondo, grazie alla sua caratteristica di essere ballo legato e introverso, si avvertono subito le capacità fisiche di ciascun ballerino e si tende a non mettere a disagio anziani, bambini o adulti con limitate capacità ritmico-motorie. Nel ballo in piazza non si scarta nessuno, non si esprimono giudizi denigratori in pubblico perché

tutti considerano il ballare come fatto per tutti e non come occasione selettiva. La competizione, l'ostentazione, l'emulazione nei balli sardi di piazza esistono ma sono tacitamente regolamentati. Vi sono particolari balli che rompono la collegialità per piccoli gruppi o per coppie e permettono di esibire i livelli tecnici di ciascuno e il confronto diretto tra chi accetta di danzare con spirito competitivo. I balli sardi eseguiti nelle situazioni tradizionali permettono dunque di esprimere la personalità di ciascuno, pur garantendo la partecipazione a qualunque componente della comunità e la compresenza rispettosa dei livelli tecnici differenziati.

## 2i) Virtuosismo e competizione

Negli ultimi decenni si sono osservate vere e proprie trasformazioni "genetiche" del ballo e della musica in Sardegna. È indubbio che la filosofia dello spettacolo abbia influenzato i modi di essere e di vivere tali forme espressive. L'introduzione di un metro estetico<sup>30</sup> e meritocratico nuovo nel valutare la musica e il ballo induce gli esecutori ad adeguare le loro espressioni ai nuovi modelli. La tendenza al virtuosismo è un fenomeno evidente: precisione, coordinazione, sincronismo, individualismo, resistenza fisica sono le nuove doti richieste ai ballerini durante gli spettacoli, insieme ad una capacità recitativa. Alcuni suonatori di organetto tendono anche a velocizzare la ritmica, convinti che la velocità esecutiva sia una virtù tecnica da raggiungere, e poco si preoccupano che in tal modo si modifichino i caratteri fondamentali del ballo come il contatto col suolo, l'energia dei movimenti, la pressione sul terreno vincolata a precisi intervalli di cadenze, ecc. Mutando il senso stesso della competizione (presente comunque nella tradizione), si creano modelli di riferimento che gli anziani e i non coreogenici non possono emulare, e può sorgere il rischio di un progressivo estraneamento della gente e di una delega della funzione del ballo.

## 1l) Iterazione semidinamica delle forme tradizionali

Per essere etnico un ballo deve essere per ovvie ragioni conservativo e ripetitivo. L'iterazione di forme e contesti genera e sostiene il bisogno di identificazione del gruppo sociale, è rassicurante ed è garanzia di sopravvivenza dell'evento danza. Ma la ripetitività e l'omologazione delle forme coreutiche non necessariamente implicano *tout court* il rifiuto dell'innovazione, ma permettono un controllato filtraggio di elementi nuovi e un'integrazione continua tra il grande corpus coreutico acquisito e le poche e centellate innovazioni. Ciò avviene nei balli sardi eseguiti in contesti

tradizionali. Il dinamismo evolutivo è lento, quasi impercettibile agli occhi profani, perché l'ansietà del nuovo è appagata in ambito spettacolare.

È superfluo insistere su una caratteristica principale dei balli sardi, quella di essere "rivolti dentro". Un'assetto coreografico che sopravvive per millenni modella anche culturalmente il concetto di danza: tutto si proietta dentro e il gruppo vive per se stesso in quanto tale. L'introversione rinsalda i vincoli comunitari e comunica un concetto di forza e di unità. Il ballo tradizionale sardo educa ed abitua ad una cultura dell'interiorità sociale e dell'esclusione dell'esterno, dell'altro, retaggio della sua storia isolana.

## 2l) Dall'introversione all'estroversione

Sembra un assurdo, ma il ballo sardo è il repertorio più spettacolarizzato e richiesto nei vari festival, vista anche l'elevata competenza tecnica generale dei sardi, ma nello stesso tempo è anche il genere di ballo meno esportabile, perché spesso si tratta di *balli tondi* introversi, che escludono l'occhio curioso dello spettatore esterno. Ecco che il ballo-spettacolo tende sempre più ad abbandonare il tondo per aprirsi al pubblico e mostrarsi. L'abitudine all'estroversione sul palco viene trasferita spesso da parte soprattutto dei giovani nelle occasioni tradizionali di piazza. Se non c'è una pratica consolidata del *ballo tondo* in piazza o se non c'è una presa di coscienza della natura originaria del ballo da parte dei ballerini folk, muta lentamente la concezione dell'apparire; una certa mentalità individualistica odierna spinge a evidenziarsi non con gli altri ma dagli altri; il senso comunitario del ballo, la sua forza unificante, la tendenza ad una riservatezza protettiva verrebbero a scemare. Il ballo sardo, seguendo le sorti generali della realtà sarda odierna, che vuole affacciarsi sempre più sulla terrazza dell'economia planetaria, si apre e si attrezza alla contemporaneità, a dimostrazione che l'etnodanza è comunque espressione dell'uomo e del suo tempo.

## 1m) Pariteticità dei ruoli sociali

Come corona incatenata e roteante di danzatori, il *ballo tondo* frena la spinta all'individualismo e alla supremazia sul gruppo. Esprime e diffonde al contrario un profondo spirito di pariteticità di ruoli e di comportamenti tra i ballerini, mentre esalta il ruolo dei suonatori e dei cantatori, che nella tradizione venivano posti al centro del tondo, luogo emblematico e altamente funzionale per l'ascolto. Il professionismo musicale è cosa antica e nota. Nel ballo invece *su capuballu* compare tardi, spesso nel

*ballu tzivile*, estraneo all'uso sardo.

## **2m) Leadership e venalizzazione del ballo**

Le evoluzioni coreografiche hanno bisogno in certi casi di un corifeo che conduce il ballo e avvia le mutazioni orchestriche. Tale figura, necessaria sul palco ma inesistente nella tradizione, è un altro elemento di differenziazione tra le due vite del ballo sardo. Altra innovazione è la tendenza al rimborso spese o al compenso per le prestazioni coreutiche. Non esiste ancora un vero professionismo del ballo nel folk sardo, come nel resto d'Italia; gli introiti finiscono in genere nel patrimonio associativo e servono ad affrontare spese di normale o eccezionale amministrazione dei gruppi. I giovani sono ricompensati dalla gratificazione dello spettacolo e dalla possibilità di viaggiare e divertirsi in gruppo. Ma la tendenza ad utilizzare il ballo come immagine prioritaria dell'isola in centri turistici lussuosi o come rappresentanza negli importanti appuntamenti istituzionali, incanala l'attività spettacolare verso un ruolo semiprofessionistico. Musica, canto e ballo possono essere le frontiere di una nuova occupazione nel mondo dello spettacolo, con tutto ciò che questo può comportare sul piano relazionale con la quotidianità folklorica dell'isola.

## BIBLIOGRAFIA GENERALE SULLA DANZA TRADIZIONALE ITALIANA

### Testi sui balli tradizionali italiani

- AA. VV. (2005), *Cantar L'Umbria: musica, canto e danza nelle tradizioni umbre*, Perugia, Anteo.
- AA. VV. (1999), *Epifanio Ferdinando, medico, storico, filosofo. Mesagne 1569-1638*, Mesagne (LE), Ass. alla Cultura, Studi e Ricerche Biblioteca.
- AA. VV. (2002), (a cura di V. Santoro, S. Torsello), *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Lecce, Ed. Aramirè.
- AA.VV. (1994), *Il trionfo della morte e le danze macabre. Atti del 4° Convegno internazionale di studi sulla danza macabra*, Clusone.
- AA. VV. (1994), (a cura di Vita Emilio), *Scusi, permette un ballo?*, Fusignano (RA), Essegi Edizioni.
- AA. VV. (1981), *La danza tradizionale in Italia. Mostra Documentaria*, Roma, Coop. Biblionova.
- AA. VV. (1991), *La musica popolare*, Milano, Electa.
- AA.VV. (1986), *Le livre des chansons a danser*, in "La recherche en danse", Paris, L'Atelier de danse populaire.
- AA.VV. (1996), *Annuario italiano della danza*, Roma, Cidim.
- AA. VV. (1998), (a cura di Buzzoni Patrizia, Tosto Ida Maria), *Gesto musica danza*, Quaderni della SIEM. Semestrale di ricerca edidattica musicale, n. 13, Torino, EDT.
- AA.VV. (a cura di Bignami Giovanni), *Le vere tradizioni bresciane*, Piancamuno, Edizioni Toroselle.
- AA.VV. (1987), *Relazioni. 2° Convegno internazionale di studi sulla danza macabra*, Clusone.
- AA. VV. (1997), *Vita quotidiana e tradizioni popolari nel Maceratese: atti del XXXI Convegno di studi maceratesi*, Abbadia di Fiastra (Tolentino), 18-19 novembre, 1995, Centro Studi Storici Maceratesi.
- AA. VV. (1998), (a cura di Hugo Zemp), *Les danses du monde*, Paris, CNRS - Musée de l'homme.
- AA. VV. IALS. (1999), *I riferimenti della danza in video in Italia*, Roma.
- AA. VV. (1999), *La distribuzione della danza in Italia: i circuiti, una prospettiva per il duemila - Atti della Giornata di Incontro*, Pistoia.
- AA. VV. (2002), (a cura di Petrone Carlo), *La taranta da Taranto e dintorni*, Archita Edizioni, Taranto.
- AA. VV. (2003), *Una regione per la danza. Atti del Convegno, Torino 30-31 maggio 2003*, Torino, Regione Piemonte.
- AA. VV. (2004), *Ricostruzione, ri-creazione e rivitalizzazione della danza. Atti del convegno di AIRDanza 26-27 aprile 2003*, Roma, Museo di Roma Trastevere.



- AA. VV. (2005), (a cura di Andrée Grau e Georgiana Wierre Gore), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Paris, Centre national de la danse.
- AA. VV. (2005), *Mori e cristiani nelle feste e negli spettacoli popolari*, Palermo, Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino.
- AA. VV. (2006), *La Calabria, "Il Folklore d'Italia"* (rivista scientifica), Castrovillari (CS), FITP.
- AA. VV. (2009), *Corpi danzanti. Culture, tradizioni, identità*, Nardò (LE), Besa.
- AA. VV. (2009), (a cura di Gala Giuseppe Michele), *La Puglia, "Il Folklore d'Italia"* (rivista scientifica), Castrovillari (CS), FITP.
- AA. VV. (2010), *La danza fuori dalla scena. Cultura, media, educazione*, Lanciano (CH), "Rivista Abruzzese".
- AA. VV. (2011), (a cura di Gala Giuseppe Michele), *La Lombardia, "Il Folklore d'Italia"* (rivista scientifica), Castrovillari (CS), FITP.
- ABBIATI F (1939), *Storia della musica*, Milano, Hoepli.
- ACOCELLA V (1933), *Usi e canti carnascialeschi nell'Irpinia*, in "Lares", Roma, O.N.D., anno IV, n. 1-2.
- ADRIANO Alessandro (1932), *Carmi, tradizioni pregiudizi della medicina popolare calabrese*, Cosenza, pp. 143 sgg.
- ALALEONA Domenico (1909), *Le laudi spirituali italiane nei secoli XVI e XVII e il loro rapporto coi canti profani*, in "Rivista Musicale Italiana", XVI, 1-54.
- ALBERGATI F (1898), *La Tarantola (commedia)*, Lecce.
- ALBERTARELLI Rino (1952), *Danzano la loro storia d'amore*, in "Settimmo giorno", Milano, n. 44, p. 15.
- ALBERTI G. (1940), *Una pagina di storia del tarantismo in una relazione dell'abate Giovanni Meli*, in "Riforma medica", pp. 1345 sgg.
- ALBERTUS Aquensis. (1991), *Historia Gerosolymitanae expeditionis*, V, cap. 40, in "Migne", Patr. Lat. CLXVI, pp. 399 sgg.
- ALBINI V., *Nel nome di Dioniso*, Milano, Garzanti.
- ALBINUS B (1691), *Dissertatio de tarantulae mira vi*, Francforti.
- ALEANDRI V. E. (1894), *La festa popolare del santo patrono di Sanseverino-Marche*, Sanseverino (MC), Tip. Bellabarba.
- ALESSANDRO Lillo (2000), *Viaggio in Italia. La danza tradizionale del popolo di ieri vista dall'uomo di oggi*, Castrovillari, Edizioni Coscile.
- ALFORD Violet (1952), *Dances of France - III: The Pyrenees - vol. 21*, London, Max Parrish & company.
- IBID. (1962), *Sword Dance and Drama*, Merlin Press, London.

- ALGAROTTI F (1763), *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Galanti.
- ALLEVI Guglielmo (1892), *Costumi popolari marchigiani: Le danze di Pasqua in Offida*, in "Nuova Rivista Misena", Arcevia, V, 4, pp. 56-59.
- IBID. (1926), *A zonzo per Offida*, Ascoli Piceno, Casa Ed. G. Cesari.
- ALVISI Ettore. (1884), *canzonette antiche*, Firenze, Libreria Dante. *Ballate del secolo XIV tratte da due codici musicali*, Tip. Cappelli, Modena 1869.
- ALZIATOR F (1956), *Presupposti allo studio del Carnevale sardo*, in "Lares", Firenze, XXII, n.1, pp.49.
- IBID. (1957), *Il folklore sardo*, Bologna, La Zattera.
- IBID. (1959), *Picaro e folklore e altri saggi di storia delle tradizioni popolari*, Firenze, Olschki.
- AMALFI G (1889), *Come si sposano in Tediano: uso popolare*, in "Giambattista Basile", VII, n. 2.
- IBID. (1899), *Usi e costumi di Avellino notati mezzo secolo fa.*, "A.S.T.P.", XVIII, fasc. III, lug. - set., pp.g. 346-355.
- AMALFI Gaetano (1890), *Tradizioni e usi della penisola sorrentina*, nella collana "Curiosità popolari tradizionali", Palermo, C. Clausen.
- AMBROGIO Aldo (1928), *Danze rusticali piacentine*, in "La Scure" del 15 gennaio.
- IBID. (1955), *Le tradizioni*, in "Panorami di Piacenza", Piacenza, AIMC, pp. 253-261.
- ANDRELLA Fabrizio (1994), *Il corpo sospeso. La danza tra codici e simboli all'inizio della modernità*, Venezia, Il Cardo.
- ANELLI Luigi (1901), *Vocabolario vastese*, Vasto, Anelli.
- ANESA Marino, RONDI Mario (1978), *Cultura di un paese. Ricerca a Parre*, in AA. VV., *Mondo popolare in Lombardia 6*, Silvana Editoriale d'Arte.
- ANGELINI M. (1891), *Di alcuni usi e tradizioni picene*, in "A. S. T. P.", Palermo, vol.X, pp. 491.
- IBID. (1896), *Feste picene. Primavera*, in "Nuova rivista misera", IX, nn. 7-8, pp. 104-113.
- IBID. (1896), *Feste picene*, in "Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari", XV, fasc. 2, apr-giu, pp. 205-211.
- ANGIOLINI G. (1765), *Dissertation sur le ballet pantomime des anciens*, De Trattner, Wien; rist. an. Cia Fornaroli Collection, New York 1965.
- IBID. (1773), *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Milano, Appresso G. B. Bianchi.
- ANONIMO (1875), *Manuale dei balli di società, ossia il maestro di ballo in famiglia*. Con le istruzioni per dirigere contraddanze, quadriglie, cotillons, ecc., Emilio Croci, Milano.
- ANONIMO (1898), *Danza guerriera e giuoco dei Dinka nel Sudan*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. XVII, pp. 390-393.
- ANONIMO (1902), *La danza attraverso i popoli*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. XXI, pp. 86-89.
- ANONIMO (1902), *La fine del Carnevale in Italia e fuori*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. XXI, pp. 72-74.

- ANONIMO (1888), *La tarantella e il tarantismo nelle credenze popolari pugliesi*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. VII, pp. 344-349.
- ANONIMO (1799), *La tarantola (farsa)*, in "Il teatro moderno applaudito: commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri così italiani come stranieri, tomo XI, Venezia.
- ANONIMO (1886), *Usi e costumi africani in Massaua, Le donne e la danza*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. V, pp. 571.
- ANONIMO (1886), *Usi, costumi e dialetti sardi*, (redazione manoscritta del sec. XVIII edita a cura di G. Lumbroso), in "A. S. T. P." Palermo, vol. V, pp. 25-28.
- ANONIMO (1914), *Una curiosa consuetudine sacro-profana a Firenzuola d'Ardia*, in "Rivista Minerva".
- ANONIMO (1885), *Canti, credenze, usi e costumi di terra D'Otranto nel 1818*, "A.S.T.P." Palermo, IV, fasc. II, gen. – mar., pp. 277-284.
- ANONIMO (1898), *Tradizioni ed usi popolari in Sicilia nella prima metà del sec. XVI*, "A.S.T.P.", XVII, fasc. II, gen.-mar., pp.g. 225-246
- ANONIMO (1978), *La danza della morte*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina.
- ANTOLINI P. (1891), *Una canzone popolare del XVI sec. Donzelin che vien dal ballo*, in "La Biblioteca delle scuole italiane". Pagine?
- APOLITO Paolo, DI MITRI Gino L., FANTINI Bernardino, IMBRIANI Eugenio, LANTERNARI Vittorio, MINA Gabriele, SALVATORE Gianfranco, TAMBLÉ Maria Rosaria (2000), *Trance, guarigione, mito. Antropologia e storia del tarantismo*, Nardò (LE), Besa.
- APOLLONIO M. (1938), *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni.
- ARDOINI S. (1492), *Opus de venenis*, Venezia, (opera terminata nel 1426), L, VIII, c.v.
- ARMSTRONG Lucile (1948), *Dances of Portugal*, London, Max Parrish & company.
- IBID. (1950), *Dances of Spain - I: South, centre and north-west - vol. 12*, London, Max Parrish & company.
- IBID. (1950), *Dances of Spain – II: North-east and east*, London, Max Parrish & company.
- ARTENGA S. (1785), *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Venezia, Società di Minerva.
- ARTOCCHINI Carmen (1965), *Antiche tradizioni della sagra di San Fiorenzo*, in Libertà. Pagine?
- IBID. (1971), *Il folklore piacentino: (tradizioni, vita e arti popolari)*, Piacenza, UTET.
- IBID. (1971), *Anche i preti ballano la "bissa"*, in Libertà, VIII, n. 18, p. 3. Possibile errore di data
- ATZORI M., ORRU L., PIQUIREDDU P., SATTA M. M. (1990), *Il carnevale in Sardegna*, Cagliari, 2D Edizitrice Mediterranea.
- ATZORI M. (1988), *Cavalli e feste. Tradizioni equestri della sardegna*, L'Asfodelo, Sassari.
- IBID. (1997), *Tradizioni popolari della Sardegna. Identità e beni culturali*, Editrice Democratica Sarda, Sassari.

- IBID. (2005), *Antologia delle tradizioni popolari in Sardegna*, vol.1, Delfino, Roma.
- IBID., SISTO P., TOTARO P. (2010), *Il carnevale e il Mediterraneo. Tradizioni, riti e maschere del Mezzogiorno d'Italia*, Progedit, Milano.
- AUBIN H. (1948), *Danse mystique, possession, psychopathologie*, in "L'évolution psychiatrique", n. 4, p. 191.
- AVELLA Leonardo (1950), *La festa dei gigli a Nola*, Napoli, Vecchione.
- AYATS Jaume, CAÑELLAS Montserrat, GINESI Gianni, NONELL Jaume, RABASEDA Joaquim. (2006), *Córrrer la sardana: balls, joves i conflictes. Col·lecció Cami Ral, n. 26*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor.
- BACHTIN M. (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, [1965], trad. it. Einaudi, Torino.
- BADALÀ Margherita, TRICOMI Fabio (2009), *U ballettu. Memorie e riflessioni sul ballo tradizionale agropastorale in Sicilia*, Catania, Cavallotto Editore.
- Badini G. C. (1949), *Origini e tradizioni della danza e dei canti caratteristici nel Goriziano*, in "Ricreazione", I, n. 7-8, Roma, ENAL, pp. 106-109.
- BAGLI Giuseppe Gaspare (1886), *Saggio di studi su i Proverbi, i Pregiudizi e la Poesia popolare in Romagna*, Bologna, Fara e Garagnani.
- IBID. (1886), *Nuovo saggio di studi su i Proverbi, i Pregiudizi e la Poesia popolare in Romagna*, Bologna, Fara e Garagnani.
- BAGLIVI G. (1704), *De anatome morsu et effectibus tarantlae*, in *Opera omnia medico-practica et anatomica*, Lione, Parigi, Dissertatio VI, ristampa a cura di M. MARICO: Alezio (LE), Ed. Aramirè, 1999.
- BAILY J. (1992), *Musi c P erformance, Mot or Struct ure and Cog nit i ve Models*, in M. P. Baumann - A. Simon - U. Wegner (eds.), *European Studi es i n Et hnomusicology: Hi st ori cal Development s and Recent Tre n d s*, Selected Papers Presented at VI It h European Semi nar i n Et hno-musicology (Berlin, October 1-6, 1990), Noetzel Verlag, Wilhemshaven: 142-158.
- BAKKA E. (2005), *Apropriation et authenticité*, in *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, pp. 283-292.
- BALDANO Giovanni Lorenzo (a cura di Maurizio TARRINI, Giovanni FARRIS, John Henry VAN DER MEER) (1995), *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline. (Savona 1600)*, Savona, Editrice Liguria.
- BALDINI Giulio Cesare (1949), *Origini e tradizioni della danza e dei canti caratteristici nel Goriziano*, in "Ricreazione", I, n. 7-8, pp. 106-109.
- BALLADORO Arrigo (1896), *Folklore veronese*, Verona, Franchini.

