



VERBAMUNDI 66

**DANZE DI
CORTEGGIAMENTO
E DI SFIDA
NEL MONDO
GLOBALIZZATO**

a cura di
Pietro Fumarola
Eugenio Imbriani

BESAB

Nell'universo mobile e fluido della cultura si attuano processi di istituzionalizzazione e codificazione delle forme; ciò non avviene una volta per tutte, e non necessariamente in modo univoco. Il libro vuole indagare su queste dinamiche, riflettendo sui fenomeni della cultura popolare e, in particolare, sulla danza, e sui modi in cui agiscono le politiche nella determinazione dei percorsi e delle scelte destinati ad assumere rilevanza in una panorama che contempla varie possibilità. Chi stabilisce, allora, quali debbano essere i movimenti corretti della capoeira, della pizzica, della danza schermo o del tango, come mai, a lungo, il valzer è stato considerato pericoloso per la salute delle donne, in quali contesti sono stati fissati le norme e i significati del movimento rotatorio dei mistici sufi; e per quali motivi una manifestazione musicale come "La notte della taranta" è avviata a costituirsi in "fondazione"? Sono questi alcuni dei principali argomenti sviluppati sul piano storico come su quello etnografico e sociologico, in uno scenario multiforme e complesso che coniuga situazioni locali con quel che accade nel mondo.



INDICE

PRESENTAZIONE di <i>Pietro Fumarola</i>	7
INTRODUZIONE di <i>Eugenio Imbriani</i>	13
<i>Elizabeth Claire</i> LA DONNA, IL VALZER E LA GUERRA	25
<i>Salvatore Colazzo</i> , con la collaborazione di <i>Luigi Mengoli</i> PROCESSI DI ISTITUZIONALIZZAZIONE: DAI MENAMENAMÒ ALL'UNIVERSITÀ POPOLARE DELLA MUSICA E DELLE ARTI	45
<i>Giuseppe Michele Gala</i> IL DISSIDIO NEL CORTEGGIAMENTO E IL SODALIZIO NELLA SFIDA: PER UNA RILETTURA ANTROPOLOGICA DEL COMPLESSO SISTEMA DELL'ETNOCOREUTICA ITALIANA	63
<i>Remi Hess</i> FENOMENOLOGIA DEL CORPO NEL TANGO. VISSUTO, VISTO, PERCEPITO, CONCIPITO	111
<i>Georges Lapassade</i> IL RECUPERO DI UNA TRADIZIONE IN ITALIA: IL NEOTARANTISMO PUGLIESE E LA SUA ISTITUZIONALIZZAZIONE	121
<i>Luigi Tarantino</i> COLTELLI IN PIAZZA	127
<i>Fabio Tolledi</i> RITO TEATRO SPETTACOLO. AI MARGINI DI TORREPADULI: L'ORIZZONTE INCERTO DI NUOVE PRATICHE IDENTITARIE NEL DRAMMA SOCIALE	133
<i>Guglielmo Zappatore</i> IL SUFISMO E LA DANZA SUFI	141
<i>Tavola rotonda</i> LA NOTTE DELLA TARANTA: DINAMICHE DELL'ISTITUZIONALIZZAZIONE	153
<i>Pietro Fumarola, Eugenio Imbriani, Georges Lapassade</i> UN GRANDE IMBROGLIO. COLLOQUIO SU TERRENO E ISTITUZIONE	171

Giuseppe Michele Gala

IL DISSIDIO NEL CORTEGGIAMENTO E IL SODALIZIO NELLA SFIDA:
PER UNA RILETTURA ANTROPOLOGICA DEL COMPLESSO
SISTEMA DELL'ETNOCOREUTICA ITALIANA

Premessa

Il titolo del convegno "Danze di corteggiamento e di sfida nel mondo globalizzato" ricalca il *cliché* più aduso e quindi più noto che in Italia da alcuni secoli viene dato alla semantica della danza sociale,¹ sia colta che popolare.