- Ballatette del Magnifico Lorenzo de Medici & di messere Agnolo Politiani & di Bernardo Giaburlari & di molti altri*, Firenze, 1560.
- BALLOTTA Francese (1973), *Feste musicali e musicisti*, in "Echi di Fusignano", Fusignano (RA), LV, p. 8.
- BALMA Mauro, BONNAFOUS Claude, FERRARI Paolo, MESSORI Luciano, ZANOCCO Agostino (2004), *Giacomo Jacmon Sala*, Udine, Nota.
- BANDALPINA (1994), *Musiche tradizionali delle Prealpi*, Bergamo, Meridiana Edizioni.
- BANDINU Bachisio, DEPLANO Andrea, MONTIS Vittorio. (2000), *Ballos*, Cagliari, Florias Ed..
- BARABÀN, *Musa di pelle, pinfio di legno nero.*, libretto allegato al disco, Madau Dischi, D-013. Manca data
- BARELLA Domenica (1745), *Cantilene infantili della Sardegna centrale*, "A.S.T.P.", XIX, 1900, fasc. IV, ott.-dic., pp.g. 433-442.
- BARETTI G., *Early Phraseology*. incompleto
- BARONE Giuseppe (1921), *Il ballo nel rito religioso, nella Divina Commedia, nell'igiene, nella patologia e nella morale*, Sarno (NA), Premiata Tip. Fischietti.
- BATESON G., BOAS F., COURLANDER H., GORER J., HOLT C. (1981), *La funzione sociale della danza. Stili di danza e modelli di vita nel racconto di un gruppo di antropologi [1944 1, 1972 2 ]*, trad. it. Savelli, Milano.
- BATESON M. C., HAYES A. S., SEBEEK T. A., (a cura di). (1981), *Parali ngui sti ca e cinesi ca [1964]*, introduzione di U. Eco e U. Volli, trad. it. Bompiani, Milano.
- BATTARRA Giovanni Antonio (1778), *Pratica agraria*.
- IBID. (1887), *Delle costumanze, vane osservanze e superstizioni de' contadini romagnoli*, "A.S.T.P" vol. VI, fasc. IV, ott. – dic., pp. 501-516.
- BAVA DI SAN PAOLO E. (1985), *Dei progressi e vicende dell'arte della danza, (1810)*, Ed. mod. "La Danza Italiana".
- BAYATLY Passim (1996), *Il corpo svelato. La danza nella società arabo-islamica*, Torino, Ananche.
- BEDIER J. (1906), *Les plus anciennes danses françaises*, in "Revue des deux mondes", LXXVI, pp. 398-424.
- BELLOMO G. L. (1809), *I pregi della danza primitiva*, Venezia.
- BELTRAMELLI Antonio (1907), *Il Gargano*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore.
- BENNATO E (1993), *La tarantella di Montemarano*, in "Utriculus", II, n. 2 (6), aprile-giugno, pp. 14-16.
- BENNATO Eugenio, DE ANGELIS Roberto, DI LECCE Giorgio, FUMAROLA Piero, LAPASSADE Georges, NACCI Anna, PORTELLI Sandro, RICCI Antonello, SANTORO Vincenzo (2000), *Tarantismo e neotarantismo. Musica, danza, trance. Bisogni di oggi, bisogni di sempre*, Nardò (LE), Besa.

- BENVENUTI Arturo, *Il maestro di ballo in ogni casa*, Bologna, Tip. Economica. Manca data
- BENVENUTI Matteo (1873), *Milano. Usi e costumi vecchi e nuovi*, Milano, Tip. e Libreria Ditta Giacomo Agnelli.
- BERNARDY A. A. (1939), *Il raduno internazionale di danze popolari a Stoccolma*, in "Lares", X, n. 2, pp. 145-146.
- BERKELEY Gorge (1939), *Viaggio in Italia*, Napoli, Bibliopolist.
- BERTARELLI A. (1938), *Di alcuni giuochi popolari veneziani*, in "Lares", Roma, Loescher, IX, n. 4, pp. 247-250.
- BETTINI S. (1954), *Distribuzione dei casi di latradectismo*, in *Italia durante gli anni 1949-51*, in "Resoconti dell'Istituto Sup. di Sanità", XVII, pp. 333 sgg.
- BETTINI S. (1960), *Indagine sui casi di latrodectismo verificatisi negli anni dal 1938 al 1958 in alcune province d'Italia*, in "Rivista di Parassitologia", XXI.
- BIAGI Tamara (1992), *Quel ballo della lunga estate*, in "Choreola", II, n. 5, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 55-58.
- BIAGI Tamara, GALA Giuseppe Michele (1991), *La ricerca etncoreutica provincia per provincia: Agrigento*, in "Choreola", I, n.1, Firenze, Edizioni Taranta, p. 62.
- BIANCALE Michele (1987), *Giorni di sole*, in "Ciociaria", pp. 265-266.
- BIANCO C., DEL NINNO M., (a cura di). (1981), *Festa. Antropologia e semiotica*, Atti del Convegno «Forme e pratiche della festa» (Montecatini Terme, 27-29 ottobre 1978), Nuova Guaraldi, Firenze.
- BIAGIOLA S., (a cura di) (1986), *Etnomusica. Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'Archivio Etnico Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato*, Il Ventaglio, Roma.
- BIELLA Valter. (1993), *Legno, cortecchia e canna: strumenti musicali della tradizione bergamasca*, Bergamo, Sistema Bibliotecario Urbano.
- IBID. (2000), *Il baghèt. La cornamusa bergamasca*, "I quaderni della Meridiana n. 3", Bergamo, Meridiana.
- IBID., ZANI Francesco (1995), *Piamontesi mandim a casa. Il canto tradizionale a Dossena*, Bergamo, Meridiana edizioni.
- IBID. (2010), *Pia o baghèt. La cornamusa in terra di Bergamo*, Casnigo (BG), Comune di Castigo.
- BIGNAMI Giovanni. (1938), *Usi e costumi del territorio bresciano* in "Lares", Roma, Loescher, IX, n. 2, pp. 124-132.
- IBID. (1940), *Danze popolari nel territorio bresciano*, in "Lares", XI, n. 2, pp. 93-97.
- IBID. (1971), *Tradizioni popolari bresciane*, ENAL Provincia di Brescia, Brescia, Ed. Vannini.
- IBID. (1977), *Quattro studi sui petroglifici camuni. Le danze rituali, il labirinto di Naquane, il monolito di Cornova, gli adoratori delle pietre*, Cividale Camuno.

- IBID. (1991), *Quattro balli popolari bresciani*, raccolti tra il 1939 e il 1950 in *Brescia e il suo Territorio*, Milano, Silvana Editoriale.
- BIOLGHINI Giuliano, BORGHI Gian Paolo (2008), *Il Carnevale di Benedell*, in "Il cantastorie". Ricordando Garibaldi, Anno XLVI - gennaio-giugno 2008 - III serie - n. 74 (106).
- BIOSA Tonio (2005), *Aggius. Un antico borgo di Gallura*, Olbia, Editrice Taphros.
- BIRDEWISTELL R. L. (1954), *Introduction to Kinesic*, University of Lousville Press, Lousville.
- IBID. (1970), *Kinesic and Context: Essays and Body-motion communi -cation*, Pennsylvania University Press, Philadelphia.
- BIROTTI Fabio (2011), *Fuochi del Vesuvio. Riti e pratiche devozionali per la Madonna di Castello*, Perugia, Gramma Edizioni.
- BLACKING J. (1977), *The Anthropology of the Body*, Academic Press, London.
- IBID., Kealiinohomoku J. W. (1979), *The Performing Arts: Music and Dance*, Mouton, The Hague.
- Ibid. (2005), *Danse, pensée conceptuelle et production dans les documentes archéologiques*, in *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, pp. 293-314.
- BLASIS Carlo (1965), *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Beati e Tenenti, Milano 1820; Ed. mod. ital. Flaccovio, Palermo.
- IBID. (2008), *Trattato dell'arte della danza*, Roma, Gremese.
- IBID. (1980), *Manuel complet de la danse*, Paris, De Roret, 1830; rist. an. Paris, Laget.
- BOAS F., COURLANDER H., GORER J., HOLT C., BATESON G. (1981), *La funzione sociale della danza - Stili di danza e modelli di vita nel racconto di un gruppo di antropologi*, Milano, Savelli Editori.
- BOCCA Giorgio (1960), *I ballerini*, Firenze, Vallecchi.
- BOCCADORO Brenno, COSI Luisa, ROUGET Gilbert, STAITI Domenico (2000), *Tarantismo, trance, possessione, musica*, Nardò (LE), Besa.
- BOCCARDO Gerolamo (1874), *Feste, giuochi e spettacoli*, Tip. del R. Istituto Sordo-muti, pp. 425
- BOERI Biagio (1988), *La festa di S. Maria Maddalena e "U ballu d'à morte"*, in *Taggia e la sua podesteria. Chiese, conventi, tradizioni, palazzi*, Pinerolo (TO), Edizioni Alzani, (I ediz. 1986), pp. 152-153.
- BONACCORSI A. (1935), *L'ultimo giorno di Carnevale a Bibbiena e la canzone della Brunetta*, in "Lares", Firenze, VI, n.3, pp.173.
- IBID. (1937), *Di una Villotta del Cinquecento*, in "Lares", Roma, VIII, 1937, n. 4, Organo del Comitato Nazionale Italiano per le Arti Popolari, pp. 313-318.
- BONATO Laura (2006), *Tutti in festa. Antropologia della cerimonialità*, Milano, Franco Angeli.
- BONELLI Francesco (1934), *U sardarille. canzonetta*, in "La ciammarica", Ascoli Piceno, Picena domus editrice, pp. 58-59.

- BONOMO G. (1951), *La controdanza siciliana*, in "Lares", Firenze, XVII, n.1-5, pp.104.
- IBID. (1951), *Contraddanza "A Quadrigghia", Chiaradanza, Fasola*, in "Lares", XVII, n. 14, p. 104.
- BORGHI Giampaolo (1978), *Melchiade Benni, violinista*, in "Il Cantastorie", Reggio Emilia, Aprile 1978, n. 25 (44).
- IBID. (1978), *Tra liscio e tradizione. La "Bottai"*, in "Il Cantastorie", Reggio Emilia, dicembre 1978, n. 27 (46), pp. 41-44.
- IBID., Vezzani G., FIORONI R. (1981), *Benedello: I protagonisti della "Mascherata" e del rogo della "Vecchia"*, in "Il Cantastorie", Reggio Emilia, giugno 1981, n. 2 (53), pp. 40-49.
- BORROMEO C. (1753), *Opusculum de choreis et spectaculis in festibus diebus non exhibendis*, Roma.
- BORTOLATO Michela, FIORIN Dario (1999), *Riflessioni su un' esperienza di ricerca nel basso Agordino*, in "Choreola", anno IX, n. 21, primavera-estate 1999, Firenze, Edizioni Taranta, pp.72-77.
- BORTOLOTTI L. (1837), *Della danza domestica*. Opuscolo del maestro Luigi Bortolotti per uso della sua scuola. Tipografia Nobili e Com., Bologna.
- IBID. (1844), *Manuale dei balli di società, ossia il maestro di ballo in famiglia*.
- BOSCHERO Giampiero (1973), *Danse de la Val Varacho (part generalo)*, S. Lucio de la Coumboscuro (CN), cicl. Edizioni Coumoscuro, 21 pp.
- IBID., GARDINALI R. (1979), libretto allegato al disco *Muziques Ousitanes*, Associazione Soulestrelh (LP, MC).
- IBID. (1980), *Pruvem a Balar: la curenta sembio*, in "La Freirio d'Aval" supplemento a "Ousitanio vivo", 2 pp.
- IBID. (1981), *La bahio de l'uba di fraise*, 27 pp.
- IBID. (1982), *Le danze delle valli occitane*, in *La Grande traversata delle Alpi, Friuli e Verlucca, Ivrea*.
- IBID., PADOVAN M. (1988), *Juzep da' rous*, violinista della Val Varaita, Associazione Soulestrelh.
- IBID. (1990), libretto allegato al disco *Muzique ousitane 2*, Associazione Soulestrelh (LP,MC).
- IBID. (1999), *Appunti sulla Baio di Sampeyre*, in "Choreola", anno IX, n. 21, primavera-estate 1999, Firenze, Edizioni Taranta, pp.14-23.
- BOTTIGLIONI G. (1927), *Vita sarda*, Milano, Trevisini.
- BOURCIER Pau. (1978), *Histoire de la danse en Occident*, Paris-Mesnil, Editions du Seuil.
- BOYANCÉ P. (1937), *Le culte des muses chez les philosophes grecs: étude d'histoire et de psychologie religieuse*, Parigi.
- BRAGAGLIA Anton Giulio (1926), *La maschera mobile*, Foligno.
- IBID. (1926), *Scultura vivente*, Milano.
- IBID. (1936), *La bella danzante*, Roma.
- IBID. (1947), *Danze religiose*, in "Palcoscenico", Milano, a. I, n. 2, pp. 3-6.



- IBID. (1949), *La bandierata*, in "Ricreazione", I, n. 7-8, Roma, ENAL, pp. 55-59.
- IBID. (1949), *Il ballo tondo*, in "Ricreazione", I, n. 5, Roma, ENAL, pp. 34-41.
- IBID. (1949), *Canti, danze e costumi della regione Trentina e Alto Adige*, in "Ricreazione", I, n. 7-8, Roma, ENAL, pp. 110-113.
- IBID. (1949), *Alcune danze popolari italiane*, in "Ricreazione", I, n. 7-8, Roma, ENAL, pp. 120-126.
- IBID. (1949), *La bandierata*, in "Ricreazione", I, n. 7-8, Roma, ENAL, pp. 55-59.
- IBID. (1949) *La tarantella*, in "Ricreazione", I, n. 12, Roma, ENAL, pp. 36-55.
- IBID. (1949), *Balli popolari e danze d'arte*, in "Ricreazione", I, n. 10-11, Roma, ENAL, pp. 32-53.
- IBID. (1950), *La corrente*, in "Ricreazione", II, n. 1, Roma, ENAL, pp. 43-46.
- IBID. *I balli nelle commedie*, in "Il dramma", III, n. 15.
- IBID. (1950), *Danze popolari italiane*, Roma, ENAL.
- IBID. (1950), *La gagliarda o romanesca*, in "L'Urbe", Roma, XIII, n. 5, pp. 14-22.
- BRENDEL A. (1706), *De cutarione morborum per carmina et cantus musicae*, Wittemberg.
- BREUER Katharina (1948), *Dances of Austria*, London, Max Parrish & company.
- BRIAN Modesto (1995), *Canti a ballo in provincia di Vicenza*, in "Choreola", n. 13, V, autunno-inverno, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 2-10.
- BRIZZI Gabriella (1991), *Alcuni brani a ballo della tradizione lucana*, in "Choreola", I, n.2, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 49-52.
- BROFFERIO Angelo (a cura di) (1847), *Tradizioni italiane per la prima volta raccolte in ciascuna provincia*, Torino, Fontana.
- BROGNOLIGO G. (1900), *Folklore: costumanze fermane*, estratto dalla "Biblioteca delle scuole italiane", Nn. 6-7, giugno-luglio 1900.
- BRONZINI Giovanni Battista (1953), *Tradizioni popolari in Lucania*, Montemurro (MT).
- IBID. (1974), *La terra e la gente in Basilicata*, Milano, BNL Electa.
- IBID. (1979), *Accettura: il contadino, l'albero, il santo*, Galatina, Congedo Ed.
- BRUHL A. (1953), *Liber Pater: origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*, Parigi.
- BRUNO Silvio (1987), *Latrodectismo e tarantolismo nella realtà e nel folklore*, in "Aracnologia e Costume", pp. 5-16.
- BRUNO Vincenzo (1602), *Dialogo delle tarantole di due filosofi dimandati Pico e Opaco*, in "Tra Dialoghi", Napoli, pp. 1-37.
- BRUNOT Giuseppe, FERRERI Walter, RAGAZZI Gaudenzio (1999), *La rosa di Sellero e la svastica, cosmologia, astronomia, danze preistoriche*, in "Quaderni di Natura Nostra", n. 11, Marene.
- BUDAY George (1950), *Dances of Hungary - vol. 11*, London, Max Parrish & company.

- BULIFON A. (1693), *Lettere memorabili storiche politiche ed erudite*, Napoli, pp. 141 sgg.
- BUSCHING A. F. (1788), *Eigene Gedanken und gesammelte Nachrichten von der Tarantel*.
- BUTITTA Antonino, PASQUALINO Antonio (2007), *Il Maestro di Campo a Mezzojuso*, Palermo, Fondazione Ignazio Butitta.
- CAGGIANO Anna (1931), *La danza dei tarantolati nei dintorni di Taranto*, in "Il folklore italiano", VI (1931), n. 1-2, Catania, Tirelli, pp. 72-75.
- CAGGIANO Roberto (1937), *Tarantella*, voce dell'Enciclopedia Italiana, vol. XXIII, p. 256.
- CALDEROLI Lidia (1985), *Ballo e galateo*, in "Culture Musicali", IV, n. 7-8, Abbiategrasso (MI), Unicopli, 1985, pp. 101-125.
- CALVETTI Anselmo (1974), *Antichi riti nuziali con particolare riguardo alla Romagna*, Lugo di Romagna, Rumagna, I, n. 3, pp. 147-155.
- CALVIA G. (1902), *Le danze macabre*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. XXI, pp. 332-336.
- CALVIA-SECCHI Giuseppe, *Contro il morso della tarantola*, in "Rivista Tradizioni Popolari Italiane", 1894, Fasc. 3. p. 209.
- IBID. (1894), *Contro la tarantola*, "Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane", I, fasc. III, febbraio, p. 208-210.
- CALVINO PRINA Federica (1991), *Balar a la chantarelo*, in "Choreola", nn. 3-4, I, autunno-inverno, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 112-119.
- IBID. (1993), "Dammene un poco di quella mazzacrocca", in "Choreola", n. 10, III, autunno-inverno, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 2-14.
- IBID. (2000), *Traditional Italian Dances*, Cinisello Balsamo (MI), Fontegrafica.
- CAMILLI Amerindo (1906), *Filastrocche fanciullesche di Roma*, "A.S.T.P.", anno XXIII, fasc. II, pp. 189-205.
- CAMMELLI Stefano (1974), *I balli montanari nel bolognese*, in "Il Cantastorie", n. 15, pp. 9-17.
- IBID. (a cura di) (1978), *Musiche e canti popolari dell'Emilia*, vol. 1, antologia discografica e libretto illustrativo a cura di Bruno PIANTA, Stefano CAMMELLI e Roberto LEYDI, Milano, Sciascia Ed..
- IBID. (1978), *Canti e musiche popolari*, in "Espressioni sociali e luoghi d'incontro", vol. III di "Cultura Popolare nell'Emilia Romagna". Milano, Federazione delle Casse di Risparmio dell'Emilia Romagna.
- IBID. (1983), *Musiche da ballo, balli da festa. Musiche, balli e suonatori tradizionali della montagna bolognese*, Bologna, Alfa Edizioni.
- IBID. (1983), *Musiche da ballo, balli da festa*, Alfa, Bologna.
- CAMPANELLA Tommaso (1620), *De sensa rerum et magia*, IV, II, pp. 303 sg.
- CANAL P. (1881), *Della Musica in Mantova*, Venezia.

- CANCELLIERI F. (1817), *Lettera al chiarissimo Sig. Koreff sopra il tarantismo*, Roma.
- CANCER CAMPO Jesús V. (2003), *El dance de Aragón, su estado actual a la entrada del siglo XXI*, Zaragoza, Artes Gráficas Doble Color, S.L..
- CANTORE G. P. (1959), *Quadro clinico del latrodectismo*, in "Rivista di Parassitologia", vol. XX, n. I, pp. 49 sgg.
- CANZIANI Estella (1928), *Through the Apennines and the Lands of the Abruzzi, landscapes and peasant life*, W. Heffer & Sons Ltd, Cambridge.
- CAPMANY Aurei (1948), *El ball i la dansa popular a Catalunya - Història, descripció i ensenyament*, Barcelona, Millà editorial.
- CAPONE Rino (2009), *Le danze erotiche. Dalla danza del ventre alla lap dance*, Roma, Gremese.
- CAPPELLETTO Francesca, *Il carnevale: organizzazione sociale e pratiche cerimoniali a Bagolino*, Brescia, Grafo,.
- CAPPIELLO Luigi (1995), *Appunti di folklore. Costumi ciociari*, in "Rassegna del Lazio e dell'Umbria", III, 1926, n.4, pp. 52-54.
- CAPUTI Niccola (1870), *Cenno storico sull'origine, progresso e stato attuale della città di Ferrandina*, Napoli, Stab. tip. Raimondi, pp. 218.
- CAPUTO N. (1741), *De Tarantulae anatome et morsu*, Lecce.
- CARBONE Donata Maria (1982), *Un esempio di metodo per la trascrizione e la didattica della danza popolare (Il Ballo Tondo)*, in "I Giorni Cantati" , I, n. 2-3, pp. 217-220.
- CARAVAGLIOS Cesare (1936), *Il folklore musicale in Italia*, Firenze, Fornni.
- CARBONE Donata Maria, STARO Placida (1986), *Introduzione alla scrittura del movimento*, Milano, CSAD, 1985. II Ed., Bologna, (University Preprint).
- CARDANO G. (1633), *De Sublitate rerum*, IX, in *Opera*, Lione, III.
- CARDUCCI Giosuè (1876), *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV, ritrovate nei Memoriali dell'archivio notarile di Bologna*, "Atti e Memorie della Reale Deputazione di Storia Patria", II, pp. 169-343, p. 260.
- IBID. (1880), *Rime antiche da carte di archivi*, in "Propugnatore", I, fasc. 1-2, pp. 1-17.
- IBID. (1912), *Cantilene, ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Madello, Sesto S.Giovanni, pp. 214-217.
- CARISSONI Anna (1978), *Cultura di un paese: ricerca a Parre. Aspetti di vita tradizionale a Parre*, Milano, Silvana.
- CARLUCCI Angelo Antonio, TAMBORRINO Ruggiero (2009), *La 'Nzegna di Carovigno*, Brindisi, Edizione Amici della "A. De Leo".