Ma corteggiamento e sfida possono essere due parametri tassonomici dei balli etnici? L'etnodanza, per la sua poliedricità morfologica e semantica, si presta a qualsiasi pretesto classificatorio, il problema è poi far convivere fra loro i vari parametri e le categorie individuate senza incontrare eccessive contraddizioni o contrapposizioni. Negli ultimi decenni i pochi cultori, che hanno dedicato una qualche attenzione alla danza tradizionale italiana, sia dal punto di vista storico-letterario che etnografico, sembrano essere stati assillati più dalla smania tassonomica che dal desiderio di penetrare e di comprendere il vasto cosmo della danza di tradizione italiana. Così prima ancora di raccogliere una consistente ed esaustiva mole di documenti a carattere etnocoerologico per avviare un'analisi profonda e poi comparativa delle innumerevoli danze che la tradizione fortunatamente ancora possiede, hanno proposto classificazioni, accorpamenti, terminologie assemblative e analisi comparative.²

Questa ansia della definizione ha preso anche il rifermentato mondo dell'etnofilia in Salento, che dinanzi alla morte da tempo annunciata delle danze etniche locali, cerca da alcuni anni di riannodare alcuni fili di un tessuto lacero per preservarne – nel migliore dei casi – la memoria, o per trasferire localmente dalle discoteche nelle piazze modelli assomiglianti o supposti simili a quelli che i nonni avevano ricusato alcuni decenni prima per sentirsi finalmente moderni e contestuali ad un mondo in via di accelerata trasformazione.



*"Neopizzica" con inseguimento dell'uomo chino a braccia protese verso la donna durante un concerto folk ad Acaia (Le). [Videogramma Gala, 2001
– Archivio di Documentazione Etnocoreutica dell'Ass. Taranta di Firenze]*

In realtà proprio i due temi prestati alla riflessione del convegno leccese – presentati come ossimorici sia nel gioco verbale che per l'effettivo accostamento di due sopravvivenze salentine – si prestano proprio ad un ribaltamento sensato delle posizioni, a dimostrazione dell'estrema complessità del mondo etnocoreutico in assoluto, e quindi anche della danza etnica in Italia e nel nostro Mezzogiorno. Certo è più facile disquisire sulla semplificazione del sapere etnocoreologico, che districare una matassa che si aggroviglia sempre più man mano che la ricerca³ fa emergere nuovi esempi coreutici che ribaltano posizioni tassonomiche acquisite, o complicano il quadro delle relazioni morfo-semantiche tra i vari generi etnocoreutici.

Tuttavia l'ambito della discussione, tipica di uno scambio di opinioni in un incontro di studi, m'impone di ridurre l'intervento ad alcune considerazioni di chiarimento essenziale per correggere distorsioni evidenti che ho trovato poco rispondenti dei punti di vista dal basso, dalla

parte cioè dei portatori della tradizione. Per questo alcune osservazioni in chiave storica non possono esimersi dall'essere demolitrici di luoghi comuni consolidati da secoli soprattutto per opera di una classe intellettuale che, dall'alto e con le proprie lenti di cultura osservante (e giudicante) ha interpretato espressioni coreutiche senza porsi mai il problema se gli esecutori-proprietari del patrimonio fossero anche coscienti delle proprie espressioni e possedessero un quadro interpretativo del proprio fare, dire, udire e sentire. La ridiscesa nel basso, nel profondo *humus* della tradizione agro-pastorale per ascoltare e cercare di capire l'altro mondo, è un po' come la discesa nell'Ade di Enea virgiliano, il quale torna nel reale più consapevole delle complicità esistenziali e quindi in qualche modo più saggio.