- CARMI Maria (1984), *Danze popolari emiliane*, in "Niccolò Tommaseo", I, n. 7-8, pp. 83-93; I, n. 9-11, pp. 97-101; I, n. 12, pp. 142-143.
- CAROSO Marco Fabrizio (1967), *Il Ballarino*, Ziletti, Venezia 1581; rist. an. Broude Brothers, New York.
- IBID. (1969), *Nobiltà di Dame*, Ziletti, Venezia 1600, rist. an. Forni, Bologna.
- CARPITELLA Diego (1955), *Musica popolare e musica di consumo*, Roma, Accademia Naz. Santa Cecilia.
- IBID. (1956), *Ritmi e melodie di danze popolari in Italia*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, pp. 23.
- IBID. (1956), *Prospettive e problemi nuovi degli studi di musica popolare in Italia*, (Atti del VI Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari, Cagliari-Nuoro-Sassari 25 aprile-1° maggio 1956) in "Lares", Anno XXII, 1956, volume unico, Firenze, Leo S. Olschki editore, pp. 175-178.
- IBID. (1961) *L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, in DE MARTINO Ernesto, *La terra del rimorso*, Milano, il Saggiatore, pp. 335-372.
- IBID., SASSU Pietro, SOLE Leonardo (1973), *La musica sarda. Canti e danze popolari*, Milano, Vedette Records.
- CARRARA E., in *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna*, IV, vol. XV, fasc. I-II.
- CARRIERI Ignazio (1998), *Il tarantolismo pugliese*, estratto dal Giornale medico "Gli incurabili", Napoli 1893, anno VIII, pp. 1-45; ristampa: (a cura di Quaranta R.), Grottaglie, Ed. Altamarea.
- IBID. (1998), *Il tarantolismo pugliese*, estratto dal Giornale medico "Gli incurabili", Napoli 1893, anno VIII, pp. 1-45; ristampa: (a cura di Quaranta R.), Grottaglie, Ed. Altamarea.
- CARRIERI R. (1946), *La danza in Italia*, Milano, Domus.
- CARTA MANTIGLIA Gerolama, TAVERA Antonio (1994), *Il ballo nella società tradizionale sarda - notizie storiche e antropologiche - IX Rassegna internazionale di folklore - Ittiri 22-23-24 luglio 1994*, Ittiri (SS), Artigraf.
- IBID. (1999), *Il ballo sardo. Storia, identità e tradizione - Vol. 1°: Le fonti del ballo sardo*, Quaderni della Taranta n. 5, Firenze, Ed. Taranta.
- IBID. (1999), *Dal Logudoro tra ricerca e spettacolo. Il gruppo folkloristico "Ittiri cannedu"*, in "Choreola", IX, n. 21, primavera-estate 1999, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 49-56.
- CARTHEUSER Johann Friedrich[1704-1777] (1771), *De morbis endemiis libellus*, Francfurti ad viadrum, apud Anton Godofredum Braun.
- CARUSI G. M. (1848), *Delle tarantole e del tarantismo*, Napoli.
- CASALE (1898), *Il carnevale a Caprile di Belluno*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. XVII, pp. 169-182.

- IBID. (1896), *La zinghenesca, ballo popolare di Forno di Canale nel bellunese*, Studi Bellunesi, Belluno.
- CASERTA G., GIAMPIETRO A., GIAMPIETRO D. (1981), *I giochi giocati. Raccolta di antichi giochi materani*, Matera, BMG Editrice.
- CASINI Giuseppe, CASINI Tommaso (1889), *Sonetti, Ballate e strambotti d'amore dei secoli XIV e XV*, Tip. Carnesecchi, Firenze.
- CASINI Tommaso (1889), *Notizie e documenti per la storia della poesia italiana nei secoli XIII e XIV*, Tip. Fava e Garagni, Bologna.
- CASINI Tommaso (1884), *Sulle forme metriche italiane*, Firenze, Sansoni.
- CASTAGNA Ettore (a cura di) (1988), *Danza tradizionale in Calabria*, Coop. Satriani, Catanzaro.
- IBID. (2006), *U sonu. La danza nella Calabria Greca*, Roma. Squilibri.
- CASTELLI A. (1896), *Canti e giuochi fanciulleschi*, in "Vita popolare marchigiana", I, n. 19, 15 nov..
- Castelli Franco (1995), *La danza contro il tiranno. Leggenda, storia e memoria della Lachera di Rocca Grimalda*, Comune di Roccagrimalda, IPS tip., Ovada.
- CASTELLI Raffaele (1880), *Credenze ed usi popolari siciliani*, in "Nuove Effemeridi Siciliane", vol. IX, Palermo, Tip. Pietro Montagna.
- CASTIGLIONE Baldassarre (1960), *Il Cortegiano*, Venezia 1528, Lib. I, cap. VIII, II-16. Rist. Sansoni, 1947, p. 26; Rist. Einaudi, p. 27.
- CASTIGLIONE Baldassar (1890), *Libro del Cortegiano*, 1528. Rist. an. Sanzogno, Milano.
- CATTIN Giulio (1975), *Canti, canzoni a ballo e danze nelle Maccheronee di Teofilo Folengo*, in "Rivista Italiana di Musicologia", X, pp. 202-203.
- CAVA GRIMALDI G. (1821), *Itinerario da Napoli a Lecce*, Napoli.
- IBID. (1885), *Itinerario da Napoli a Lecce, nelle Province di Terra d'Otranto nell'anno 1818*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. IV, pp. 277-284.
- CECCARELLI E. (1922), *Usi e costumi romagnoli. Il ballo popolare*, in "La riviera Romagnola", II, n. 35, p. 12.
- CECCARIUS (1949), *COSTUMI LAZIALI*, in "Ricreazione", I, n. 7-8, Roma, ENAL, pp. 65-68.
- CIAN Vittorio (1884), *Ballate e strambotti del secolo XV*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", p. IV.
- IBID. (1884), *Ballate e strambotti del secolo XV tratti da un codice trevisano*, in "Giornale storico della letteratura italiana", IV, pp. 1-55; V, pp. 510-530.
- CHATTERJI Usha (1951), *La danse hindoue*, Paris, Hachette.
- CIAMPI Francesca, MALSERVISI Cesare (1990), *Il canto Il ballo La memoria. Fame, freddo, amore e musica fra Idice e Savena*, Quaderno del Laboratorio tradizioni popolari di Monterenzio n. 1, Imola, Grafiche Galeati.

- CICERI Luigi (1967), *Usi calendariali. Il costume, la danza*, Udine, Resia.
- CIMINO M. P., *U taratata*, in "Lares", Firenze, IV, pp. 87-90.
- CINQUE Luigi (1977), *Cunsertu*, Milano, Longanesi.
- CIRCOLO CULTURALE "Rita Pepe" (a cura di), *Il ballo dell'insegna a Forcella*, Forcella (TE).
- CITELLI Aurelio, GRASSO Giuliano, *La tradizione del piffero della montagna pavese*, in LEYDI Roberto, PIANTA Bruno, STELLA Angelo (a cura di) (1990), *Mondo popolare in Lombardia. 4. Pavia e il suo territorio*, Milano, Silvana Editore, 1977, pp. 391-404.
- IBID. (1989), *Canti e Musiche Popolari dell'Appennino Pavese*, Vol. 1, Milano, Associazione Culturale Barabàn.
- IBID. (1993), *La tradizione violinistica nell'Oltrepo pavese*, Gaggiano, Associazione culturale Baraban.
- CHAMBERS E. K. (1933), *The English Folk-Play*, Oxford University Press, Oxford.
- CHIAIA G. (Brundisium) (1888), *Pregiudizi pugliesi*, in "Rassegna pugliese", IV, 1887, pp. 355-362; V, pp. 6-9 e 20-24.
- CHILESOTTI Oscar (1968) *Balli d'arpicordo di Giovanni Picchi*, Bologna, Forni Editore.
- IBID. (1979), *Arie, Canzonette e Balli a tre, a quattro e a cinque voci con liuto di Horatio Vecchi*, Sala Bolognese (BO), Arnaldo Forni Editore.
- CHIRIATTI Luigi (1995), *Mordo d'amore. Viaggio nel tarantismo*, Lecce, Capone.
- IBID. (2002), NOCERA Maurizio (a cura di), *Immagini del tarantismo. Galatina: il luogo del culto*, Lecce, Capone editore.
- CIMINO M.P (1933), *U taratata (la festa di Santa Croce di Casteltermini)*, in "Lares", Roma, O.N.D., IV, n. 1-2, p. 87.
- CIRELLI Filippo (1833-1861), *Regno delle Due Sicilie descritto e illustrato*, Napoli.
- IBID. (2001), *Molise preunitario. Moonografie municipali tratte da "Il Regno delle Due Sicilie descritto e illustrato"*, Campobasso, Palladino Editore.
- CIRILLO D. (1770), *Some account of the Manne tree and of the Tarantula*, in "Phil. Trans.", LX, Londra, pp. 233 sgg.
- CLEMENTE Pietro (a cura di) (1983), *Il linguaggio, il corpo e la festa*, Milano, F. Angeli.
- COCCHIARA Giuseppe (1949), *Canti e danze in Sicilia*, in "Ricreazione", I, n. 7-8, Roma, ENAL, pp. 23-25.
- IBID. (1977), *Il linguaggio del gesto*, Palermo, Selleria.
- COFINI Marcello (1992), *Etnocoreusi in piano e forte*, in "Choreola", II, 1992, n. 6, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 26-40.
- IBID. (1995), *Un incontro di culture: la tarantella per pianoforte*, Firenze, Edizioni Taranta.

- IBID. (2001), *Tarantella in musica o sia ex tarantula vulgarium musica et choreae*, Edizioni Setticlavio, Salerno.
- IBID. (2001), *Canti, soni, balli de Roma dal pianoforte. Vita popolare romanesca dalla letteratura pianistica: saltarelli, tarantelle, zampognate e pifferate, serenate, barcarole e altro..*, Roma, Fratelli Palombi Editori.
- IBID. (2004), *Il Saltarello popolare dell'Italia Centrale è una danza in 2/4 o in 6/8? Comunque binaria*, in AA. VV., *Ricostruzione, ricreazione e rivitalizzazione della danza*, Roma, Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza, pp. 124-128.
- COLACICCHI Luigi (1949), *Canti e danze popolari di Ciociaria*, in "Ricreazione", I, 1949, n. 7-8, Roma, ENAL, pp. 60-64.
- COLAROSI MANCINI Alfonso (1916), *Zu matremonie a z'euse o sciangane Le nozze de Marziella e Nanne de la Terra de Scanne*, Poemetto in dialetto scannese dei 1700 di Romualdo Parente, l'Aquila.
- AA. VV. (1958), *Il I Convegno nazionale di studi sulla danza popolare*, in "Lares", XXIV, n. 1-2, Firenze, Olschki, pp. 129-131.
- COLOMBO Laura, STARO Placida, ZANON Anna A. (1985), *Bibliografia sulla danza popolare italiana*, in "Culture Musicali", IV, n. 7-8, Abbiategrosso (MI), Unicopli, pp. 147-193.
- COLOMO Anna Maria (1980), *Inserimento delle danze folkloristiche nella scuola e metodologia d'insegnamento*, in "Alcmeone", III, n. 2-3.
- COLTRI Gabriele (1995), *Le note in ballo* in "Folk Bulletin" n. 2, VII (nuova serie), marzo.
- COLTRO Dino (1988), *Cante e Cantari*, Marsilio, Venezia.
- COLUZZI Paolo (1995), *Una danza rituale pantomimica: la Monfrina della Val d'Intelvi*, in "Choreola", n.13, anno V.
- COMBARIEU J. (1909), *La musique et la magie: étude sur les origines populaires de l'art musicale, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Parigi (coll. "Études de philologie musicale", III).
- COMP.NONI NATALI G. B. (1894), *Usi tradizionali negli amori marchigiani*, "Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane", I, fasc. IV, marzo, pp. 299-301.
- Compp.nia Strumentale Tre Violini (1995), *Il Ballo dei Pazzi*, (libretto allegato all'omonimo CD, ABC/CD 07).
- COMPARETTI Domenico, D'ANCONA Alessandro (1871), *Canti e racconti del popolo Italiano. Vol. II: Canti delle provincie meridionali*, Torino, E. Loescher.
- COMPAN Charles (1979), *Dictionnaire de danse*, Paris, Cailleau, 1787, (Rist. Minkoff Reprint, Genève).
- COMPASSO Lutio (1560), *Ballo della gagliarda*, Freiburg, fa-gisis Musik-und tanzedition.

- COMSTOCK T. (1974), *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance*, Committee on Research in Dance (CORD), New York.
- CONATI Marcello (1976), *Canti popolari della Val d'Enza e della Val di Cedra*, a cura della comunità delle Valli dei Cavalieri, Parma, Palatina Ed..
- IBID. (1977), *Strumenti e balli tradizionali dell'Appennino parmigiano*, Bologna, Incontri, VIII, n. 2, pp. 21-22.
- CONSOLE Umberto (1928), *Nozze paesane sui monti romagnoli*, Corriere padano, Edizioni Romagnola.
- CONTINI Franco (1960), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, R. Ricciardi.
- COPELAND R. - COHEN M. (1983), *What Is Dance? Reading sin Theory and Criticism*, Oxford University Press, Oxford.
- CORNAZANO Antonio (1915), *Libro dell'Arte del danzare*, (Cod. Capponiano 203, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana), 1465, Ed. mod. Mazzi.
- CORNELIO T. (1672), *An extract of a letter, written March V, 1672, by Dr. Thomas Cornelio, a Neapolitaner philosopher and phisycian, to John Dodington Esquire His Majesties Resident at Venice, concerning some observations made of persons pretending to be stung by tarantulas*, in "Philos. Trans.", VII, Londra, pp. 4066 sgg.
- CORNOLDI Antonio (1954), *Le danze popolari italiane e la loro ricostruzione coreografica*, Napoli, Atti del congresso di Etnografia.
- IBID., *Le danze popolari del Friuli*, in "Tradizioni", Padova, I, n. 2, pp. 20-24.
- IBID. (1963) *Il ballo della polesana e la sua origine*, in "Lares", Firenze, Leo S. Olschki editore, XXX, n.3-4, pp.125-138.
- IBID. (1965), *La danza popolare*, in "Almanacco Calabrese".
- IBID. (1968), *Ande, bali e cante del Veneto con particolare riguardo al Polesine*, Padova, Rebellato.
- IBID. (1968), *Nuovi contributi per risolvere il problema della Furlana veneziana nella sua espressione coreografica e musicale*, in "Lares", Firenze, Leo S. Olschki editore, XXXIV, fasc. 3-4, pp. 127-156.
- IBID. (1971), *Monferrina, Curenta, Curentun*, in "Lares", Firenze, Leo S. Olschki editore, XXXVII, n.3-4, pp.199-208.
- IBID. (1971), *La tarantella e le danze della Magna Grecia*, in "Quadrivium", vol. XII, fasc. 2.
- IBID. (1973), *Il Saltarello*, in "Lares", Firenze, Leo S. Olschki editore, XXXIX, n.2 pp.123-132.
- CORÒ Francesco (1959), *Usi costumi tradizioni e feste nelle diverse regioni d'Italia con speciale riguardo all'Abruzzo*, in "Lares", XXV, Firenze, Olschki, pp. 390-406.



- IBID. (1956), *Tradizioni usi costumi e fasti nella Barbagia di Belvì in Sardegna*, (Atti del VI Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari, Cagliari-Nuoro-Sassari 25 aprile-1° maggio 1956) in "Lares", XXII, volume unico, Firenze, Leo S. Olschki editore, pp. 91-98.
- CORONEDI BERTI Carolina (1894), *Raccolta di giuochi usati nel Bolognese*, "R.T.P.I.", I, fasc. XI, ottobre, pp. 870-878.
- CORRADO Q. M. (1ª ed. 1574), *De copia latini sermonis*, Venezia, 1581-82, V, p. 171.
- CORSI Giuseppe (1959), *Madrigali e ballate inedite del Trecento*, in "Belfagor", XIV, pp. 319-340.
- IBID. (1970), *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per testi di lingua.
- CORSI G.B. (1890), *Vita senese*, "A.S.T.P.", IX, fasc. I, gen. - mar., pp. 113-115
- CORSO Raffaele (1931), *La danza dei primitivi – danz popolari*, Enciclopedia italiana, vol. XII, pp. 365-369.
- IBID. (1949), *La torre vivente*, in AA. VV. "Homenaje a Don Luis de Hoyos Sainz. Vol. I", Madrid, Graficas Valera, pp. 87-99.
- IBID. (1557), *Dialogo del ballo*, Giacarello, Bologna.
- COSSU M. (1894), *Balli sardi*, "R.T.P.I.", I, fasc. XI, ottobre, pp. 866-868.
- COSSAR R.M. (1932), *Fogge, nozze e danza dell'Agro Perentino*, in "Il folklore italiano", VII, pp. 221-228.
- IBID. (1941), *Danze popolari di un'isola del Carnaro*, in "Lares", Firenze, XII, n.4, pp. 289.
- IBID. (1952), *La danza popolare dalle Prealpi Giulie al Carnaro*, in "Pp.ine Istriane", Trieste, III, n. 12, pp. 25-29.
- IBID., *Balli della nostra regione nella seconda metà dell'800*, in "Porta Orient", n. 5-6, pp. 230-245.
- COSTA Armida, COSTA Barbara (1999), *La tarantella. Storia, aneddoti e curiosità del ballo popolare più famoso del mondo, espressione tipica del folklore napoletano*, Roma, Newton e Compton Ed..
- COSTA G. (1831), *Saggio analitico-pratico intorno all'arte della danza per uso di civile conversazione*, Mancio e Speirani, Torino.
- COULIANO I. P. (1986), *Esperienze dell'estasi dall'Ellenismo al Medioevo*, Bari, Laterza.
- COVARRUBIA S. (1611), *Tesoro de lengua castellana*, Madrid, s. v. *Tarantela e Atarantado*.
- CRIMI-LO GIUDICE G. (1885), *Il Ruggeri, ballo popolare siciliano. Lettera al dott. Pitrè*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. IV, pp. 433-435.
- CRINITO P. (1504), *De honesta disciplina*, Firenze, Lib. XV.
- CROCE B. (1894), *Appunti di letteratura popolare di antiche opere letterarie*, in "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari", XIII, pp. 99 sgg.
- CROCIONI Giovanni (a cura di) (1914), *Le Marche. Letteratura, Arte, Storia*, Città di Castello, Casa Editrice S. Lapi, pp. XII-563.

- IBID. (1939), *Vecchie costumanze marchigiane*, in "Rendiconti dell'Istituto marchigiano di scienze", lettere ed arti, voll. XV-XVI, Ancona.
- IBID. (1951), *La gente marchigiana nelle sue tradizioni*, Milano, Edizioni Corticelli.
- IBID. (1952), *Bibliografia delle tradizioni popolari marchigiane*, Firenze, Olschki.
- IBID. (1991), *Leopardi e le tradizioni popolari*, Transeuropa.
- CROISSANT J. (1932), *Aristote et les mystères*, Parigi-Liegi.
- CROSFIELD Domini (1948), *Dances of Greece*, London, Max Parrish & company.
- CURTI Pier Ambrogio (1856-1857), *Tradizioni e leggende in Lombardia*, Milano, Francesco Colombo.
- D'AGOSTINO Ornella (1995), *I balli popolari di Ovodda*, Ovodda.
- D'AJELLO CARACCILO Gabriele. (1995) *San Luca. Festa della Madonna di Polsi. Quaderni del sud - Quaderni calabresi. Inserti n. 8*, Vibo Valentia, Mapograf.
- IBID. (1999), *La cultura della tammorra, incontri per costruire strumenti, per suonare, per danzare*, in "Choreola", anno IX, n. 21, primavera-estate 1999, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 67-71.
- D'ALESSANDRO A. (1522), *Genialium dierum libri sex*, Roma, cap. VI.
- DALLA VALLE M., PINNA G., TOMBESI R. (1987), *Strumenti musicali e balli tradizionali nel Veneto*, Sala Bolognese, Forni Ed..
- DALLA VALLE Marina, PINNA Guglielmo (a cura di) (1988), *Dalla furlana al valzer - Musiche e balli di tradizione nel Polesine*, Rovigo, Minelliana.
- D'AMATO A. (1931), *La tradizionale festa dei gigli a Nola*, in "Lares", Firenze, II, N.3, Edizione del centro di Alti Studi, pp. 52-54.
- D'AMICI E. (1977), *Significati magici del saltarello ciociaro*, in "GC", 25, n. 17, pp. 4-5.
- D'AMICO Silvio (1939), *Storia del teatro drammatico*, Milano.
- D'ANCONA Alessandro (1891), *Origini del teatro italiano*, Torino, Leoscher.
- IBID. (1906), *La poesia popolare italiana*, Vigo, Livorno.
- IBID. (1891), *Del secentismo nella poesia cortigiana del sec. XV*, in "Studi della letteratura italiana de' primi secoli", Milano, pp. 151- 237.
- D'AQUINO T. N. (1771), *Delle delizie tarantine*, Napoli.
- DAREMBERG V., SAGLIO E. (1873-1819), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris, Hachette.
- D'ARONCO Gianfranco (1949), *Danze, strumenti, musica e canto popolare nel Friuli*, in "Ricreazione", I, n. 7-8, Roma, ENAL, pp. 99-101.
- IBID. (1958), *Strumenti e musica popolare nel Friuli*, in "L'Osservatore Romano", 26 settembre, p. 3.
- IBID. (1959), *Sulla origine della Villotta friulana*, in "Lares", Firenze, XXV, n.1, pp. 84.
- IBID. (1962), *Storia della danza popolare e d'arte*, Tolmezzo (UD), Stabilimento Carnia.

- IBID. (1962), *Storia della danza popolare e d'arte con particolare riferimento all'Italia*, Firenze, Olschki.
- IBID. (1962), *Storia della danza popolare e d'arte*, Tolmezzo (UD), Stabilimento Carnia.
- DAVIS (1925), *Costumanze romagnole. I balli di mmontagna*, in "La Riviera Romagnola", V.
- DE BARTHOLOMAEIS Vincenzo (1924), *La danza popolare, la danza aristocratica e la poesia aulica*, in "Le origini della poesia drammatica italiana", Bologna, Forni, pp. 69-100.
- IBID. (1926), *Rime giul "Lares" che e popolari d'Italia*, Bologna.
- IBID. (1928), *Enrico III di Francia balla la "Furlana" in Friuli*, in "Ce Fastu", IV, pp. 138-139.
- IBID. (1952), *Origini della poesia drammatica italiana*, SEI, Torino.
- IBID. (1937), *La canzone a ballo in Bologna al tempo di Dante*, in "Convivium", IX, n. 5, p. 14.
- DE FIORI M. (1895), *Il ballo, manuale completo di balli di etichetta e di famiglia*, Firenze, Salani.
- DE GIACOMO G. (1895), *Il Carnovale e la Quaresima in Cetraro*, in "R.T.P.I.", II, fasc. III, febbraio, p. 232-236
- IBID. (1894), *Il natale a Cetraro in Calabria, "A.S.T.P."*, XIII, fasc. I, gen. - mar., pp. 11-16
- DE JORIO A. (1832), *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli, Stamperia del Fibreno.
- DELATTE A. (1934), *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, Parigi.
- DE LEONARDIS Leonardo (1890), *Saggio di usi e costumi, o la festa dei Banderesi, altrimenti detta della Ciammaichella, ecc.*, Verona, Marchiori, pp. 53.
- DELFINI M. (1997), *La vita segreta dei ragni*, Padova, Muzzio Ed..
- DEL GIUDICE Luisa, *Canto narrativo al Brallo*, libretto allegato al disco Albatros, VPA 8504.
- DELLA CROCE A. (1872), *Il cotillon. Piccolo repertorio di danza per l'eletta società*, Dotti, Milano.
- DELL'AMORE Franco (1990), «Taca, Zaclèn!». *Le origini del ballo popolare in Romagna (1870-1915) nel repertorio di Carlo Brighi detto Zaclèn*, Sala Bolognese, Forni Editore.
- DELLA SETA Francesco, Perrotta Nino, Piperno Franco (1989), *In cantu et in sermone*, Firenze, Olschki.
- DELLA VALLE, PINNA, TOMBESI (1987), *Strumenti musiche e balli tradizionali del Veneto*, vol. 1, Bologna, Forni ed..
- DEL PRIORE A. (1903), *La festa dei gigli a Nola ( le danze delle macchine )*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. XXII, pp. 84-86.
- DE LUNA P. (1894), *La notte di natale in Calabria*, in "Rivista delle tradizioni popolari", I, fasc. 2, p. 145.
- DE MARCO Michele (1949), *Danze e canti di Calabria*, in "Ricreazione", I, n. 7-8, Roma, ENAL, pp. 26-27.
- DE MARRA G. (1360 ca.), *Sertum Papale De Venenis*, m.s. Barberini 306.

- DE MARTINO A. (1848), *Esperienze sull'istinto e sul morso della tarantola di Puglia*, in "Resoconti Accad. Chirugh. Napolit.", II, pp. 35 sgg.
- IBID. (1961), *La terra del rimorso*, Milano, Torino, Il Saggiatore.
- IBID. (1966), *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, (2<sup>a</sup> ed.).
- IBID. (1977), *Mondo popolare e magia in Lucania*, Matera, Tip. Basilicata.
- DE MASI G. (1874), *Sul tarantolismo: lettera ad un amico*, in "Gazzetta medica di Puglia", V, pp. 25 sgg.
- IBID., (a cura di CHIRIATTI L.) (1997), *Tarantismo. Un saggio di G. De Masi*, Tricase (LE), Bleva Ed..
- DE MATTIA MACCAFERRI Maria Luisa (1967), *Il saltarello Romano*, in "Collana di quaderni tecnici", Bologna, C.S.E.F., (allegato a disco 45 g.).
- DE MAURIZI G. (1928), *Usi, costumi e tradizioni popolari della valle Vigezzo*, Milano, La Cartografica.
- De MAURO Tullio (1967), *Commento al corso di linguistica generale di Saussure*, Laterza, Bari.
- DE NINO Antonio (1885), *Briciole letterarie. Le nozze tra Mariella e Nanno di Romualdo Parente*, Lanciano, Carabba.
- DE PÉLICE Philip (1957) *L'enchatement des danses et la magie du verbe*, Parigi.
- DE PEREZ DEL CERRO Haydee S. B., NELLI Raquel (1953), *Compendio de danzas folkloricas argentinas*, Buenos Aires, Imprenta López.
- DE RAHO (1994), *Il tarantolismo nella superstizione e nella scienza*, Lecce 1908. Ristampa: Roma, Sensibili alle foglie.
- DE RENZI S. (1832), *Osservazioni sul tarantismo in Puglia*, in "Resoconti accad. med. chirugh. napolit."
- DE SIMONE Luigi Giuseppe (1876), *La vita nella Terra d'Otranto*, in "Rivista europea", VII, vol. III, pp. 341 sgg.
- IBID. (1997) *La vita della Terra d'Otranto (con capitoli indeiti)*, a cura di Eugenio Imbriani, Lecce, Edizioni del Grifo.
- DE SIMONE Roberto (1979), *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Roma, Lato Side.
- IBID. (1992), *La Tarantella napoletana nelle due anime del Guarracino*, Napoli, Edizioni Benincasa.
- DEURINGER Giamo (1957), *La 'ndrezzata*, Napoli, I quaderni dell'isola verde.
- DICKINS Guillermina, *Dances of Mexico - vol. 1*, London, Max Parrish & company.
- DI CRETICO Emanuela. (1995), *Esempi di musica romagnola dal violino di Ciulèn. Analisi di un repertorio da ballo di Livio Rambelli*, in "Choreola", n. 13, primavera-estate 1995, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 53-59.
- DI GIOVANNI Leonardo (1890), *Di un giuoco popolare del secolo XIII*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, pp. 41.

- DILAURO Cinzia (a cura di) (2002), *La pizzica ai tempi di Internet*, Dossier in "Almanacco salentino", pp. 145-168, Lecce, Guitar Edizioni.
- DI LECCE Giorgio (1992), *La danza scherma salentina*, in "Lares", LVIII, 1992, n. 1, pp. 33-45, Firenze, Olschki.
- IBID. (1994), *La danza della piccola taranta. Cronaca da Galatina: 1908-1993. A memoria d'uomo*, Roma, Sensibili alle foglie.
- IBID. (1997) *Il rito della taranta oggi*, in FERRARI D. e DE NIGRIS (a cura di), *Musica, Rito e Aspetti terapeutici nelle culture mediterranee*, Genova, Erga.
- IBID. (1999), *Danzimania e Tarantesimo: mille anni di danze mediterranee*, in *Quarant'anni dopo De Martino*, Atti del Convegno Intern. di Studi sul tarantismo, Galatina (LE) 24-25 ott. 1998, tomo II, pp. 175-193, Nardò (LE) Besa Ed..
- DI MITRI Gino L. (1995), *La terra del rimosso. Tarantismo e medicina nell'area galatinese in età moderna*, in "Bollettino Storico di Terra d'Otranto", Galatina, Congedo, pp. 221 sgg.
- IBID. (1996), *Le radici orfiche e l'innesto paolino nel tronco del tarantismo*, Galatina, 1996.
- IBID. (1996), *Un inedito di Swedenborg sul Tarantismo da Wallerius*, in "Bollettino Storico di Terra d'Otranto", VI, Galatina, Congedo.
- IBID., *La tarantola iperborea*, Nardò (LE), Besa.
- DI NOLA Alfonso Maria (1986), *Il libro magico di S. Pantaleone*, Napoli.
- IBID. (1991), *La danza specchio dell'anima e del corpo*, in "Riza scienze", n. 50, set.-ott., Milano.
- DIONISO Giuseppe (a cura di) (2003), *Il volto della tradizione. Riti e tammurriate nella festa di Bagni*, Sanza (SA), Labirinto Edizioni.
- DI TONDO Ornella (1990), *Il linguaggio del corpo. Storia della danza*, collana "La ricerca", Torino, Loescher Ed..
- IBID., (1991) *Il concetto di 'popolare' e 'colto' nella trattatistica coreutica in Italia dal XV al XIX secolo "Choreola"*, I, n. 1, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 5-15.
- IBID. (1991), *La canzone a ballo nel Medioevo*, in "Choreola", nn. 3-4, I, autunno-inverno, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 63-87.
- IBID., STOPPA F. (2010), *Il ballo a zampogna in Abruzzo*, in *La danza fuori della scena. Cultura, media, educazione*, Quaderni della Rivista Abruzzese n. 81, Lanciano, Atti delle giornate di studio 18-20 giugno 2009, pp. 227-242.
- DODDS Eric (trad. ital. Firenze 1959), *The Greeks and the irrational*, Los Angeles, 1951.
- DOGLIO Vittoria, VACCARINO Elisa (1993), *L'Italia in ballo*, Roma, Di Giacomo Editore.
- DOGLIONI A. V. (1949), *Canti, danze e costumi della Regione Trentina ed Alto Adige*, in "Ricreazione", I, n. 7-8, Roma, ENAL, pp. 110-113.

- DOMÉNECH Y AMAYA Pedro Francisco (1998), *Indagine su un uomo morso dalla tarantola*, (trad. - orig. spp.n. 1794), Palermo, Sellerio.
- DOMENICO Da Piacenza (1963), *De Arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di danzare et ballare*, f. ital. 972, Paris, Bibl. Nationale, 1455; Ed. mod. Bianchi.
- D'ONOFRIO Elisabetta, SANTILLI Antonietta (a cura di) (2008), *La 1a Sagra del Matese del 1929. Una festa attraverso le fonti documentarie*, Campobasso, Palladino Editore.
- DOTOLI G. e FIORINO F. (1987), *Viaggiatori francesi in Puglia nell'800*, Fasano, Schena.
- DRAGO Ignazio, CESARETTI Leda (1924), *Il marchigiano*, Palermo, Industrie riunite editoriali siciliane.
- DUBINO L. (1884), *Elenco di alcuni costumi e detti romani moderni derivati dagli antichi*, Roma.
- DUFORT G. (1728) *Trattato del Ballo Nobile*, Mosca, Napoli.
- DURA Gustave (1834), *Tarantella, ballo napoletano*, Napoli.
- EBRÌ Ignazio (2000), *Balli sardi. Nodas. Suggestioni di musica antica*, Dolianova, Frorias Edizioni.
- EFRON David (1974), *Gesto, razza e cultura*, Milano, Studi Bompiani.
- EMANUEL M. (1895), *Essai sur l'orchestrique greque*, Parigi.
- ENTE TUTELA DANZE FOLK ROMAGNA (1992), *La Romagna del ballo, Fra storia, tecnica e leggenda..*, Cesena, Wafra Tip..
- EPIFANI M. A. (1998), *Ematoritmi*, Lecce, Manni Ed..
- FABBRI Paolo (1903-5), *Canti popolari della Romagna-Toscana*, "A.S.T.P.", vol. XXI, fasc. III, pp.g. 354; 357-360.
- IBID. (a cura di) (1996), *Di si felice innesto - Rossini, la danza, e il ballo teatrale in Italia*, Pesaro, Fondazione Rossini Pesaro.
- FALCONI Bernardo, *Il carnevale tradizionale nella Valle del Caffaro*, libretto allegato al CD della Compagnia Sonadùr di Ponte Caffaro "Pas en Amùr", Associazione Culturale Barabàn, CD05.
- FANTUCCI A.F. (1935), *Danze popolari romagnole* (con tavole musicali), in "Lares", Roma, O.N.D., II, n.1, pp. 24-31 .
- IBID. (1935), *Danze popolari romagnole* (con tavole musicali), in "Lares", Roma, O.N.D., VI, n.1-2, pp.46-49.
- FARA Giulio, *Il ballo tradizionale del popolo di Sardegna*, Atti del IV congresso nazionale di arti e tradizioni popolari, vol. II, pp. 382-386.
- IBID. (1925-1939), *Bricciche di etnofonia marchigiana*, in "Musica d'oggi", VII, 1925, nn. 5-6; XI, 1929, nn. 8-9; XIV, 1932, n. 1, pp. 13 sgg.; XXI, 1939, n. 10.
- IBID. (1940), *L'anima della Sardegna*, OND, Udine, Ed. Accademia.

- FARABEGOLI GURZAU Elba (1981), *Folk dances, costumes and customs of Italy*, Filadelfia, Italian folk art federation of America.
- FARANDA Laura (1983), *Le tradizioni popolari in Puglia. Guaritori, tarantismo e riti magici, la propiziazione della pioggia in Manduria, la leggenda del "bue marino" di Averna, i canti popolari, il folklore della gente di mare, le feste patronali e il carnevale pugliese*, Roma Casa Editrice Anthropolos.
- FASANO T. (1874), *De vita, muniis et scriptis Francisci Serai*, Napoli, pp. 76-89.
- FAVA VALENTINO Antonietta (1985), *Danze folk internazionali. Storia metodologia didattica*, Bologna.
- FAVARA Alberto (a cura di TIBY Ottavio) (1957), *Corpus di musiche popolari siciliane*, Milano, Ricordi, 1957.
- FEDERICO Melania (2007), *Il ballo pantomima della cordella a Petralia Sottana*, Palermo, La Zisa.
- IBID. (2007), *Il corteo nuziale e il ballo pantomima della cordella. Storia, cultura e tradizione a Petralia Sottana*, Palermo, La Zisa.
- FEDERZONI Giovanni (1876), *Ballate e strambotti del secolo XV*, Zanichelli, Bologna.
- FERDINANDO Epifanio (1621), *Centum Histariae seu Observationes et Casus medici, Venetiis*, Apud Thomam Ballionium.
- FERRAMOSCA G. (1834), *Nota sul tarantismo*, in "Osservatore medico", 15 giu..
- FERRARI DE NIGRIS Davide (1997), *Musica, rito e aspetti terapeutici nella cultura mediterranea*, Genova, Erga Edizioni.
- FERRARI Severino (1882), *Biblioteca di letteratura popolare italiana*, Firenze, Tip. del Vocabolario.
- IBID., *Documenti per servire all'istoria della poesia semipopolare cittadina italiana nei secoli XVI e XVII*, in "Propugnatore", XIII, pp. 432-463.
- FERRARIUS O. (1732), *De pantomimie et mimie dissertatio*, Venezia, Zane.
- FERRARO Giuseppe (1882), *Cinquanta giuochi fanciulleschi monferrini*, "A.S.T.P." vol. I, fasc. I, gen. – mar., pp. 126-131.
- IBID. (1887), *Spigolature popolari monferrine*, in "A. S. T. P.", Palermo, vol. VI, pp. 116.
- IBID. (1893), *L'altalena sarda e il ballo de la Monferrina*, in "A. S. T. P.", Palermo, vol. XII, pp. 483-487.
- IBID. (1985), *Feste sarde sacre e profane (notizie su vari balli)*, in "A. S. T. P.", Palermo, vol. XIII, pp. 248-394-521.
- FETTUCCIARI D (1949), *Canti e danze popolari in Umbria*, in "Perugia", I, p. 30.
- FEUILLET ROUL Auger (2004), *Chorégraphie. Ou l'art de décrire la dance*, Sala Bolognese (BO), Arnaldo Forni Editore.
- FINAMORE Gennaro (1883), *Venti giuochi fanciulleschi abruzzesi*, "A.S.T.P.", II, fasc. IV, sett. – dic., pp. 537-544.

- IBID. (1884), *Usi e pregiudizj de' contadini della Romagna*, "A.S.T.P", vol. III, fasc. III, lug. – sett., pp. 319-358.
- IBID. (1886), *Tradizioni popolari abruzzesi*, vol. II, Canti, Lanciano, Tipografia R. Barabba, pp. IV-XII-158.
- FINDELSEN H. (1957), *Schamanetum*, Stoccarda, p. 163.
- FIORI Alessandra (1991), *Cronache di ballate dal medioevo bolognese*, in "Choreola", nn. 3-4, I, autunno-inverno, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 96-101.
- FIORLETTA Flavio (1976), *Vecchia Alatri*, Casamari, Tip. Dell'Abbazia.
- FLACHS A. (1660), *De araneis in primis vero de tarantula*, Wittenberg.
- FLAMINI (1901), *Poeti e poesie di popolo ai tempi di Dante*, Milano.
- FORIANO Pico (1608), *Nuova scelta di sonate per chitarra spp.nola*, Napoli, Giovan Francesco Paci.
- FORNASIERO Serena (1979), "L'acqua corre alla borrana", in "Studi e problemi di critica testuale", Vol. XVIII, Aprile, pp. 5-18, Bologna, Arti Grafiche Tamari.
- FORTE Andrea (1977), *Esoterismo e società della danza*, Roma, Atanòr editrice.
- FOSCARINI J. V. (1844), *Canti del popolo veneziano*, Venezia.
- FOSCHI Umberto (a cura di) (1974), *I canti popolari della vecchia Romagna - vol. I Ninne nanne, dirindine, scherzi, gridi e canti infantili, "pasqueli", serenate, maggiolate, stornelle*, Sant'Arcangelo di Romagna (FO), Casa Editrice maggiori.
- IBID. (1974), *I canti popolari della vecchia Romagna - vol. II. Canzoni epico-liriche, balli, blasoni popolari, canti vari*, Sant'Arcangelo di Romagna (FO), Casa Editrice maggiori.
- FRANCESCO DA BARBERINO (a cura di Giuseppe E. SANSON (1995) *Reggimento e costumi di donna*, Roma, Zauli Editore.
- FRANCO O., ZUFFI S. (1996), *Musica Maga. Teoresi e storia della meloterapia*, Genova, Erga.
- FRANCO-LAO Meri (1975), *Tempo di tango. La storia, lo sfondo sociale, i testi, i personaggi, la fortuna e il revival*, Milano, Bompiani.
- FRANZI-ANGELINI (1950), *Il trionfo della morte e la danza macabra di Clusone*, in "Lares", Firenze, XVI, n.1-6, pp. 110.
- FRESTA Mariano (1983) *La maggiolata di Castiglion d'Orcia. Saggio di analisi di un canto itinerante con questua*, in "Lares", XLIX, Firenze, Leo S. Olschki editore, fasc. 3, pp. 351.
- FUMAROLA Pietro, IMBRIANI Eugenio (a cura di) (2006), *Danze di sfida e di corteggiamento nel mondo globalizzato*, Nardò (LE), Besa Editore.
- FULLER SNYDER A. (2005), *Le symbole de danse*, in *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, pp. 273-282.
- FUX Maria (1982), *Primo incontro con la danzaterapia*, Vincenza, Ass. Op. Francescana Caritas.



- FYFE Agnes (1951), *Dances of Germany - vol. 17*, London, Max Parrish & company.
- GALA Giuseppe Michele. (1984), *Ancora vivo il 'majo'*, in "AAM Terra nuova", III, n. 14, pp. 38-39.
- IBID. (1984), *I resti della tarantola*, in "AAM Terra nuova", III, nn. 15/16, p. 71.
- IBID. (1984), *Il ballo dei giganti*, in "AAM Terra nuova", III, n. 17, pp. 36-37.
- IBID. (1985), *La Vergine nera dei monti lucani*, in "AAM Terra nuova", IV, n. 23, pp. 36-37.
- IBID. (1985), *Primo contributo per una filmografia sulla danza popolare italiana*, in "Culture Musicali", nn. 7-8, pp. 195-238.
- IBID. (1986), *La tarantella del mondo alla rovescia*, in "AAM Terra nuova", V, n. 25, p. 31.sss.
- IBID. (1986), *Il giglio di grano*, in "AAM Terra nuova", V, nn. 27/28, p. 82.
- IBID. (1987), *Relazione sulle danze popolari toscane*, in "Gruppo di Lucignano 1937-1987", fascicolo del Gruppo Folkloristico di Lucignano per il Turismo di Arezzo, pp.18-23.
- IBID. (1988), *Alcuni balli popolari dell'area calitrana*, in "Il calitrano", VIII, n. 22, nov.-dic., pp. 3-6; anno IX.
- IBID. (1990), *Il laccio di Penna Sant'Andrea*, in "Rivista Abruzzese", XLII, 1989, n. 4, pp.313-326; anno XLIII, n. 1, pp. 63-76.
- IBID. (1991), *L'arpa di Viggiano* (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA003.
- IBID. (1991), *Organetto e tarantelle*, (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA002.
- IBID. (1991), *La zampogna lucana*, (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA001.
- IBID. (1991), *La spallata dell'Italia centro-meridionale*, in "Choreola", n. 1, primavera 1991, pp. 37-58 ; n. 2, estate, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 26-40.
- IBID. (1992), *La cotta abruzzese. Residuo di un prestito della dominazione aragonese*, in "Choreola", n. 5, primavera 1992, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 25-38.
- IBID. (1992), *Uno scotis col fazzoletto in Sicilia*, in "Choreola", n. 5, primavera, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 39-45.
- IBID. (1992), *Il ballo, li porco e il santo*, in "Choreola", n. 6, estate, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 16-25.
- IBID., GORI Gualtiero, BIAGI Tamara, (1992), *La vinchia in Romagna*, in "Choreola", II, n. 6, Firenze, Edizioni Taranta pp. 41-43.
- IBID. (1992), *Balli tradizionali in Umbria* (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA004.

- IBID. (1992), *La jsciana di Roccaspinalveti*, in "Choreola", n. 6, estate, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 44-46.
- IBID. (1992), *"Io non so se ballo bene" - I balli cantati nella tradizione popolare italiana, parte I (monografia)* in "Choreola", n. 7/8, autunno-inverno, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 2-136.
- IBID. (1993), *Violini e serenate a Canosa*, (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, pp. 24, TA007.
- IBID. (1993), *Balli popolari in Abruzzo. Vol. 1: Spallata e saltarella in area frentana*, (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA006.
- IBID. (1993), *La saltarella dell'Alta Sabina* (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA005.
- IBID. (1993), *"Io non so se ballo bene" - Canzoni a ballo e balli cantati nella tradizione popolare italiana, parte II (monografia)*, in "Choreola", n. 9, primavera-estate, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 137-240.
- IBID. (1993), *I balli "scambiati" nell'Abruzzo meridionale. Lo scagnarillè, la mazurka scambiata e il valzer scambiato dell'area frentana*, in "Choreola", n. 10, autunno-inverno, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 37-53.
- IBID. (1993), *Peppe rë Poddë. Mastro di zampogna, personaggio singolare*, in "Choreola", n. 10, autunno-inverno, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 70-83.
- IBID. (1994), *Vecchi balli di Romagna. Vol. 1: Saltarelli, furlane e vecchio "lisci"*, (a cura di G. Gori e G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA009.
- IBID. (1994), *"Io non so se ballo bene" - Canzoni a ballo e balli cantati nella tradizione popolare italiana, parte III (monografia)*, in "Choreola", n. 11, primavera-estate, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 241-328.
- IBID. (1994), *"Io non so se ballo bene" - Canzoni a ballo e balli cantati nella tradizione popolare italiana, parte IV (monografia)*, in "Choreola", n. 12, autunno-inverno, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 329-408.
- IBID. (1995), *La ricostruzione di un repertorio etnocoreutico lacunoso: appunti per una questione metodologica*, in "Choreola", n. 13, primavera-estate, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 19-28.
- IBID. (1994), *Ballinsei, manferina e furlana dell'Alpe della Luna fra Toscana, Montefeltro e Romagna*, in "Choreola", n. 13, primavera-estate, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 29-43.
- IBID. (1995), *Il ballindodici tra la bassa Valdichiana e l'orvietano*, in "Choreola", n. 13, primavera-estate, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 44-52.
- IBID. (1996), *Il laccio d'amore e i balli del palo intrecciato in Italia*, Quaderni della Taranta n. 1, Firenze, Ed. Taranta, 1990. 2a edizione riveduta e ampliata.