1. *Del corteggiare*

Sfogliando alcuni fra i più noti dizionari della lingua italiana alle voci "corteggiamento" (insieme a corte e "corteggiare" troviamo:

"corteggiamento":

– *atto del corteggiare* [diz. Nicola Zingarelli]

– *cercare di piacere a una donna, di ottenerne i favori* [grande diz. Battaglia]

"corteggiare" e "corte" (3a definizione):

– *cercare di suscitare i sentimenti affettuosi, l'amore di qc. con premure, complimenti, lusinghe e sim., spec. riferito alle premure di un uomo nei confronti di una donna* [diz. Nicola Zingarelli]

– *cercare di ottenere le grazie, i favori di una donna, di piacerle, mettendo in atto tutte le più ardite gentilezze, le premure, le lusinghe, i complimenti; fare dimostrazioni di onore nei confronti di una donna* [grande diz. Battaglia]

Se invece c'incamminiamo per poco lungo il sentiero etimologico, la voce "corteggiamento" rivela le sue origini sia temporali che contestuali: il nucleo originale sta nella voce primitiva "corte". Nelle corti feudali nasce e si sviluppa quel concetto di "amor cortese", così decantato da *troubadours*, cantastorie e poeti di scuola provenzale prima e siciliana poi. La teoria dell'amor cortese viene elaborata da una letteratura asservita al potere

nobiliare, la quale idealizza la relazione amorosa fra l'uomo e la donna su basi di vassallaggio, appunto come il rapporto che nei secc. XI-XIII intercorreva fra il vassallo e il suo signore: come una disponibilità a vita del cavaliere verso la sua dama in cambio di accettazione di un vincolo amoroso perdurante, non solo di tipo sentimentale ma talvolta anche fisico. L'uomo doveva individuare in una donna reale il suo ideale femminile e trasformarsi per lei nel "cavalier servente", mentre alla donna spettava l'accettazione definitiva del messaggio espresso attraverso un galateo di comportamenti che trovano nella corte il suo ambiente congeniale. Promessa di fedeltà a vita, dipendenza affettiva, disponibilità perpetua e totale al "servizio" dell'amata, protezione del senso dell'onore attraverso segretezza e discrezione erano in genere le disponibilità dichiarate e d'altro canto gli obblighi del messer cavaliere. Da parte della madonna l'accettazione del corteggiamento, la concessione di affetto e talvolta della disponibilità sessuale, la fedeltà affettiva erano i vincoli più diffusi. Questo tipo di relazione extraconiugale, pur se ufficialmente non accettato o spesso ignorato dalla Chiesa, compensava il disagio esistenziale derivato dai matrimoni obbligati per ragioni dinastiche od economiche. In realtà l'amor cortese lascia ancora oggi agli storici quell'ambiguità giocata tra moda di maniera e realtà per necessità.

Il corteggiare, attitudine antica affidata nelle culture patriarcali all'uomo, è stato comunque nel tempo messo in atto da ogni generazione e strato sociale, ma molti e diversificati erano i modelli culturali di riferimento per ogni gruppo sociale e i modi espressivi della sua realizzazione.

2. La retorica amorosa fra letteratura e diaristica

Spostando la visuale dalla poetica letteraria alla descrizione degli usi e costumi dei ceti popolari e focalizzando l'attenzione verso la danza popolare – attributo polisemico e ambiguo, che qui uso con la vasta accezione di "relativo ai ceti meno abbienti" – e svolgendo varie indagini storiche sulla pratica e sui contesti del ballo tradizionale, ho individuato tre canali principali che hanno consolidato questo abbinamento semantico tra danza e corteggiamento:



Tempera del 1664 di Schellinks, che riproduce un ballo fra probabili tarantate munite di oggetti rituali, con una spada infiorata e rosa (secondo alcuni pizzicata dallo scorpione) e una con fazzoletto steso

a) La novellistica rinascimentale e barocca

Gli ambienti trattati sono vari, le veglie o i festini di danza accennati sono spesso di ambiente di media aristocrazia (Grazzini, Bandello, Bargagli, ecc.) o di nobiltà di provincia (Basile). Le serate di ballo vengono descritte come occasioni di ammiccamenti e di intrighi amorosi, che si risolvono talvolta con la definizione dell'inganno amoroso e la consumazione dell'avventura extraconiugale. Ma in realtà i riferimenti letterari propongono intese a due all'interno di balli collettivi per coppie. Tra XVI e XVII sec. era usanza chiudere la serata danzante col *ballo del torchio* (o della torcia) o il *ballo del cappello*, considerati dalla Chiesa e dai perbenisti come immorali, perché ad invitare al ballo erano le donne, con libertà di scelta. In realtà, come narrano alcune novelle quattro-cinquecentesche, i balli di chiusura talvolta servivano a concludere un eventuale accordo amoroso e a definire i dettagli per l'inganno ai coniugi e l'intesa occulta-

ta. Da qui lo slittamento semantico di nomi storici di balli verso accezioni della sfera erotica: *tresca* (trescare, imbroggiare), *manfrina*, ecc. o di modi di dire coniat dal linguaggio popolare sui balli usati: nell'abruzzese "ballare la *saltarella*" o nel barese "*c'ama fa' na pizzèca pizzèchè*" nel senso allusivo di fare l'amore, ecc. Nei due brani novellistici di Bandello, riportati qui di seguito, per esempio, emerge come i saloni aristocratici preposti ai balli di società funzionavano anche come platea per imbastire intese, ammiccamenti e intrecci amorosi o, per altri versi, come scenari di gelosie e belligeranze affettive. Ne deriverebbe – se preso alla lettera il bozzetto descritto – un mondo da oleografica cartolina d'epoca, atta a nascondere situazioni ben più complesse e meno futili. In realtà dalle novelle con finalità amene non traspare tutta l'importanza sociale che i saloni delle danze realmente avevano sul piano politico e socio-economico, come riservata arena per tessere relazioni, intese o sfide politiche, alleanze e affari economici, imparentamenti nuziali per ragioni di rango o di ricchezza e semplici obblighi di cortesie diplomatiche.

... Un'altra volta al tempo del carnevale ballandosi ed essendo ella in ballo, a la fine della festa cominciò a farsi il *ballo del torchio*. Come Gandino vide cominciar questo ballo, entrò in tanta gelosia che assalito di subita còlera, senza considerar ciò che si facesse, andò e levò la moglie di mano a uno con cui ballava, e la fece ritirar a la camera con biasimo di quanti v'erano e grandissimo sdegno.⁴

... Ora stando egli in questo vagheggiamento venne il fine de la festa del ballare e si cominciò a far la *danza del "torchio"* che altri dicono il *ballo del "cappello"*. Facendosi questo giuoco fu Romeo levato da una donna; il quale entrato in ballo fece il dover suo e dato il torchio ad una donna, andò presso a Giulietta, ché così richiedeva l'ordine, e quella prese per mano con piacere inestimabile di tutte due le parti. Restava Giulietta in mezzo a Romeo e a uno chiamato Marcuccio il guercio, che era uomo di corte molto piacevole e generalmente molto ben visto per i suoi motti festevoli e per le piacevolezze ch'egli sapeva fare, perciò che sempre aveva alcuna novelluccia per le mani da far ridere la brigata e troppo volentieri senza danno di nessuno li sollazzava. Aveva poi sempre il verno e l'astate e da tutti tempi le mani via più fredde e più gelate che un freddissimo ghiaccio alpino; e tutto che buona pezza scaldandole al fuoco se ne stesse, restavano perciò sempre freddissime. Giulietta che dalla sinistra aveva

Romeo e Marcuccio dalla destra, come da l'amante si sentì pigliar per mano, forse vaga di sentirlo ragionare, con lieto viso alquanto verso lui rivoltata, con tremante voce gli disse: – Benedetta sia la venuta vostra a lato a me! – E così dicendo amorosamente gli strinse la mano. Il giovino che era avveduto e punto non teneva de lo scemo dolcemente a lei stringendo la mano in questa maniera le rispose: – Madonna, e che benedizione è cotesta che mi date? – e guardandola con occhio gridante pietà, da la bocca di lei sospirando se ne stava pendente. Ella allora dolce ridendo rispose: – Non vi meravigliate gentil giovine che io benedica il vostro venir qui perciò che messer Marcuccio già buona pezza con il gelo de la sua fredda mano tutta m'agghiaccia, e voi, la vostra mercé, con la dilicata mano vostra mi scaldate. – A questo subito soggiunse Romeo: – Madonna, che io in qual si sia modo servizio vi faccia, m'è sommamente caro, ed altro al mondo non bramo che potervi servire, ed allora beato mi terrò quando degnarete di comandarmi come a vostro minimo servidore. Ben vi dico che se la mia mano vi scalda, che voi con il fuoco dei begli occhi vostri tutto m'ardete, assicurandovi che se aita non mi porgete a ciò possa tanto incendio soffrire, non passerà troppo che mi vedere tutto abbruciare e divenir cenere. – A pena poté egli finir di dire l'ultime parole e il giuoco del "torchio" ebbe fine. Onde Giulietta che tutta d'amor ardeva, sospirando e stringendo la mano, non ebbe tempo di fargli altra risposta se non che disse: – Oimè, che posso io dirvi se non ch'io sono assai più vostra che mia? – Romeo, partendosi ciascuno, aspettava per vedere ove la giovinetta s'inviase; ma guari non stette che egli chiaramente conobbe che era figliuola del padrone della casa, ed anco se ne certificò da un suo benvolgente dimandandogli di molte donne...".⁵