- IBID. (1996), *Le analogie etnocoreutiche elleniche in Italia. Tarantella intrecciata, tarantella della zita e dantza in Campania, Basilicata e Sardegna*, in "Choreola", nn. 15-16, anno VI, primavera-inverno, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 139-152.
- IBID. (1997), *Violini e serenate a Canosa* (pp. 93-98) e *Scuole liutaie in Puglia* (pp. 101), in *L'altro violino* (a cura di Giuliano Grasso e Mauro Padovan), Comune di Cremona, Cremona.
- IBID. (1998), *Il gesto danzato*, in *Gesto Musica Danza*, (a cura di P. Buzzoni e I. M. Tosto) "Quaderni della SIEM", n. 13, fasc. 1, pp. 68-84.
- IBID. (1998), *Il ballo sardo tra folklore e folklorismo. Tipologia dei balli etnici e trasformazione spettacolare in Sardegna* in "Choreola", nn. 19-20, primavera-inverno, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 19-88.
- IBID. (1999), *Suoni di canto. Balli e canti tradizionali in Irpinia - vol. 2*, (a cura di G. M. Gala e T. Miniati), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA019.
- IBID. (1999), *Tarantelle e maschere. Balli e canti tradizionali in Irpinia - vol. 1*, (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA018.
- IBID. (1999), *Il lungo ballo della follia. Diffusione e tipologia dei balli carnevaleschi*, in *Maschere e corpi. Percorsi e ricerche sul carnevale* (a cura di F. Castelli e P. Grimaldi), Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 495-519.
- IBID. (1999), *Feste e tamburi in Campania* (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA014.
- IBID. (1999), *La tarantella dei pastori. Appunti sulla festa, il ballo e la musica tradizionale in Lucania*, Quaderni della Taranta n. 7, Firenze, Ed. Taranta.
- IBID. (1999), *La ricerca della danza tradizionale in Italia* (relazione introduttiva all'incontro di studio del Museo Etnografico del Lazio in Roma del 1981 (con Placida Staro), in "Choreola", anno IX, n. 21, primavera-estate, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 4-15.
- IBID. (1999), *Ricordando Pierantoni. Suonatore di saltarello*, in "Choreola", anno IX, n. 21, primavera-estate, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 47-48.
- IBID. (1999), *I grandi processi di uso e la via all'istituzionalizzazione della danza tradizionale. Dalla ritualità contadina alla piazza urbana, alla didattica. La scuola di formazione per insegnanti di danza etnica: l'esempio della UISP Lega Danza e riflessioni a margine*, in "Choreola", anno IX, n. 21, primavera-estate, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 57-66.
- IBID. (2000), *La tarantella del Gargano*, (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA021.
- IBID. (2000), *Suoni d'Irpinia. Balli e canti tradizionali in Irpinia - vol. 3*, (a cura di G. M. Gala e P. Apolito, presentazione di G. Giuriati), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA020.

- IBID. (2000), *Il ballo oltre la morte. Balli di morte e di resurrezione nel folklore italiano*, in *L'Aldilà. Maschere, segni, itinerari visibili e invisibili* (a cura di Barillari Sonia Maria), Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 355-380.
- IBID. (a cura di) (2000), *Il ballo sardo. Storia, identità e tradizione - Vol. 2°: Forme e contesti del ballo sardo*, Quaderni della Taranta n. 6, Firenze, Ed. Taranta.
- IBID. (2001), *Trescone a veglia. Balli tradizionali in Toscana: Vol. 1 - La Maremma Toscana*, (cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA013.
- IBID. (2002), *La pizzica ce l'ho nel sangue. Riflessioni a margine sul ballo tradizionale e sulla nuova "pizzicomania" del Salento*, in *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento* (a cura di V. Santoro e S. Torsello), Lecce, Ed. Aramirè, pp.109-153.
- IBID. (2002), *Mitificazioni coreo-musicali e nuovi linguaggi corporei in Ragnatele* (AA. VV.), Roma, Adnkronos Libri, pp. 40-52.
- IBID. (2003), *Sonidos flamencos*, (cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, ES001.
- IBID. (2003), *Pizzica taranta. Musiche e canti tradizionali del Salento*, (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA023.
- IBID. (2004), *Bonaserà bbona ggendë - Li sandandonijrë*, (a cura di G. M. Gala e G. Spitilli), Collana "Ethnica Symphonia", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, ES002.
- IBID. (2004), *Suoni che pulsano. Tarantelle e pastorali fra resistenza e mutazioni culturali alla festa della Madonna del Pollino*, in AA. VV., *Musica e tradizione nella festa della Madonna del Pollino*, pp. 21-40, San Severino Lucano (PZ), Pro Loco del Pollino.
- IBID. (2004), *A passu, Appunti di antropologia del ballo sardo*, Quaderni della Taranta n. 9 (Preprint), Firenze, Ed. Taranta.
- IBID. (2005), *Balli popolari in Abruzzo Vol. 3: Musiche dalla Majella e dalla Val Pescara*, (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA025.
- IBID. (2005), *La zampogna in Campania*, in *La zampogna. Gli aerofoni a sacco in Italia* (a cura di Mauro Gioielli), Cosmo Iannone Editore, 2005, Vol. II, pp. 1-35.
- IBID. (2006), *M'oli tin passiuna (Con tutta la passione). Giovanni Avantaggiato: suoni e canti di Corigliano d'Otranto* (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA028.
- IBID. (2006), *Appunti sulla tarantella in Calabria*, in "Il Folklore d'Italia", rivista scientifica della Federazione Italiana Tradizioni Popolari, n. 1, pp. 5-14.

- IBID. (2006), *Il dissidio nel corteggiamento e il sodalizio nella sfida: per una rilettura antropologica del complesso sistema dell'etnocoreutica italiana*, in Pietro Fumarola, Eugenio Imbriani (a cura di), *Danze di corteggiamento e di sfida nel mondo globalizzato*, Nardò, Besa, pp. 63-110.
- IBID. (2006), PASCETTA Silvio, DI VIRGILIO Domenico, *Suoni che tornano. Calascione, tamburello ed altri strumenti della tradizione musicale a Caramanico e sulla Majella*, Quaderni della Taranta n. 10, Firenze, Ed. Taranta.
- IBID. (2007), *Boghies e chiterra. Gianni Denanni, Antonio Porcu e Tore Matzau. Canti a chitarra dal Logudoro* (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA029.
- IBID. (2007), *Letteratura minore e spigolature del ballo rusticano*, in *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano* (a cura di E. Casini Ropa), Atti dell'omonimo convegno di Bologna 13/10/2000, Macerata, Ed. Ephemeria, pp. 107-126.
- IBID. (2007), *Sonu, saltu, cantu, coloribus. Balli tradizionali in Puglia fra storia e società*, in "Il Folklore d'Italia", rivista scientifica della Federazione Italiana Tradizioni Popolari, n. 2, pp. 10-43.
- IBID. (2007), *L'Incoronata, la Madonna nera di Puglia. Ricordi, devozioni, tradizioni*, in "Il Folklore d'Italia: la Puglia" (Rivista scientifica della Federazione Italiana di Tradizioni Popolari), a cura di G. M. Gala, Castovillari (CS), pp. 66-70.
- IBID. (2007), *Tenere l'imprendibile, ossia la tutela dell'immateriale*, in "Melissi. Le culture popolari", nn. 14-15, autunno-inverno 2007-08, pp. 21-26, Nardò (LE), Besa.
- IBID. (2007), *Le tradizioni musicali in Lucania. Vol. 1: Gli strumenti*, Bologna, SGA.
- IBID. (2008), *Tingull, Kërcim, Këngë, Ngjyra. Kërcimet tradicionale në Pulje ndërmjet historisë dhe shoqërisë*, (a cura di E. Imbriani, D. Martucci) in *Folklori në Pulje sot. Shndërrimet, vazhdimësia, kuptimet e reja*, Lecce, Acustica Edizioni di Buharaja, pp. 27-88.
- IBID. (2008), *Bellina che te piace l'allegria. Canti e balli marchigiani nella Valle del Chienti*, (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA031.
- IBID. (2009), *Ballos sardos - vol. 2*, (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, TA030.
- IBID. (2009), *Canti di masserie e vita contadina a Canosa e nella valle dell'Ofanto*, in AA. VV. (a cura di Liana Bertoldi Lenoci), *Canosa. Ricerche storiche 2008*, Fasano, Edizioni Pugliesi, pp. 537-581.
- IBID. (2010), *Il tarantismo a Canosa nel XVIII sec. e la protezione sabiniana sui veleni*, in AA. VV. (a cura di Liana Bertoldi Lenoci), *Canosa. Ricerche storiche 2009*, Fasano, Edizioni Pugliesi, pp. 857-581.

- IBID. (2011), *Del ballare lombardo. Appunti sui balli tradizionali in Lombardia*, in *Il Folklore d'Italia: la Lombardia* (Rivista etnografica della Federazione Italiana Tradizioni Popolari), Anno 2011, n. 4, Castovillari (CS), pp. 66-90.
- IBID. (2011), *Danza popolare e questioni storiche. Materiali per una storiografia etnocoreutica. Profilo storico e ricerca etnocoreutica*, Quaderni della Taranta n. 11, Firenze, Edizioni Taranta.
- IBID. (2012), *Ballu a isckina. Ballos sardos de Tore Delussu*, (a cura di G. M. Gala), Collana "Ethnica Symphonia", Edizioni Taranta, allegato a CD musicale, ES003.
- IBID. (2012), "Questo ballo non va bene". *Canzoni a ballo e balli cantati nella tradizione popolare italiana*, Quaderni della Taranta n. 3, Firenze, Edizioni Taranta.
- GALANTI Bianca Maria (1942), *La danza della spada in Italia*, Roma, Ed. Italiane.
- IBID. (1949), *Ancora sulla Moresca*, in "Lares", XV n. 1-2, Firenze, Olschki, pp. 42-58.
- IBID. (1950), *Dances in Italy*, Londra, Max Parrish & Company, pp. 1-13.
- IBID. (1954), *Le villanelle alla napoletana*, Firenze, Olschki.
- IBID. (1954), *Ballo tondo sardo e sardana di Catalogna*, in "La Lapa", anno II, n. 4, pp. 64-66.
- GALLIANI Ferdinando (1889), *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano*, Napoli, Gennaro Maria Porcelli, Tomi 2 (pp. 14+284 - 292); la 1<sup>a</sup> ed. *Del dialetto napoletano*, Napoli 1779.
- GALLINI Clara (1960), *Il "ballo della morte" della Compagnia dei Maddalenanti a Taggia (S. Remo)*, in "Lares", anno XXVI, n. 3-4, Firenze, Olschki, 1960, pp. 153-163.
- IBID. (1967), *I rituali dell'argia*, Padova, Cedam.
- IBID. (1977), *Tradizioni sarde e miti d'oggi*, Cagliari, Edes.
- IBID. (1988), *La ballerina variopinta. Una festa di guarigione in Sardegna*, Napoli, Liguori.
- GALLINI G. A. (1967), *A Treatise on the Art of Dancing, London 1762*; rist. an. Broude Brothers, New York.
- GALLINI G. A. (1762), *Critical Observations on the Art of Dancing*, London.
- GALLO F. A. (1979), *Il Ballare lombardo*, in "Studi musicali", VII, p. 69.
- GAMBACURTA L. (2004), *Amo la terra mia, lavoro e canto. Canti popolari umbri*, Spoleto, Tipografia Spoletina Editrice - Del Gallo Editore.
- Garau E. (1997), *Il ballo sardo*, Cagliari, Edizioni della Torre.
- Ibid. (2004), *Duru-duru. Gioco e canto nel vortice di un ballo*, Cagliari, Condaghes.
- GARZONI Tomaso da Bagnocavallo (1616), *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia 1589; dall'ed. Alberti, Venezia.
- GATTABRIA A. (2010), *Le valle: l'identità arbëreshe*, in *La danza fuori della scena. Cultura, media, educazione*, Quaderni della Rivista Abruzzese n. 81, Lanciano, Atti delle giornate di studio 18-20 giugno 2009, pp. 69-80.

- GAVASSI G. (1926), *Terra picena*, Lanciano, Carabba.
- GAVINA G. (1914), *Il ballo. Balli di ieri*, Milano, Ulrico Hoepli.
- GAVINA G., GIOVANNINI F. (1922), *Balli di ieri e balli d'oggi*, Ulrico Hoepli, Milano.
- Gavina P. (1988), *Il ballo*, Milano, Ulrico Hoepli, 1898 (Rist. Cisalpono-Goliardica, Milano).
- GAY R. (1882), *Sulla danza della tarantella durante il tarantismo*, in "Illustrazione popolare", Treves, XII, pp. 770 sgg.
- GENTILE M. (2005), *Un paese, un popolo. Il '900 a Lavello*, Lavello (PZ), Alfagrafica Volonnino.
- GHERARDI DEL TESTA T. (1858), *La povera e la ricca*, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp.
- GHISI F. (1973), *Memorie e contributi alla Musica dal Medioevo all'età moderna offerti a F. Ghisi nel settantesimo compleanno (1901-1971)*, A.M.I-S.
- GHISLANZONI A. (1975), *Guardino. Investigazioni archeologiche, puntualizzazioni critiche sulle origini e le vicende*, Roma, Ed. Tura.
- GIAMMARCO E. (1971), *Zu matrernomio a z'uso. La Figlianna di Martella*, AAST, Scanno.
- GIANANDREA A. (1875), *Canti popolari marchigiani, raccolti e annotati dal prof. A. Gianandrea*.
- IBID. (1878), *Saggio di giuochi e canti popolari fanciulleschi delle Marche*, Roma, Tip. Tiberina, pp. 40
- GIANCROSFORARO L. (2010), *Danza festiva e performance d'identità: dinamiche della pratica sociale tra gli abruzzesi a Toronto*, in *La danza fuori della scena. Cultura, media, educazione*, Quaderni della Rivista Abruzzese n. 81, Lanciano, Atti delle giornate di studio 18-20 giugno 2009, pp. 19-28.
- GIANI R. (1924), *Gli spiriti della musica nella tragedia greca*, Milano.
- GIANNATTASIO F., TUCCI R. (1985), *Discografia sulla danza tradizionale in Italia*, in "Culture Musicali", IV (1985), n. 7-8, Abbiategrosso (MI), Unicopli, pp. 239-304.
- GIANNESCHI G. (1950), *Scorci folklorici dall' Amiata al mare* in "Ricraeazione", a. II, n. 5, pp. 41-51.
- GIANNINI G. . (1888), *Il carnevale nel contado lucchese. Lettera al Dr. Giuseppe Pitrè*, in "Archivio per lo Studio delle Tradizioni popolari" (a cura di G.Pitri e S. Salomone-Marino), Vol. VIII, Fasc. III-IV, Luglio-Dicembre, pp. 301-343.
- IBID. (1901), *L'ultimo giorno di carnevale a Bibbiena: il Bello ballo e il Bello pomo*, ( nota al saggio di G. Jetta), in "A. S. T. P." Palermo, vol. XX, pp. 209-218.
- GIANNINI G. (1981), *Canti Popolari Toscani*, Milano, Edikronos, (I ed.: 1901).
- IBID. (1888), *Il carnevale nel contado lucchese*, "A.S.T.P. " vol. VII, fasc. III-IV, lug. – dic. 1888, pp. 301-322.
- GIANNINI F. (2002), *Tre violini inediti del tarantismo*, Calimera (LE), Kurumuny.
- GIANNINI-FINUCCI F. (1892), *Pratiche e superstizione dei montanari lucchesi relative all'amore e alle nozze*, in "Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari, vol. XI, fascc. III-IV, lug-dic, pp. 441-461

- GIARDELLI P. (1991), *Il cerchio del tempo. Le tradizioni popolari dei Liguri*, Genova, Sagep Editrice.
- GIGLI G. (1886), *Superstizioni e credenze popolari in Puglia*, in "La Letteratura", 1 aprile, Anno I, n. 7.
- IBID. (1889), *Ballo e canto dei morsicati in Terra d'Otranto*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. VIII, pp. 7-8.
- GINOBILI G. (1935), *Lu sardarellu. Picena genìa. "Quaderni di letteratura, storia, scienza ed arte"*, n. 1, Macerata.
- IBID. (1949), *Le danze popolari marchigiane*, in "Ricreazione", I, n. 7-8, Roma, ENAL, pp. 73-77.
- IBID. (1950), *Canti popolari d'amore del maceratese e del fermano*, Macerata, Bisson e Leopardi.
- IBID. (1950 ca), *Costumanze marchigiane (III raccolta)*, Macerata, Tipografia Maceratese.
- IBID. (1957), *Costumanze marchigiane (V raccolta)*, Macerata, Tipografia Maceratese.
- IBID. (1963), *Glossario dei dialetti di Macerata e Petriolo*, Macerata, Tipografia Maceratese.
- IBID. (1963), *Folklore marchigiano: costumanze, blasoni popolari, proverbi e detti, pregiudizi e superstizioni, leggende*, Tipo-Linotypia maceratese.
- GIOIELLI M. (2005), *Danze molisane dell'ottocento*, in "Utriculus", IX,, n. 33, gennaio-marzo, pp. 24-33.
- GIORDANO E. (1957), *Una particolare forma di psicosi collettiva: il tarantulismo*, in "Neuropsichiatria", XIII, fasc. L.
- GIOVANNELLI M. C. (1987), *Il ballo del frustino (Loreto Aprutino – Pescara I)*, Pescara, Italice.
- IBID. (1988), *Il ballo del gallinaccio (Contrada Valloscuro - Penne - Pescara) II*, La Piazza. Quaderni aperiodici di etnocoreutica, Pescara, Italice Editrice.
- IBID. (1989), *Il ballo della sala (Contrada Valloscuro - Penne - Pescara) III*, La Piazza. Quaderni aperiodici di etnocoreutica, Pescara, Italice Editrice.
- GIOVANNETTI V. (1984), *Le polesane della Val Camonica*, in "Rivista delle Tradizioni Popolari", Roma, pp. 211-214.
- GIOVINE G. (Johannes Juvenis) (1589), *De antiquitate et varia tarentinorum fortuna*, Napoli, Lib. IV, cap. IV.
- GIRONI R. (1920), *Le danze dei graci*, Milano.
- GIULIANTE G. (1959), *Saltarella: ritmo vecchio e nuovo*, in "Lares", Firenze, anno XXV, n.1, pp. 164.
- GIURCHESCU A. (1973), *La danse comme objet sémiotique*, in «Yearbook of the International Folk Music Council», pp. 175-178.
- IBID. (1984), *European Perspectives in Structural Analysis of Dance*, in J. Adshead (ed. ), *Dance: Multicultural Perspective. Report of the third Dance Conference (5-9 Arpil 1984)*, University of Surrey.
- IBID. (1995), *Romani an Tra di ti onal Dance: A Cont ext ua l and Structural Approach*, Wild Flower Press, Mill Valley, (California).



- IBID., TORP L. (1991), *Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance*, in «Yearbook for Traditional Music».
- IBID. (2005), *Le symbole de la danse comme moyen de communication*, in *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, pp. 265-272.
- GIURATI G. (1982), *Un procedimento compositivo caleidoscopico: la tarantella di Montemarano*, *Culture musicali*, I, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 19-72.
- GOBBO F., GOMES A. M. (a cura di) (1999), *Etnografia nei contesti educativi*, in *Etnosistemi - Processi e dinamiche culturali*, Roma, CISU, anno VI, n. 6.
- GORÈ F. (1888), *La Danza Macabra, ovvero il ballo della Morte*, Milano, Gattinoni, pp. 132.
- GORGONI P., ROLLIN G. (1997), *Tammurriata. Canto di popolo*, Altrastampa Edizioni, Napoli.
- GOTTI C. (2001), *Le mascherate di Dossena*, Clusone, Ferrari Editrice, 2001
- GRAFENAUER I. (1953), *Origine, sviluppo e dissoluzione della ballata slovena Lepa Vida*, in "Lares", Firenze, anno XIX, n.1, pp.8.
- GRASSO G., CITELLI A. (1993), *La tradizione violinistica nell'Oltrepo pavese*, Gaggiano, Associazione culturale Baraban.
- IBID., PADOVAN M. (1997), *L'altro violino. Violini e violinisti popolari in 100 anni di fotografia*, Cremona, Museo "Cambonino".
- IBID. (1999), *Un repertorio piemontese di Monferrine manoscritte dell'Ottocento*, in *Tradizione popolare e linguaggio colto nell'Ottocento e Novecento musicale piemontese*, Torino 1999.
- IBID., PADOVAN M. (2002), *Vecchi balli per violino di area lombarda. Fonti scritte e tradizione popolare*, Cremona, Museo "Cambonino".
- IBID. (2002), *L'ultima matuzinà. Balli per violino, canti di tradizione orale e suoni di campp.ne raccolti a Malesco*, Milano, Comune di Malesco.
- GRAVINESE M. A. (1998), *Dêtt e Prùuirbie. Detti e proverbi lavellesi*, Lavello (PZ), Alagrafica Volonnino, 1998.
- GRILLO Elena (a cura di) (1996), *Incontri con la danza 1995 – Coppelia*, Roma, Opera dell'Accademia Nazionale di Danza.
- IBID. (1994), *Incontri con la danza 1993 – Coppelia*, Roma, Opera dell'Accademia Nazionale di Danza.
- GRIMALDI P. (a cura di) (2002), *Le spade della vita e della morte. Danze armate in Piemonte*, Omega Edizioni, Torino.
- Grindea Carola and Miron (1952), *Dances of Rumania - vol. 23*, London, Max Parrish & company.
- GRISANTI C. (1895), *Il carnevale ad Isnello di Sicilia :il ballo con il friscaletto*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. XIV, pp. 436-438.