b) Le relazioni di viaggio di artisti, letterati e intellettuali in Italia

Le osservazioni perlopiù occasionali (talvolta di seconda mano) di viaggiatori colti e riportate in diari o quaderni di appunti tra il XVIII e XIX sec. ribadiscono spesso, nelle descrizioni di esecuzioni coreutiche popolari, atteggiamenti e intenzionalità di dialogo amoroso fra i ballerini. I balli accennati, di cui spesso i cronisti improvvisati ed etnograficamente incompetenti non danno neanche il nome, sono quasi sempre estrapolati dai contesti specifici e resi quindi astratti, avulsi dalla festa e dagli eventi che avvolgono e danno essenza ai balli stessi. Quasi mai i relatori indagano su codici e relazioni sociali del luogo, sono attratti dai balli in coppia mista (uomo-donna) e riducono tutti i repertori osservati ad un dialogo

amoroso codificato e spesso a vere e proprie narrazioni cinetico-gestuali del corteggiamento. L'angolo di osservazione è quasi sempre esterno e dall'alto verso il basso; il mondo "altro" fugacemente osservato – con minor attenzione data ad un qualsiasi monumento della classicità – viene letto, anche oltre la soglia della nascita degli studi demologici, con il proprio patrimonio contemplativo ed interpretativo. Ma anche qui, come nei casi letterari, ciò che resta e trapassa al volgo e ai posteri, è la potenza della scrittura che lascia segni indelebili nei processi decodificativi della classe intellettuale prima e poi gradualmente – per effetto di discesa – in quelle nobiliari, borghesi e popolari.

Di quel ballo selvaggio, e di quel più selvaggio cantare che accompagnava il ballo, conservavo tale piacevole impressione, che pregai il nostro gentile ospite di offrire un nuovo trattenimento ai suoi lavoratori. Il tempo era splendido, la notte mitissima, per cui andammo tutti sulla "loggia" con un magnifico chiaro di luna – chiaro di luna affatto meridionale – che fu lì ballata la "Pizzica-pizzica" con tutto lo slancio e la grazia abituale in quelle garbate popolazioni. Una lunga canzone d'amore viene detta cantando: l'uomo balla di fianco e gira d'intorno alla sua ballerina, la quale tenendo con grazia il grembiule fra il pollice e l'indice di tutte e due le mani, sembra stia per poco ad ascoltare, per poco a sfuggire il suo ballerino. Ad un tratto si gira un braccio sulla testa, e l'altro appunta arditamente sul fianco, mentre facendo schioccare le dita ed allontanandosi d'un balzo, sembra sfidare il suo compagno a seguirla. Corrono allora tutti e due la "loggia", l'uomo con la testa rovesciata indietro e gli occhi schizzanti fuoco per l'eccitamento, e gridando degli hah, mano mano che è più prossimo a raggiungere la ragazza. Poi calmandosi, e ritornando sui loro passi, la prima maniera lusinghiera ricomincia, e molte volte finisce che l'uomo cade in ginocchio davanti alla fanciulla, ciò che è segnale di grande approvazione e battute di mano del pubblico. Se il primo ballerino è stanco, viene subito surrogato da un altro, e così per la ballerina; e perfino il nostro ospite cedette alla tentazione della musica e del ballo, e dimostrò che la sua lunga permanenza in Inghilterra non gli aveva impedito di rammentare i difficili passi della "Pizzica-pizzica", di cui era stato – ci diceva ridendo ed anelando – un appassionato ballerino.⁶