- IBID. (1898), *Giuochi popolari siciliani in isnello\**, "A.S.T.P.", anno XVII, fasc. II, apr. - giug., pp. 145-155
- GROSSI, V. (1887), *Danze e Banchetti*, in "La scena illustrata", Firenze-Roma, 15 feb., Anno XXIII, n. 4. (Usi funebri presso vari popoli non civili).
- GUGLIELMO Ebreo Da Pesaro (1873), *Della virtute et arte del danzare*, f. ital. 973, Paris, Bibl. Nationale, 1463; ed. mod. Zambrini.
- IBID. (1968), (Trattato dell'arte del ballo di) *Romagnoli*, Bologna; rist. an. Forni, Bologna.  
*Guida illustrata del ballo classico e moderno. Con tutti i passi dei balli e delle danze più famose di ogni tempo*, Roma, Gremese editore, 1992.
- GUICHARDA P. (a cura di), (2006), *Cogne e il suo cuore musicale. Lou Tintamaro. Canti e balli ai piedi del Gran Paradiso*, Valle d'Aosta, Grafiche Verrès.
- GUIDOBALDI M. P. (a cura di) (1992), *Vita e costumi dei romani antichi. 13. Musica e danza*, Roma, Edizioni Quasar.
- HEIKEL Ynguar and COLLAN Anni (1953), *Dances of Finland*, London, Max Parrish & company, 1948.
- HOOREMAN P. (1953), *Danzatori nell'arte*, Novara, Istituto Geografico De Agostini.
- INGUSCIO E (2007), *La pizzica scherma di Torrepaduli. San Rocco: la festa, il mito, il santuario*, Copertino (LE), Lupo editore.
- IANNEO F. (1983), *La vergine del grano. Rito e spettacolarità sacra nella festa di Maria del Monserrato in val d'Agri*, Romeo Porfidio Editore - Nodi, Moliterno.
- Italian Dances - of the early sixteenth century aus dem frühen sechzehnten jahrhunderts - For four instruments für vier instrumente*, in *Early dance music / frühe tanzmusik*, London, Pro Musica Edition, n. 1.
- 44 Italian Dances - of the early sixteenth century aus dem frühen sechzehnten jahrhunderts - For four instruments für vier instrumente*, in *Early dance music / frühe tanzmusik*, London, Pro Musica Edition, n. 2 .
- 44 Italian Dances - of the early sixteenth century aus dem frühen sechzehnten jahrhunderts - For four instruments für vier instrumente*, in *Early dance music / frühe tanzmusik*, London, Pro Musica Edition, n. 3 .
- JEPPSEN K. (1968-1970), *La Frottola*, 3 voll., Copenhagen, Hansen.
- JETTA G. (1901), *L'ultimo giorno di Carnevale a Bibiena*, (con nota di G. Giannini, in "A. S. T. P." Palermo, vol. XX, pp. 207-214.
- "Journal of the english folk dance& song society", Howes Frank Ed., London, 1932-1934-1935-1939-1945-1948.

- JOVINE G. (1955), *Danze a Castelmauro*, in "La Lapa", anno III, n. 1-2, pp. 23-24.
- KAEPLER A. L. (2005), *Méthode et théorie pour l'analyse structurale de la danse avec une analyse de la danse des îles Tonga*, in *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, pp. 189-220.
- KARPELES Maud and BLAKE Loïs (1950), *Dances of England & Wales - vol. 13*, London, Max Parrish & company.
- KATSAROVA R. (1951), *Dances of Bulgaria- vol. 17*, London, Max Parrish & company.
- KENNEDY D. (1949), *England's Dances - Folk-dancing to-day and yesterday*, London, G. Bell & Sons, Ltd.
- LABAN R. (1990), *Dalla danza libera agli Anni Ottanta*, Reggio Emilia, I Teatri.
- IBID. (1999), *L'arte del movimento*, Macerata, Ephemeria Editrice.
- La fage Jean A. (1978), *Histoire générale de la musique et de la danse*, Hildesheim - New York, Georg Olmsfage.
- LA BARRE W. (1970), *Paralinguistica, cinesica e antropologia culturale* [1964], trad. it. in Bateson-Hayes-Sebeok.
- LAMBRANZI G. (1966), *Nuova e Curiosa Scuola de' Balli Thetrali / Neue und Curieuse Thetralische Tantz-Schul*, Puschner und Wolrab Nürnberg, 1716; rist. an. Dance Horizons, New York 1966.
- LANGE R. (1975), *The Nature of Dance: An Anthropological Perspective*, Macdonald & Evans, London, 1975.
- IBID. (2005), *À propos du fonctionnement de la danse et de ses formes*, in *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, pp. 93-104.
- LANTERNARI V. (1983), *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, Dedalo, Bari (I ed. 1959).
- La SORSA R. (1923), *Il rito nuziale in Puglia*, Bari, Casini Editore.
- IBID. (1924), *Terapia popolare in Puglia*, in "Fantasma", Napoli.
- IBID (1927), *Il ballo dell'insegna a Carovigno*, in "Noi e il Mondo", Roma.
- IBID (1933), *Perché nel Salento non si balla più col fazzoletto*, in "Rinascenza Salentina", Lecce.
- IBID. (1935), *Tarantolismo*, in "Rassegna Nazionale", Roma.
- IBID. (1949), *Canti e danze popolari in Puglia e Lucania*, in "Ricreazione", Roma, anno I, n. 7-8, pp. 28-32.
- IBID. (1953), *Sul fenomeno del Tarantolismo*, Atti del Congresso di Etnografia.
- LAURI A. (1937), *Usi e costumi dei contadini di Sora. Il ballo dei Ciociari*, in "Latina Gens", 15, pp. 124-126.

- LA VIA-BONELLI M. (1887), *Giuochi fanciulleschi nicosiani di Sicilia*, "A.S.T.P." anno VI, fasc. III, lug. – set. pp. 409-432
- LEEPER J. (1945), *English ballet*, London - New York, The king penguin books.
- LEONI Nicola, *Raccolta folkloristica marchigiana*, Senigallia - inedito? [cap. VI balli, descrizione e spartiti]
- IBID, *Della Magna Grecia e delle tre Calabrie*, Napoli. [2 voll. in 8, pp. 1006]
- Lettere Folkloriche al Dott. Giuseppe Pitrè*, "A.S.T.P.", anno XX, fasc. I, gen.-mar., 1901, pp.g. 51-59
- LEVI Ezio (1912-1913), *Cantilene e ballate dei secoli XIII e XIV dai memoriali di Bologna*, "Studi Medievali", Anno V, , pp. 279-334.
- IBID. (1915), *Poesia sael trecento, Poesia di popolo e poesia di corte nel Trecento*, R. Giusti, Livorno 1915.
- LEYDI Roberto , *I canti popolari italiani*, Mondadori, Verona.
- IBID., PIANTA Bruno, STELLA A. (a cura di), (1977), *Mondo popolare in Lombardia. 4 . Pavia e il suo territorio*, Milano, Silvana Editore,.
- IBID., (a cura di) (1977), *Mondo popolare in Lombardia. 1. Bergamo e il suo territorio*, Milano, Silvana Editore, 1991
- IBID., PIANTA Bruno (a cura di) (1976), *Mondo popolare in Lombardia. 2. Brescia e il suo territorio*, Milano, Silvana Editore, 1991.
- IBID., PADERIVA Cristina (1976), *I balli del carnevale di Bagolino*, in LEYDI Roberto, PIANTA Bruno (a cura di), *Mondo popolare in Lombardia. 2. Brescia e il suo territorio*, Milano, Silvana Editore, 1991, pp. 45-74.
- IBID., BERTELOTTI Guido (a cura di) (1977), *Mondo popolare in Lombardia. 3. Cremona e il suo territorio*, Milano, Silvana Editore, 1991.
- IBID. (1991), *L'altra musica. Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Firenze, Giunti Ricordi.
- LEWIS Ioan M. (1972), *Le religioni estatiche. Studio antropologico sulla possessione spiritica e sullo sciamanesimo*, Roma, Ubaldini Editore.
- LIVERANI F. (1886), *La tarantella, ballo polare napoletano*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. V, pp. 556-557.
- LJUBICA and JANKOVIC (1952), *Dances of Yugoslavia- vol. 24*, London, Max Parrish & company.
- LLOYD A. L. (s.d.), *Dances of Argentina - vol. 2*, London, Max Parrish & company.
- LO BUE F. (1988), *La festa di Santa Croce e la sua sagra*, Castel Termini, Comune di Castel Termini.
- LOFFREDO L. (1986), *Sora, Storia, archeologia, folklore, tradizioni*, Itinerari turistici, Roma, Ed. "Terra Nostra".
- LOMAX A. (1968), *Folk Song Style and Culture*, The Colonial Press, Clinton, (Massachusetts).

- LOMBARDI C. (1992), *La dipintura poetica. problemi di costruzione del racconto nei testi di teoria e critica della letteratura e di altre arti del primo Settecento*, Chieti, Marino Solfanelli Editore.
- LONGIAVE I. (1898), *Il tarantolismo in Sassari*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. XVII, pp. 577.
- LOPEZ FLORES J. (1949), *Danzas tradicionales argentinas*, Buenos Aires, Editorial Record.
- LORENZEN P. and JEPPESEN J. (1950), *Dances of Denmark - vol. 9*, London, Max Parrish & company.
- LORENZETTI R. (1982), *La moresca di Contigliano*, in "Il Cantastorie", anno XX, n. 7, pp. 18-27.
- IBID. (1991), *La moresca nell'area mediterranea*, Bologna, Forni Ed.
- LOUIS M. (1963), *Le Folklore et la Danse*, Maisonneuve et Larose, Paris.
- LOVARINI E. (1894), *Antichi testi di letteratura pavana*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua.
- LOZZI C. (1904), *Cecco d'Ascoli e la musa popolare*, G. Cesari.
- LUBINOVA M. (1949), *Dances of Czechoslovakia*, London, Max Parrish & company.
- LUCIANO (1992), *Il ballo*, Venezia, Marsilio Editori.
- LUCIANI R. A. (1930), *Ballo*, in Enciclopedia italiana.
- LUISI F. (1977), *La musica vocale nel Rinascimento*, Torino, ERI.
- LUMBROSO A. (1897), *Usi popolari romagnoli nel 1827*, in "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari", anno XVI, fasc. 1, gen.-mar., Palermo-Torino, Carlo Clausen, pp. 85-88.
- LUPI L. (1600), *Mutanze di Gagliarda, Tordiglione, Passo e mezzo, Canari e Passeggi*, Carrara, Palermo.
- LUZI P. (1589), *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite et passaggi di Gagliarda*, Orlando, Perugia.
- LYNNE HANNA J. (2005), *Pour une compréhension des humains à travers l'étude anthropologique de la danse*, in *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, pp. 105-144.
- MACALUSO Claudio (1999), Zerbeloni Silvia, *La danzaterapia*, Milano, Xenia Edizioni.
- MAGRI Gennaro (1779), *Trattato di Ballo Teorico-Prattico*, Orsino, Napoli.
- MALAVASI Gioacchino (1947), *Musiche e danze popolari. Relazione presentata all'International Folk Dance Council*, Roma, ENAL.
- MANCINI Norberto (1940), *Il «saltarello» piceno*, in "Messaggero", 6 nov. (ediz. per le Marche).
- MANDELLI Alfonso (1984), *Cantilene, filastrocche, panzane, giuochi bambineschi, indovinelli nel Cremonese*, in "Rivista delle tradizioni popolari italiane", vol. I, fasc. IX, pp. 684-691.
- MANGO F. (1888), *Della poesia sarda dialettale*, "A.S.T.P." vol. VII, fasc. III-IV, lug. - dic., pp. 404-426
- MANICARDI Nunzia (1982), *Studio sulle danze popolari emiliane I*, in "Il Cantastorie", pp. 31-37.
- IBID. (1982), *Danze popolari italiane: il Saltarello di Amatrice*, in "AAM Terra Nuova", anno I, n. 3, p. 31.

- IBID. (1982), *Danze popolari italiane: il Saltarello Romagnolo*, in "AAM Terra Nuova", anno I, n. 4, p. 31.
- IBID. (1982), *Danze popolari italiane 3: La Raspa*, in "AAM Terra Nuova", anno I, n. 5, p. 31-32.
- IBID. (1982), *Danze popolari italiane 4: La Quadriglia*, in "AAM Terra Nuova", anno I, n. 6, p. 32.
- IBID. (1983), *Il Saltarello di Amatrice*, in "Lares", Firenze, anno XLIX, n.3, pp. 236.
- IBID. (1983), *Danze popolari italiane 5: Il Ballo dei Gobbi*, in "AAM Terra Nuova", anno II, n.7, p. 36.
- IBID. (1983), *Danze popolari italiane 6*, in "AAM Terra Nuova", anno II, 1983, n. 8, p. 36.
- IBID. (1983), *Danze popolari italiane 7: I balli sardi*, in "AAM Terra Nuova", anno II, n. 9-10, p. 66-67.
- MANICARDI Nunziata Luigi (1983), *Il saltarello di Amatrice*, in "Lares", Anno XLIX - Firenze, Leo S. Olschki editore, fasc. 3, pp. 373.
- MANNOCCI Luigi (1907), *Il Piceno nelle tradizioni e nella prima letteratura*, Conferenza, Petritoli, Tip. N. Fabiani, pp. 44.
- IBID. (1908), *Giuochi di carnevale nella campp.na fermana*, in "Rivista Marchigiana Illustrata", V, n. 1, pp. 20-21.
- IBID. (1911), *Alcune feste e costumanze caratteristiche nel circondario di Fermo*, Petritoli, Tip. N. Fabiani.
- IBID. (1920), *Feste, costumanze, superstizioni popolari nel circondario di Fermo*, Fermo, Tip. economica.
- IBID. (1980), *Feste, costumanze, superstizioni popolari nel Circondario di Fermo e nel Piceno*, Sala Bolognese (BO), Forni Editore.
- MARAFFI Dario (1944), *Spiritualità della musica e della danza*, Milano, F.lli Bocca Editori.
- MARAGLIANO Alessandro (1962), *Tradizioni popolari vogheresi*, Le Monnier, Firenze.
- MARANGONI Sonia, *Contributo allo studio del ballo e della musica da ballo di tradizione popolare nella città di Vicenza*, tesi di laurea, A.A. 1990/91, D.A.M.S., Università di Bologna, relatore Chiar.mo prof. Leydi, correlatore prof.ssa Placida Staro.
- IBID. (1999), *La trappola del diavolo. Ballo popolare a Vicenza 1890-1940*, Vicenza, Esca.
- MARCEL-DUBOIS Claudie and Andral Marie Marguerite (1950), *Dances of France - I: Brittany and bourbonnais - vol. 10*, London, Max Parrish & company.
- MARCOLADI Oreste (1877), *Le usanze e i pregiudizi del popolo fabrianese*, Fabriano, Tip. G. Crocetta.
- IBID. (1855), *Canti popolari. (Inediti) Umbri, liguri, piceni, piemontesi e latini*, Genova, Regio Istituto de' Sordo-muti.
- MARCONI Silvio (2003), *Dietro la tammurriata nera*, Edizioni Aramirè, Lecce.
- MARCUZZI Emilio (1949), *Danze e canti popolari a Trieste*, in "Ricreazione", anno I, n. 7-8, pp. 114-117.

- MARICONDA Maria Teresa (1964), *La danza popolare nel Frusinate*, in "Lares", anno XXX, n. 1-2, pp. 43-46.
- IBID. (1965), *Frosinone e Alatri: tradizioni e costumi. La terra del saltarello*, in "Tuttitalia – Lazio", Firenze, Sadea Santoni, II, pp. 699-703.
- IBID. (1980), *La terra del saltarello*, in "TN", 19, n. 3-4, pp. 31-32.
- IBID. (1980), *Il ballo del cuculo*, in "TN", 19, n. 5-7, p. 36.
- MARONI LUMBROSO Matizia (a cura di) (1978), *Viu...’ na olta: folklore in Valcamonica*, Roma, Fondazione Ernesto Basso.
- MARRAS Marcello (2003), *Un paese in ballo. Danza e società nel carnevale seneghese*, Cagliari, Contaghes.
- MARROCCO W.Thomas (1959), *The Ballata. A metamorphic form*, "Acta Musicologica", Anno XXXI.
- MARSON L., *Della villotta*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. XVIII, 1899, pp. 153-155.
- MARTIN G, ET PESOVAR E. (2005), *Une analyse structurale de la danse folklorique hongroise: esquisse méthodologique*, in *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d’une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, pp. 177-188.
- MARTONE Mario (2000), *Storia della Comunità di Bella in provincia di Potenza. Vol. V. Preghiere, canti e cantari popolari e religiosi*, Lavello (MT), Finiguerra Arti Grafiche.
- IBID. (2003), *Proverbi detti e modi di dire lucani. Volume terzo*, Venosa (PZ), Appia 2 Editrice.
- MASCIA ENZO (1950), *Folklore nel Molise, danze popolari*, in "Il Folklore", anno VI, n. 3-4, ott. 1949 – mar. 1950, pp. 24-44.
- MASSARELI (1930), *Antiche danze romagnole*, in "Il folklore italiano", a. V, n. 1-2, pp. 60-70.
- MASSAROLI Nino, UNGARELLI Gaspare (1930), *Antiche danze romagnole*, in "Il folklore italiano", anno V, n. 1-2, pp. 60-77.
- MASTROJANNI Pasquale (1969), *Campali sulle aili di uno stornello*, in "SC", pp. 231-236.
- MATTU Joyce (2008), *Dea Madre, Bundhu e dintorni. Saggio storico-antropologico su maschere, ballo e altri "riti" della Sardegna e del mondo*, Ovodda (NU).
- MAZZI B., *La vera storia del gruppo folkloristico vigezzino, S. Maria Maggiore* (s. d.).
- MAZZOCCHI Pio (1891), *Due macchiette carnevalesche*, in "A.S.T.P.", Anno X, fasc. II, apr-giu., pp. 178-182
- MAZZUCCHI P. (1894), *Cantilene, filastrocche, panzane, giuochi bambineschi, indovinelli del Cremonese*, "RTPI", I, 1894, IX, 866-868) "Riv. Trad. Pop. Ital." , I, 9, agosto, pp. 684-692.
- MELCHIONI Elide (1999), *Zingari, san Rocco, Pizzica-scherma, per una storia socio-culturale dei rom nel mezzogiorno*, Novaracne-Centro di Cultura Mediterranea, Lecce.
- MELILLO Enrico (1887), *Otello rusticano*, Campobasso, Tipografia del Biferno di B. Meoli.

- MELOTTI Germano (1997), *Usi, costumi e tradizioni monnesi a 1000 giorni dall'anno 2000*, in *'l sintér. Usi, costumi, tradizioni e informazioni turistiche. Annuario del Gruppo Folkloristico "I Galber"*, Monno, Edolo.
- IBID. (2002), *Musica, canto e danze nelle tradizioni popolari*, in AA.VV., *Le vere tradizioni bresciane*, Piancamuno, Edizioni Toroselle, pp.g. 415-422.
- IBID. (2004), *Su su pastori. Usi, costumi e tradizioni nella montagna di Lombardia. Canti popolari, balli tradizionali, filastrocche, leggende, giochi, scherzi e indovinelli*, Bienno (BS), Tip. Lasertype, Novembre.
- MENDOZA Vicente T. (1949), *La Cachucha*, in AA. VV. "Homenaje a Don Luis de Hoyos Sainz. Vol. I", Madrid, Graficas Valera, pp. 223-234.
- MENGHINI Mario (1894), *Cantilene e canzoni popolari antiche*, Tip. Sallustiana, Roma.
- IBID. (1895), *Canti popolari romani. Giuochi fanciulleschi*, "A.S.T.P.", anno XIV, fasc. I, gen. - mar., pp.g. 113-119
- MERIZZI Gianmario (1992), *La fonte popolare nell'opera di Adriano Banchieri*, in "Culture Musicali", Anno 1990, nn. 1-2 (nuova serie) Casa Usher, Firenze.
- MILANA Fabio, SCAGNELLI Maddalena, COCCHI Alessandra, GHIRARDINI Cristina (2005), *Le tradizioni musicali delle Quattro Province*, Provincia di Piacenza, (con cd allegato).
- MILLIGAN Jean C. and MACLENNAN D. G. (1950), *Dances of Scotland- vol. 15*, London, Max Parrish & company,.
- MILLOSS Aurel M. (2002), *Coreosofia. Scritti sulla danza*, Firenze, Leo Olschki Editore.
- MOLINARO DEL CHIARO Luigi (1882), *Canti del popolo tramano*, Napoli, Raimondi, (2° ediz.)
- MONACO Davide (2006), *La scherma salentina ... a memoria d'uomo. Dalla pazziata alla danza-scherma*, Edizioni Aramirè, Lecce.
- MONTI Gennaro Maria (1952), *Le villanelle alla napoletana*, Il solco, Città di castello.
- MORANDINI Andrea (1927), *Folklore di Valcamonica*, Breno, Tip. Camuna.
- MOREIRA Joan (1934), *Del folklore tortosí. Costums, ballets, pregaries, tradicions, jocs i cançons del camp i de la ciutat de Tortosa*, Imprenta Querol, Tortosa.
- MORELLI Giorgio (1992), *Zu matreinionio azz'uso e La Figlianna. (E il lamento della vedova a lui attribuibile)* di Rornualdo Parente, Nova Italica, Pescara.
- MORMINO Pietro (1940), *Codice della danza e del ballo. L'arte della danza come s'impara a ballare*, Palermo, Domino.
- MORONI Alessandro (1880), *Minuetti - Spigolature storiche del conte Alessandro Moroni*, Roma, Voghera Carlo.
- MORRIS Desmond (1984), COLLETT P., MARSH P., O'SHAUGHNESSY M., *I gesti. Origini e diffusione*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.



- MOSCHITTI Pierluigi (2005), *Mo' vene Natale. La tradizione natalizia e la musica popolare*, Fondi (LT), Sistema Bibliotecario Sud Pontino.
- MOTTA E. (1887), *Musici alla Corte degli Sforza, Ricerche e documenti milanesi*, in "Archivio Storico Lombardo", anno XIV, fasc. I-III.
- MULAS Andrea, (1992), *Raffigurazioni pittoriche di una danza macabra*, in "Choreola", n. 5, primavera 1992, Firenze, Edizioni Taranta, pp.10-17.
- MUSCETTA Carlo (1956), RIVALTA Paolo, *Poesia del Duecento e del Trecento*, Einaudi, Torino.
- NACCARI Alba G. (2004), *Le vie della danza*, Perugia, Morlacchi Editore, pp. 300.£
- NAEREBOUT Frederik G. (a cura di Giorgio Di Lecce) (2001), *La danza greca antica. Cinque secoli d'indagine*, Lecce, Manni Edizioni.
- NARDINI Peppino (1922), *Balli nuovissimi*, Milano, R. Ravagnati Editore.
- NATALI Cristiana (2009), *Percorsi di antropologia della danza*, Milano, Libreria Cortina Editore.
- NEIL Edward (1981), *Antiche danze sulle aie del Ponente*, in "La Casana", n. 2, pp. 22-29.
- NENCI Annamaria (a cura di) (1997), *Il corpo e l'immagine - Cultura, vissuto e rappresentazione sociale del corpo in Sardegna*, Cagliari, AIED.
- NENCINI T. (1895), *Il carnevale di Siena*, in "R.T.P.I.", Anno II, fasc. III, febbraio, p. 229-232.
- NERI Attilio (1979), *Il giallo della mazzacocca*, in "Studi e problemi di critica testuale", Vol. XVIII, Aprile 1979, pp. 203-208, Bologna, Arti Grafiche Tamari.
- NERUCCI G. (1894), *Contro il morso della tarantola*, "A.S.T.P.", anno XIII, fasc. II, apr. - giu., pp. 289
- IBID. (1887), *Etimologie*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. VI, pp. 69-77.
- NICODEMI Giorgio (1949), *Canti e danze in Lombardia*, in "Ricreazione", anno I, 1949, n. 7-8, pp. 93-95.
- IBID. (1844), *Nuova enciclopedia popolare*, Torino.
- NICOLAI Maria Concetta 1993, *Contributo ad una bibliografia degli studi sulla danza italiana*, in "Choreola", n. 10, autunno-inverno, pp. 23-29.
- NICOLAI Maria Concetta (1994), *Il ballo della sposa. Usi nuziali nella cultura tradizionale abruzzese*, Ortona, Menabò.
- IBID. (1997), *Le nozze tra Mariella e Nanno della Terra di Scanno*, Ed. Menabò, Pescara.
- NOBILIO Elvira (1962), *Vita tradizionale dei contadini abruzzesi nel territorio di Penne*, Firenze, Leo S. Olschki.
- NOCENTINI Alberto (1992), *Etimologia dei balli popolari italiani: la "giga", "*, in "Choreola", n. 6, estate 1992, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 2-6.
- IBID. (1987), *Alle origini del trescone*, in "Gruppo di Lucignano 1937-1987", fascicolo del Gruppo Folkloristico di Lucignano per il Turismo di Arezzo, pp. 24-28.

- NOCERA Maurizio (2005), *Il morso del ragno. Alle origini del tarantismo*, Lecce, Capone Editore.
- NOCILI Cecilia (2010), Pontremoli Alessandro (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Roma, Aracne Editrice.
- NORI N. (2010), *Ripensare la tradizione, confrontarsi con il cambiamento. Riflessioni sul "fare coreutico" attraverso l'esempio della spallata di Schiavi D'Abruzzo*, in *La danza fuori della scena. Cultura, media, educazione*, Quaderni della Rivista Abruzzese n. 81, Lanciano, Atti delle giornate di studio 18-20 giugno 2009, pp. 45-67.
- NOVATI Francesco (1912), *Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare e popolareggiante dei secoli XV-XVI-XVII*, in *Miscellanea di scritti in onore di R. Renier*, Loescher, Torino, pp. 899-980.
- NOVERRE J.G. (1980), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Stuttgart, 1760; ed. mod. ital. Di Giacomo, Roma.
- NURRA Pietro (1900), *Le danze di società sino al XVIII secolo, "Natura e arte"*, Milano, Vallardi, 1899-1900.
- ODORIZZI Mauro, TOMASI Maurizio (1996), *Il violino tradizionale in Italia*, Trento, Comune di Trento.
- O.N.D. (1931), *Costumi, musica, danze, e feste popolari italiane*, Roma, Opera Nazionale Dopolavoro.
- O.N.D. (1935), *Danze popolari italiane*, Opera Nazionale Dopolavoro, Roma, (ristampa Taranta 1990).
- O.N.D. (1938), *Costumi e danze d'Italia*, Roma, Opera Nazionale Dopolavoro.
- O'RAFFERTY Gerald and PEADAR (1953), *Dances of Ireland - vol. 26*, London, Max Parrish & company.
- ORRÙ Luisa (1999), *Maschere e doni, musiche e balli. Carnevale in Sardegna*, Cagliari, CUEC, Cooperativa Univ. Editrice Cagliariitana.
- OTERO Josè (1987), *Tratado de bailes*, Madrid, Asociacion Manuel Pareja – Obregon.
- PADOVAN Maurizio (1985), *Da Dante a Leonardo: la danza italiana attraverso le fonti storiche, "La Danza Italiana"*, Anno I, n. 3, pp. 5-37.
- IBID. (1990), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo . Atti del Convegno di Studio, Pesaro 16-18 luglio 1987*, Pacini Ed., Ospedaletto (PI).
- PAGANI Francesco (1998), FIORINI Dario, *Strumenti musiche e balli tradizionali della provincia di Verona*, Verona, Azimut Ediz..
- PALAZZI Ferdinando, *Marche*, Collana "Visioni spirituali d'Italia", Firenze, Casa Ed. Nemi.
- PALERMO Giangiacomo (1923), *Costumanze antiche delle nostre campp.ne*, in "Fra Crispino", VIII, nn. 4-5, pp. 83-84.

- PALMA Nicola (1832), *Storia ecclesiastica e civile della regione più settentrionale del Regno di Napoli*, Teramo, Angeletti.
- PALMISCIANO Vincenzo (1980), *Biomeccanica della Danza e della Ginnastica Ritmica*, Napoli, Alfredo Guida.
- PALUMBO G. (1894), *Credenze e superstizioni salentine*, in "Riv. Trad. Pop. Ital.", Anno I, fasc. VIII, luglio, pp. 615-618
- IBID. (1939), *Alcune usanze del carnevale in provincia di Lecce*, in "Lares", Roma, O.N.D., anno X, n.2, pp.127.
- PALUZZANO Raffaella, PRESSACCO Gilberto (1998), *Viaggio nella notte della Chiesa di Aquileia*, Udine, Gaspari editore.
- PARBUONO Daniele (2006), *Il ballo del saltarello nel Centro Italia*, Città di Castello (PG), Margiaccio-Galeno Editrice.
- IBID. (2007), *Folcloristico senza timore. I cinquant'anni dell' "Agilla e Trasimeno" e l'Italia del folklore*, Castiglione del Lago (PG), Edizioni Duca della Corgna.
- PASQUARELLI M. (1894), *Noterelle folk-loriche per la Basilicata*, in "R.T.P.I.", Anno I, fasc. VIII, luglio, pp. 635-641
- PECCI Giuseppe (1923), *E saltarel*, «LaPiè», IV, n. 6.
- PELLANDINI Vittore (1897), *Saggi di folk-lore ticinese*, "A.S.T.P.", anno XVI, fasc. III, lug. - sett., pp.g. 522-536
- PELLEGRINI Flaminio (1890), *Rime inedite dei secoli XIII e XIV tratte dai libri dell'Archivio Notarile di Bologna*, "Propugnatore", Nuova Serie, Anno III, parte II, pp. 113-178
- PELLARINI Paolo (2004), *Balli di confine*, in Aa. Vv, *Ricostruzione, ri-creazione e rivitalizzazione della danza*, Roma, Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza, pp. 52-59.
- PENNA Renato (1963), *La tarantella napoletana*, Rivista di Etnografia, Napoli.
- PERRICONE Rosario (a cura di) (2005), *Tempo e spazio rifondati - 1. Danze cerimoniali per la Domenica di Pasqua in Sicilia*, Palermo, Folkstudio.
- PERUGINI A. G. (1986), *Il saltarello a Roma e nel Lazio. Il ballo, la musica, gli strumenti*, Roma, Nuovo Almanacco.
- PERUSINI Gaetano (1944), *Strumenti musicali e musica popolare in Friuli*, in "Ce fastu?", a. XX, pp. 251-271.
- IBID. (1960), *L'armamento delle cernide friulane all'epoca veneta*, Torino, Biblioteca dell'Accademia di S. Marciano.
- IBID. (1959), *La leggenda dell'ebreo errante in Friuli*, Liubljana.
- IBID. (1959), *Nuovi documenti sul lancio delle cidulis e sui fuochi rituali in Friuli*, Liubljana.

- IBID. (1957), *Uova e pani di Pasqua in Friuli*, in "Archives suisses des Traditions populaires", Bale, Société suisse des Traditions populaires" - Krebs éditeur.
- IBID. (1943), *Demologia militare. Usi e consuetudini dei coscritti friulani*, Udine, Tipografia D. Del Bianco & figlio..
- PIACENTINI Bice (1915), *Il ballo del sospiro. Novella marchigiana*, Pescara, Stabilimento Industriale Grafico.
- PIANTA Bruno (1982), *Cultura popolare*, Milano, Garzanti.
- IBID., *Ernesto Sala il "Piffero" di Cegni*, libretto allegato al disco Albatros VPA 8269RL.
- PICHETTI E. (1895), *Il manuale di ballo*, Gregoriana, Roma.
- IBID. (1899), *Il ballo. Storia, igiene, educazione, balli classici, balli girati, balli figurati, cotillon, quadriglie*, Roma, Tipolitografia G. Semitecolo, pp. 112
- PICCOLOTTI D. (1933), *Usi del Maceratese: l'addio al Carnevale e la spannocchiatura*, in "Lares", Firenze, anno III, n.1, pp.80.
- POCINO Willy (1957), *Il saltarello*, in "GC", 5, n.2, p. 3.
- PIERSANTELLI G., *Lanternette e trallalera nella tradizione popolare genovese*, in "Ricreazione", pp. 88-92.
- PIGORINI-BERI Caterina (1889), *Costumi e Superstizioni dell'Appennino marchigiano*, Città di castello, S. Lapi tipografo-Editore, pp. XVII-304.
- PINARELLO Nella (1978), *Ciociarria di ieri e di oggi*, in "LIO", 14, pp. 62-63.
- PINNA Franco (1983), *QUINTAVALLE Arturo Carlo, Sardigna*, Nuoro, Edizioni de sa nae.
- PINON Roger and JAMAR Henri, *Dances of Belgium - vol. 25*, London, Max Parrish & company.
- PIRROTTA Nino (1953), *Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV: di una pretesa scuola napoletana*, Firenze, Olschki.
- IBID. (1961), *Ballate e soni secondo un grammatico del Trecento*, Mori.
- IBID. (1977), *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, ERI.
- IBID. (1982), *La siciliana trecentesca*.
- IBID. (1987), *Dalla musica di tradizione non scritta al madrigale: spigolatura e postille*, Jouvence.
- PITRÈ Giuseppe (1883), *Giuochi fanciulleschi siciliani*, Torino-Palermo, Carlo Clausen.
- Pizza Giovanni (a cura di) (1998), *Figure della corporeità in Europa*, in *Etnosistemi - Processi e dinamiche culturali*, Roma, CISU, anno V, n. 5.
- PLACUCCI Michele (1884), *Usi e pregiudizj de' contadini della Romagna, "A.S.T.P." vol. III, fasc. IV, ott. - dic.*, pp. 477-530
- PLATONE (1971), *Opere complete. Vol. 7 - Minosse, Leggi, Epinomide*, Bari, Biblioteca Universale Laterza, (Rist. Bari, Editori Laterza, 1987).

- POESIO Giannandrea, PONTREMOLI Alessandro (a cura di) (2008), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma. 13-14 ottobre 2006*, Roma, Aracne Editrice.
- POLA FALLETTI - Villa Falletto Giuseppe Cesare (1939, 1939, 1942, 1943), *Associazioni giovanili e Feste antiche. La loro origine*, Voll. I, II, III, IV, F.lli Bocca, Milano.
- PONTREMOLI Alessandro, LA ROCCA Patrizia (1987), *Il Ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milano, Vita e Pensiero.
- IBID. (1996), *Storia della danza dal Medioevo ai nostri giorni*, Milano, Xenia Edizioni.
- PRATELLA Francesco Balilla (1919), *Saggio di gridi, canzoni, cori, danze dal popolo italiano*, Ed. Bongiovanni, Bologna.
- IBID. (1938), *Etnofonia di Romagna. Le Arti e le tradizioni popolari d'Italia*, Ist. Ed. Accademiche, Udine.
- IBID. (1938), *La Girometta* (con motivi musicali), in "Lares", Firenze, Ermanno Loescher & C., anno IX, n.1, pp.5; n.2, pp. 97.
- IBID. (1941), *Arti e le tradizioni popolari in Italia*, Ist. Ed. Accademiche, Udine.
- IBID. (1949), *Le danze del popolo in Romagna*, in "Ricreazione", anno I, n. 7-8, pp. 86-87.
- PRESSACCO Gilberto (1991), *Sermone, cantu, choreis et.. marculis. Cenni di storia della danza in Friuli*, Società filologica italiana, Udine.
- PRIMANTI A. (1894), *Ottobrate romanesche*, "R.T.P.I.", Anno I, fasc. XII, ottobre 1894, pp. 937-939.
- PROCACCINI Giuseppe (1909), *A la mirigghja*, Tolentino, pp. 121-26 e 127-31.
- IBID. (1910), *Il «saltarello» nelle Marche*, in "Picenum. Rivista marchigiana illustrata", anno VII, fsc. X-XII, pp. 404-405.
- PROFETA Giuseppe (1964), *Bibliografia delle tradizioni popolari abruzzesi*, Roma, Edizioni Ateneo.
- PROKOSCH KURATH G. (2005), *Panorama de l'ethnologie de la danse*, in *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, pp. 43-76.
- PULLICINO G. (1950), *Il maltjia, danza popolare maltese*, in "Lares", Firenze, anno XVI, n.1-6, pp.117.
- RACCUGLIA S. (1894), *Medicina popolare siciliana*, in in "R.T.P.I.", Anno I, fasc. IX, agosto, p. 727-728.
- RADOLE Giuseppe (1965), *Canti popolari istriani*, Biblioteca di "Lares", Leo S. Olschki editore, Firenze.
- RAGAZZI Gaudenzio (1992), *La danza perpetua. Gesto, spazio sacro, rappresentazione e linguaggio nell'arte rupestre della Valcamonica*, in "The Importance of Place". The Site, the message, the Spirit, *Valcamonica Symposium '92*, Montecampione 16-21-ott., pp.76-85.

- IBID. (1993), *Danza preistorica e linguaggio nell'arte rupestre della Valcamonica*, Civiltà Bresciana, Vol. 2, nr. 4, pp.11-26.
- IBID. (1994), *Danza armata e realtà ctonia nel repertorio iconografico camuno*, Notizie Archeologiche Bergomensi, Vol. nr. 2, pp. 235-247.
- IBID. (1998), *Interpretazione archeoastronomica della rosa camuna di Carpena*, XVI° Valcamonica Symposium "Sciamanismo e Mito", 16 pp.
- RAMETTA Garolfo (1895), *Saggio sui canti popolari siciliani*, in "R.T.P.I.", Anno II, fasc. II, gennaio, p. 115-125
- RAMPERTI M. (1930), *Luoghi di danza*, Torino.
- RANDI Tomaso (1891), *Saggio di canti popolari romagnoli: Canti de' fanciulli*, Bologna.
- IBID. (1996), *Giochi e balli dei contadini romagnoli*, Rimini, Maggioli editore.
- RATZEL F. (1891), *Le razze umane*, Torino.
- RAVNIKAR Bruno, (a cura di NORI Noretta) (2012), *Cinetografia e ballo popolare. Analisi e rappresentazione grafica della danza*, Roma, Gremese.
- RENIER R. (1888), *Mazzacrocca*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XI, p. 304.
- REYNA F. (1950), *Dialogo della danza*, in "Pp.ine nuove", a. IV, pp. 334-337.
- RICAGNI M. (1957), *Il Carnevale a Molfetta*, in "Lares", Firenze, anno XXIII, n.1-2, pp. 3.
- RICCI Giulio (1889), *Rosedda. Costumi garganici*, Sanseverino (FG), Tipografia Giovanni Morricono.
- RIPPON Hugh (1993), *Discovering English Folk Dance*, Buckinghamshire UK, Shire publications LTD.
- ROMAGNOLI E. (1918), *Nel regno di Dionisio, Studi sul teatro comico greco*, Bologna.
- ROMANAZZI A. (2006), *Il ritorno del dio che balla. Culti e riti del tarantolismo in Italia*, Roma, Venexia.
- ROMELLI L. (1914), *Il ballo dell'orso*, in "Illustrazione Camuna", Brenno, Marzo, pp. 3-4.
- RONDINI D. (1895), *Canti popolari marchigiani raccolti a Fossombrone ed annotati*, Pesaro, Stabilimento Tip. Annesso Nobili, pp. XVI-292. [veglia e ballo] rist. Forni
- ROSA G. (1850), *Documenti storici posti nei dialetti, nei costumi, nelle tradizioni e nelle denominazioni de' paesi intorno al lago d'Iseo*, Bergamo, Mazzoleni.
- IBID, (1891), *Tradizioni e costumi lombardi*, Bergamo, Stab. Frat.lli Cattaneo e succ. Gaffuri e Gatti.
- ROSSI A. (1970), *Lettere da una tarantata*, Bari, De Donato Editore.
- ROSSI Annabella, DE SIMONE Roberto (1977), *Carnevale si chiamava Vincenzo*, Roma, De Luca.
- ROSSI A. E. (1894), *Il "Contentino dell'ahi"*, "R.T.P.I.", Anno I, fasc. V, pp. 399-400.
- ROSSI Giacomo (1896), *Il minuetto*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri.
- ROSSI Luigi (1961), *Storia del Balletto*, Arnoldo Mondadori, Verona.
- ROSSI R. (1941), *La danza e le danze*, Roma.

- ROYCE A. P. (1977), *The Anthropology of Dance*, Indiana University Press, Bloomington.
- RUBIERI Ermolao (1877), *Storia della poesia popolare italiana*, G. Barbèra, Firenze.
- RUFO I. (2007), *Una spallata molisana*, in "Utriculus", XI, n. 42, aprile-giugno, pp. 42-44.
- RUSKAJA J. (1928), *La danza come un modo di essere*, Milano.
- SACHS Curt (1938), *Histoire de la danse*, Paris, Librairie Gallimard.
- IBID. (1966), *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano.
- SALOMONE MARINO S. (1890), *Exenia Nuptialia in Sicilia*, "A.S.T.P.", anno IX, fasc. I, gen. - mar., pp. 91-97.
- IBID. (1897), *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia*, Sandron, Palermo.
- SALVATORE Gianfranco, TAMBLÉ Maria Rosaria (2000), *Transe, guarigione, mito. Antropologia e storia del tarantismo*, Besa Editrice, Nardò.
- SALVÉN Erik (1949), *Dances of Sweden*, London, Max Parrish & company.
- SANGA Glauco (1987), *Filologia folklorica: il Girometta*, in "L'immagine riflessa", X, pp. 107-120.
- SANSONE Nicola (1991), *Sopravvivenze della canzone a ballo nella musica vocale italiana della seconda metà del XV secolo*, in "Choreola", nn. 3-4, Anno I, autunno-inverno, pp. 88-95, Firenze, Edizioni Taranta.
- SANT'ALBINO (1886), *Fe balè la carità*, (notizia ripresa dal *Gran Dizionario Piemontese*, Torino 1859, pp. 331) in "A. S. T. P." Palermo, vol. pp. 297.
- SANTERAMO S. (1933), *Folklore barlettano: II: il carnevale degli sposi a Barletta*, in "Lares", Roma, O.N.D., a. IV, n. 1-2, p. 78.
- SASPORTES José - VEROLI Patrizia (1998), *La danza italiana, Viaggio lungo cinque secoli*, Quaderno n. 1, Roma, Bulzoni Editore.
- IBID. (1999), *La danza italiana - 1900-1950: Alla ricerca dell'Ottocento perduto*, Quaderno n. 2, Roma, Bulzoni Editore.
- SATTA M.M. (1982), *Riso e pianto nella cutalra popolare. Feste e tradizioni sarde*, L'Asfodelo, Sassari.
- IBID. (2007), *Le feste. Teorie e interpretazioni*, Carocci Editore, Roma.
- SCALDAFERRI Nicola (1994), *Musica arbëreshe in Basilicata*, Cellino San Marco (BR), Adriatica Editrice Salentina.
- IBID. (2003), *Carmine Salamone e la surdulina in Val Sarmento*, Udine, Nota.
- IBID. (a cura di) (2005), *Polifonia arbëreshe della Basilicata*, Udine, nota.
- SCARSELLINI Annalisa (1988), *Danze da piffero, un repertorio vivo* in "Folk Bulletin", n. 2, anno IX, marzo.
- IBID. (1990), *Le danze delle Quattro Province* in "Folk Bulletin" n. 9, anno II (nuova serie), novembre.

- SCARSELLINI Annalisa, STARO Placida., ZACCHI Massimo (1990), *Osservazioni sui Balli 'da Piffero'* in LEYDI Roberto, PIANTA Bruno, STELLA Angelo (a cura di), *Mondo popolare in Lombardia. 4 . Pavia e il suo territorio*, Milano, Silvana Editore, pp. 461-494.
- SCARNECCHIA Paolo (2000), *Musica popolare e musica colta*, Editoriale Jaca Book.
- SEDDA Franciscu (2003), *Tradurre la tradizione. Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura*, Roma, Meltemi.
- SEMB Klara (1951), *Dances of Norway- vol. 20*, London, Max Parrish & company.
- SENSI T. (1941), *Rinascita del carnevale veneziano. Maschere e moresche in piazza e in piazzetta*, in "l'Illustrazione italiana", a. XII, pp. 290-291.
- SETTIMELLI Leoncarlo (1992), *Il ballo. Dal valzer alla disco-dance, l'entusiasmante avventura del più popolare divertimento d'ogni epoca*, Roma, Gremese Editore.
- SEVERINO Davide, GALIONE Fulvio (2009), *La danza del Tataratà e la festa di Santa Croce a Casteltermini. La storia e le fonti*, Caltanissetta, Lito Art.
- SEVES Filippo (1893), *Usi e costumi della valle di Pragelato*, in "Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari, vol. XII, fasc. IV, ott.-dic., pp. 507-531
- SILVERII Plineo (1981), *Orsogna.. in costume (Talami-coro-banda-usanze)*, Orsogna, Edizioni "La figlia di Iorio".
- SIMEONE Nino, STRINA Norino (1993), *"Su quella plaga azzurra". Canzoniere tabarkino*, Pontedera (PI), Bandecchi e Vivaldi.
- SIMONESCHI L. (1890), *Studi pisani. Il giuoco in Pisa e nel contado nei sec. XIII e XIV*, Pisa, Mariotti.
- SOLERTI Angelo (1905), *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea*, Firenze.
- SOLLAZZO Vito (1996), *Giochi e giocattoli della tradizione popolare nella mia infanzia*, Atriplada, C.R.E.S.M. Campania.
- SORDI Italo (1991), *Il Carnevale di Bagolino*, in LEYDI Roberto, PIANTA Bruno (a cura di), *Mondo popolare in Lombardia. 2. Brescia e il suo territorio*, Milano, Silvana Editore, pp. 25-43.
- IBID., *La musica del carnevale di Bagolino*, inserto del Disco Lp omonimo, Regione Lombardia. Documenti della Cultura popolare, Collana Albatros, VPA 8236 RL, Rozzano, Editoriale Sciascia, .
- Sorrento L., *L'isola del sole*, Milano, Trevisini, s. a.
- SPARAGNA Ambrogio (1983), *La tradizione musicale a Maranola*, Roma, Bulzoni Editore, 245.
- SPARTI Barbara (1996), *Musica disciplina - Would you like to dance this frottola?*, Hänssler – Verlag, American institute of musicologo, vol. 2.
- SPALLICCI M. (1921), *La poesia popolare romagnola*, Forlì.
- SPONGANO Raffaele (1947), *Nozione ed esempi di metrica italiana*, Patron, Bologna.
- STAITI Nico (1996), *Le immagini della musica popolare*, in LEYDI Roberto (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 245-273.



- STAITI Domenico, BOCCADORO Brenno, ROUGET Gilbert, COSI Luisa (1999), *Tarantismo, Transe, possessione, musica*, a cura di DI MITRI Gino L., Besa Editrice, Lecce.
- STARO Placida (1982), *Metodo di analisi per un repertorio di danze tradizionali*, in *Culture Musicali*, Roma, a. I, n. 2, pp. 73-79.
- IBID. (1983), *Un repertorio di ballo saltato*, in CAMMELLI S. (a cura di), *Musiche da ballo, balli da festa*, Bologna, Alfa, pp. 79-137 (diagrams, music, dance notation).
- IBID. (1985), *Musica per danzare*, in "Culture Musicali", 2 (4), pp. 57-69, Roma.
- IBID. (1985), *Documento letterario e danza etnica*, in "Culture Musicali" 4 (7-8), Milano, pp. 127-146.
- IBID., (a cura di) (1985), *Bibliografia sulla danza popolare italiana*, in "Culture Musicali", 4 (7-8), Milano, pp. 147-194.
- IBID. (1989), *Widespread models for the analysis of folk dance*, Lisbeth Torp (editor), *The dance event: a complex cultural phenomenon*, Copenhagen, ICTM, Study Group on Ethnochoreology, pp. 81-92.
- IBID. (1990), *Il ballo*, in LEYDI Roberto (a cura di), *Canti e musiche popolari*, Milano, Electa ed., pp. 57-69.
- IBID. (1992), *Il ballo, il diavolo e l'America*, S. Michele all'Adige, Museo delle genti trentine.
- IBID. (1992), *Il canto a ballo, ovvero "della pratica di cantare per l'accompagnamento del ballo"*, in "Choreola", nn. 3-4, Anno I, 1991, autunno-inverno, pp. 2-62, Firenze, Edizioni Taranta.
- IBID. (1995), *Taranta e argia: pensare la memoria. La protesta di una tarantata in trasferta*, in MAGRINI Tullia (a cura di), *Atti del Convegno di Antropologia della Musica e Cultura Mediterranea*, Venezia.
- IBID. (1996), *Il ballo tra tradizione e oralità*, in LEYDI Roberto (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 197-224.
- IBID. (2001), *Il canto delle donne antiche. Con garbo e sentimento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- STRAJNAR Julian (1990), *Cytira*, Udine, Pizzicato ed..
- STEFANI G. (a cura di) (1996), *Intense emozioni in musica*, Bologna, Clueb.
- STELLA Maria Carmela (2005), *Tradizioni musicali del Materano*, Udine, Nota.
- STEVEN Feld, GUIZZI Febo, MARANO Francesco, MIRIZZI Ferdinando, SCALDAFERRI Nicola, VAJA Stefano (2005), *Santi, animali, suoni. Feste di Campanacci a Tricarico e San Mauro Forte*, Udine, Nota.
- STOPPA Francesco, DI TONDO Ornella, DI GREGORIO Ubaldo, SECCIA Crispi (2008), *Il ballo a zampogna: un'ipotesi ed un esperimento*, Chieti, Accademia dei Transumanti degli Abruzzi.
- STOPPA F. (2010), *Analisi morfologica della saltarella tra I balli a struttura circolare nella zona degli Abruzzi citra (Provincia di Chieti)*, in *La danza fuori della scena. Cultura, media, educazione*, Quaderni della Rivista Abruzzese n. 81, Lanciano, Atti delle giornate di studio 18-20 giugno 2009, pp. 29-44.
- STORACE S. (1753), *A genuine letter from an Italian Gentleman concerning the Bite of the Tarantula*, in "Gentleman's Magazine", XXIII, Londra, pp. 433-434.

- STRAUSS C. (1933), *Ginnastica moderna femminile. Arte e grazia del movimento*, Milano.
- SWIXBURNE (1785), *Travels in the two Sicilies, (1777-1780)*, trad. franc. Parigi, pp. 360-364.
- TAMBORNINO J. (1909), *De antiquorum daemonismo*, Giessen.
- TAMBURINI Vittorio (1934-36), *Figure del saltarello*, in Crocioni Giov., *La poesia dialettale marchigiana*, vol. II, pp. 107-108, Fabriano.
- TAMMI Ernesto (1928), *L' ball dal ferì*, «La scure», 21 gennaio.
- IBID. (1941), *Un antico ballo piacentino*, "Lares", Firenze, anno XII, n.3, pp. 216.
- TANCREDI Giovanni (1942), *Canti e balli garganici*, Atti del IV Convegno Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari, pp. 428-442.
- TANI Gino (1948), *Ballo*, Enciclopedia italiana, II appendice, pp. 352-354.
- IBID. (1963), *Storia della danza*, Olschki, Firenze (3 vol.).
- IBID. (1983), *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, Olschki, Firenze, voll. 3.
- TANTURRI Giuseppe (1853), *Monografia di Scanno, Frattura e Villalago*, in "Il regno delle due Sicilie descritto e illustrato", vol XVI, fasc. 2°, Napoli, pp. 104-123.
- TARANTINO Luigi (s.d.), *La notte dei tamburi e dei coltelli*, Besa Ed., Nardò.
- TARUCCI F. (1889), *Usi nuziali (di Piobbico)*, in "Rassegna emiliana", Modena, anno I, fasc. III.
- TARRAGO PLEYAN F. (1948), *La moziganga y el bal de la torre en Lerida*, in "Ilerida", a. VI, n. X-XI, pp. 129-153.
- TASSONI Giovanni (1973), *Arti e tradizioni popolari. Le inchieste napoleoniche sui costumi e le tradizioni del Regno Italico*, Bellinzona, La Visconta.
- TATEO Antonio (1984), *Il soffio, il suono*, Roma, Cuzzola.
- IBID. (1991), *Il suono, il ballo e la tensione visiva*, in "Choreola," I, n.2, Firenze, Taranta, pp. 45-48.
- TAVIANI F. (1969), *La Commedia dell'Arte e la Società Barocca. La fascinazione del Teatro*, Bulzoni, Roma.
- TENNEVIN Nicolette and TEXIER Marie (1951), *Dances of France - II: Provence and Alsace - vol. 18*, London, Max Parrish & company.
- TESSAROLO M. (1986), *Il passaggio dalla simbologia coreografica ad altre simbologie artistiche: l'esempio della danza macabra*, in "Lares", Firenze, anno LII, pp. 493.
- THORNDIKE L. (1929-59), *History og magic and experimental science*, New York, VIII voll.
- TIBERINI Elvira Stefania (1982), *La moresca: aspetti socioculturali di una danza popolare tradizionale in tre diversi contesti etnografici*, in "L'Uomo, Società Tradizione Sviluppo", Volume VI, n. 2, pp. 193-211.
- TIGRI Giuseppe (1860), *Canti popolari toscani*, Firenze, Barbera, Bianchi e comp..

- TOLLEDI Fabio (a cura di) (1998), *Tamburi e coltelli. La festa di San Rocco, la danza scherma, la cultura salentina*, Taviano (LE), Quaderni di Astragali.
- TOOR Frances (1953), *Festivals and Folkways of Italy*, New York, Crown, pp. 312.
- TOMMASEO Nicolò, BELLINI Bernardo (1869), *Dizionario della Lingua Italiana*, Torino-Napoli, Soc. Unione Tip. Ed..
- TONELLI Anna (1998), *E ballando ballando. La storia dell'Italia a passi di danza (1815-1996)*, Milano, Franco Angeli Editore.
- TORNIAI Renato (1950), *La danza sacra*, Ed. Paoline, Torino.
- TORREFRANCA Fausto (1939), *Il segreto del Quattrocento*, Milano, Hoepli.
- TOSCHI Paolo (1950), *A question about the tarantella*, in "Journal of the International Folk Music Council", Londra, vol. II, pp. 19 sgg.
- IBID. (1950), *Danze popolari italiane*, in "Le vie d'Italia", a. LVI, pp. 329-337.
- IBID. (1952), *Romagna tradizionale. Usi e costumi, credenze e pregiudizi*, Licinio Cappelli Editore, Bologna.
- IBID. (1955), *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri.
- IBID. (a cura di) (1967), *Il folklore (tradizioni, vita e arti popolari)*, Conosci l'Italia, XI (1967), Milano, Touring Club Italiano, pp. 96.
- IBID. (1959), *Ultime tracce di antiche canzoni: «L'acqua corre alla borrana»*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, pp. 860-866.
- IBID. (1963), *Invito al folklore italiano. Le regioni e le feste*, Roma, Studium Editrice.
- TRASI Maria Vittoria (1950), *Il saltarello nelle sue forme e nei suoi aspetti*, in "Ricreazione", Roma, ENAL, a. 2, p. 12-18.
- TREBBI Oreste, Ungarelli Gaspare (1932), *Costumanze e tradizioni del popolo bolognese (con pp.ine musicali di canti e danze)*, Bologna, Zanichielli.
- TRUDDA Gianfranco, *Sua Maestà lo scottis*, Amministrazione Comunale Arzachena, Arzachena.
- TURCHINI Angelo (1987), *Il morso, il morbo, la morte. La tarantola fra cultura medica e terapia popolare*, Milano, Angeli.
- TURCI Mario (a cura di) (1989), *Il ballo liscio. Alle origini di un fenomeno musicale e di costume*, *Atti della giornata di studi Santarcangelo di Romagna 5 novembre 1988 - Quaderno 3*, Maggioli Editore, Sant'Arcangelo di Romagna.
- TURNBULE A. M. (1771), *Concerning Italy, the alleged effecis of the bite of the tarantula and Gracian antiquities*, in "Essays and observations of the Philos. Soc. of Edimburgh", III pp. 100-115.
- THURSTON H. A. (1954), *Scotland's Dances*, London, G. Bell and Sons, Ltd.

- UGOLINI Maria Maddalena (1987), *Animali Sacri. Trilogia. La Madonna delle galline - La Madonna delle formiche. Il sacrificio dell'ariete*, Ancona, Filelfo.
- UNGARELLI Gaspare (1892), *La «Mambra», danza bolognese*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. XI, fasc. III-IV, lug.-dic., pp. 565.
- IBID. (1892), *Danze villeresche bolognesi nel secolo XVII*. in *Nozze Cantoni-Benati*, Bologna, Tip. Fava e Gavagnani, pp. 13.
- IBID. (1892), *Miscellanea, "A.S.T.P."*, anno XI, fasc. III-IV, lug.- dic., pp.g. 564-568
- IBID. (1893), *Giuochi popolari e fanciulleschi in Bologna, raccolti e descritti* (Estratto da "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari"), Palermo, Clausen.
- IBID. (1894), *Le vecchie danze ancora in uso nella provincia bolognese*, Forzani, Roma (ristampa Forni). *Usi vari*, in "R.T.P.I.", Anno II, fasc. VI, maggio 1895, p. 436-439.
- URRARO Raffaele (2006), *'A 'Mberta. Canti e Tradizioni popolari dell'area Vesuviana. Vol. I. La tammurriata*, Napoli, Marcus Edizioni.
- IBID. (2006), *'A 'Mberta. Canti e Tradizioni popolari dell'area Vesuviana. Vol. II. Canti e Tradizioni Popolari*, Napoli, Marcus Edizioni.
- VACANTE Vincenzo (1992, 1993), *"Li rigattati" di S. Michele e S. Giovanni di Calamonaci (AG)*, in "Choreola", II (1992), n. 5, pp. 18-24 e III (1993), n. 10, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 54-58.
- VALENTE Michele (2010), *La taranta. Una danza sacra popolare*, Roma, Cromografica Roma.
- VALLA F. (1891), *La carità*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. X, pp.122.
- IBID. (1894), *Il contentino dell'ahi, ballo dell'Emilia*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. XIII, pp. 293.
- IBID. (1894), *Cura delle morsicature delle tarantole ( sas alzas di Orzieri )*, in "A. S. T. P." Palermo, vol. XIII, pp. 48-50.
- IBID. (1894), *Usi tradizionali anconetani nel matrimonio*, in "Riv. Trad. Pop. Ital.", Anno I, fasc. VI, maggio, p. 47-477.
- VALLARDI G. (1859), *Trionfo e danza della morte o danza macabra a Elusone*, Milano.
- VALLE Gianni (1980), *Il manuale di ballo*, Roma, Lato Side Editore.
- VALLERIUS M. (1999), SWEDENBORG E., KÄNLER M., *La tarantola iperborea. Scrittori del Settecento svedese sul tarantismo*, (a cura di Di Mitri Gino L.), Nardò (LE).
- VALLETTA L. (1706), *De Phalagio apulo*, Napoli.
- VARGIU Adriano (1968), *Forme poetiche e musicali del Campidano*, in "Lares", Firenze, Leo S. Olschki editore, anno XXXIV, fasc. 3-4, pp. 157-165.
- VAN DER VEN-TEN BENSEL (1949), *Dances of The Netherlands*, London, Max Parrish & company.
- VAN GENNEP A. (1943-58), *Manuel de Folklore Français Contemporains*, in, 7 vol I., Picard, Paris.

- VAN ZILE J. (2005), *Noter la danse: comment et pourquoi?*, in *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, pp. 221-234.
- VITA Emilio, (a cura di) (1994), *Scusi, permette un ballo? Viaggio tra i balli popolari in alcune regioni d'Italia*, Edizioni Essegi, Ravenna.
- VATIELLI Francesco (1927), *Canzonieri musicali del cinquecento*, in "Arte e vita musicale a Bologna", Bologna.
- IBID. (1958), *La Tarantella in Campania* (con illustrazioni fotografiche), in "Lares", Firenze, anno XXIV, n. 3-4, pp.21.
- VENTURELLI Gastone (1992), *Il ballo de "La veneziana" e alcune sopravvivenze nella Toscana nord-occidentale*, in "Choreola", nn. 3-4, Anno I, 1991, autunno-inverno, pp. 102-111, Firenze, Edizioni Taranta.
- VERGARI A. (1839), *Tarantismo o malattia prodotta dalle tarantole velenose*, Napoli.
- VERNI Piero (1990), *Sevegnani Vicky, Tibet. Le danze rituali dei Lama*, Firenze, Nardini Press.
- VESPIGNANI Arcangelo (1920), *E bal dl' uslazz*, "La Piè", I, n. 4.
- IBID., *Lu sardarelle* (canzonetta) (1948), , in "Nostre Regioni", IV, 7, pp. 5, Ascoli Piceno.
- VIDOSSÌ G. (1942), *La danza degli spadonari a Venaus in Val di Susa*, in "Lares", Firenze, anno XIII, n. 2, pp.24.
- VIGNOLI Sofia (1973), *La danza come educazione - Analisi e proposte per la formazione di una pedagogia antiautoritaria*, Roma, Savelli.
- VIGO Pietro (1878), *Le danze macabre in Italia*, Livorno, (Rist. Bologna, Forni).
- VITALETTI Guido (1925), *Dolce terra di Marca*, Milano, Trevisani. [p. 321, giuochi, passatempi, superstizioni]
- VITELLI Violante (1958), *La tarantella in Campania*, in "Lares", 1958, Firenze, Olschki, a. XXIV, n. 3-4, p. 21-30.
- VOCINO Michele (1914), *Lo sperone d'Italia*, Roma, Casa Editrice Scotti.
- VOGEL Emil (1882), *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens. Aus den Jahren 1550-1700*, A. Haack, Berlin.
- VOLPI Luigi (1937), *Usi, costumi e tradizioni bergamasche*, Bergamo, Tip. Carrara.
- VUILLIER Gastone (1899), *La danza*, Milano, Corriere della Sera.
- VULETIC-VUKASOVIC V. (1896), *La canzone del Bombabà in Dalmazia*, ( notizie sulla *manfrina bombabà* ),in "A. S. T. P." Palermo, vol. XV, pp. 197-198.
- VULLO G. (1885), *Spigolature demografiche siciliane di Butera*. "A.S.T.P." anno IV, fasc. III, lug. – set., pp. 361-363
- VUOLO E. P. (1942), *Origine della "danza macabra"*, in "Cultura neolatina", a. II, pp. 24-35.

- WEEGE F. (1926), *Der Tanz in der antike*.
- WEGNER M. (1949), *Das Musikleben der Griechen*, Berlino.
- WHEELER KEALIINOHOMOKU J. (2005), *Le non-art de la danse: un essai*, in *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, pp. 159-166.
- WICKE E. C. (1844), *Versuch einer Monographie des grossen Veittanzes und der unwillkürlichen Muskelbewegung nebst Bemerkungen über den Taranteltanz und die Beriberi*, Lipsia .
- WILLIAMS D. (2005), *La sémasiologie: étude des actions et des mouvements humains dans la perspective de l'anthropologie sémantique*, in *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, pp. 235-254.
- WITZIG Louise (1949), *Dances of Switzerland*, London, Max Parrish & company.
- WOLFRAM Richard, *Lo studio della danza popolare in Germania*, in "Lares", Firenze, anno X, 1939, n.4-5-6, pp. 341.
- IBID. (1956), *EUROPEAN Song Dance form*, in "Journal of the International Folk Music Council", vol. VIII, a., Amsterdam, Swets and Reitlinger N.V., 1971.
- WOLSKA Helen (1952), *Dances of Poland - vol. 22*, London, Max Parrish & company.
- YOUNGERMAN S. (2005), *Curt Sachs et son héritage: une approche critique d'Eine Weltgeschichte del Tanzes, suivie de commentaires sur quelques études récentes perpétuant ses idées*, in *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, pp. 77-92.
- ZAIN VERDESUCA, LIVRAGHI G. (1994), *Tre santi e una campp.na. Culti magico-religiosi nel Salento fine '800*, Bari, Laterza.
- ZAIOTTI A. (1949), *La danza*, in "Ricreazione", I, n. 7-8, Roma, ENAL, pp. 117-119.
- IBID. (1949), *Alcune danze popolari italiane*, in "Ricreazione", I, n. 7-8, Roma, ENAL, pp. 120-126.
- ZANNONI G., *Danzanti*, Enciclopedia cattolica.
- ZUCCOLO S. da Colonia (1549), *La pazzia del ballo*, Padova.
- IBID. (1549), *La Pazzia del Ballo*, Fabriano, Padova; rist. an. Forni, Bologna 1969.
- ZULATTI G. F. (1787), *Della forza della musica nelle passioni, nei costumi, nelle malattie, e dell'uso medico del ballo..*, Venezia.
- ZULLO E. (1997), *Ballando con l'orso. Terra di lavoro, terra di girovaghi*, in "Utriculus", VI,, n. 1 (21), gennaio-marzo, pp. 31-36.

**Italian Ethnochoreology**  
**Research and Analysis on traditional Italian dances**

After more than 30 years of intense research in all parts of Italy and having collected a rich audiovisual documentation, today it's possible to engage in a critical reflection on the ethnochoreutic studies undertaken so far and to present a more reliable morphological analysis of the rich heritage of traditional dances. Among the many theoretical and methodological questions to unravel, the study examines the various methods of transcription of movement adopted in the past, including the fundamental semiologic criteria of the cinematographer Laban, and proposes the prospective of a multimedia analysis of choreutic expression as a must for the future.

After a brief overview of the current state of International and Italian ethnochoreutic studies, the results and methodologies of my field research are presented. And it's precisely beginning with the direct observation of the dances, through a process of induction and a comparative study, that this research arrives to identify typological constants, differences, and articulations of the dances, creating a sort of grammar of the ethnochoreutic language. There follows the construction of a parametric system of analysis of the structural components and rules that constitute the form of ethnic dance. In conclusion, there is the presentation of the processes of invention, diffusion, and transformation of dance both in its original contexts and in its new functions of spectacle, consumerism, and tourism.