Gli osservatori casuali e di passaggio non hanno neanche il tempo di ambientarsi e comprendere ciò a cui assistono, né vi è premura da parte

degli stessi di farsi spiegare ciò che vedono. La presunzione interpretativa li porta a commentare le usanze altrui, confondendo persino gli elementi più ovvi ed evidenti. Ciò che accade regolarmente nel ballo tradizionale viene travisato dal pregiudizio dell'adescamento; eccone alcuni esempi di come si può leggere gli elementi esecutivi, facenti parte di una regolare grammatica coreutica locale, in improvvisazioni intenzionali:

- il girare lungo un cerchio mantenendosi diametralmente opposti viene preso come inseguimento dell'uomo verso la donna;

- secondo concezioni estetiche locali, all'uomo spettavano movenze ampie ed energiche, alle donne quelle contenute e graziose: queste sono interpretate come moine di adescamento e quelle come gallismo di conquista;

- nel girare l'uomo si muove con passi ampi, la donna con passi piccoli, inevitabilmente l'uomo compie tratti di percorso maggiori, la donna allora per mantenersi diametralmente opposta all'uomo nel girare si tiene più vicina al centro: la lettura che viene data è che l'uomo gira attorno alla donna per sedurla;

- in molte *tarantelle* e in molti *saltarelli* la combinazione delle coppie era regolata mediante l'invito che ciascuno a turno compiva dando il fazzoletto alla persona chiamata (il fazzoletto simboleggiava il contatto fisico e lo sostituiva perché eticamente non stava bene toccarsi durante il ballo); questa regola valida per tutti, anziani, giovani e bambini, fra donne o fra uomini, è interpretata come scelta amorosa, quasi con intenzioni matrimoniali;

- l'inginocchiamento al centro di uno dei due ballerini era un segno di omaggio e di rispetto sociale che alcune danze prevedevano come regola comune, indipendentemente dalla combinazione della coppia (mista, maschile o femminile) o dell'età; la lettura romantica leggeva in questo una vera e propria dichiarazione d'amore.

In questa ossessione della seduzione, non quadravano quei balli senza la "normale" formazione di coppie uomo-donna, sconvolgevano le aspettative romantiche del visitatore, ecco allora che nella diaristica di viaggio sono trascurati i balli di gruppo, perché probabilmente ritenuti troppo simili alle *contraddanze* e ai balli di società dei saloni aristocratici, oppure perché deludono proprio sul piano della drammatizzazione, e quando non possono farne a meno di assistervi, i balli a catena dai moduli iterati-

vi vengono ritenuti "melanconici" e noiosi, mentre le danze di coppia "gaie e piacevoli" perché variate e piccanti. In Sardegna, dove i modelli coreutici tradizionali prevedono balli in cerchio a struttura modulare iterativa, la delusione degli osservatori esterni è evidente e la distanza fra la cultura colta e quella etnica è letta condita dalla sensazione del "selvatico":

In una gita ad Ilbono potei finalmente vedere il ballo sardo, detto ballo tondo, o *duru duru*, che si fa nel piazzale della chiesa tutte le feste dopo il vespro. Tutti quelli che si trovano presenti possono prender parte alle danze, che si eseguono con una musica monotona, invariabile, noiosa, triste, antica quanto la barba di Noè; musica che ha qualche cosa tra i pifferi napoletani e i suoni d'un organo da chiesa e il ronzio delle api, ricavata da uno strumento pastorale, detto *Launedas* [sic], antichissimo, cioè le *tibiae pares et impares* dei Romani, usitatissimo in tutta la Sardegna, composto di rustiche canne, alle quali dà fiato un instancabile suonatore, che spesso si offre gratis et amore Dei!

Quella musica, che ha anche un non so che di africano e di barbaro e della sinagoga degli Ebrei, è sempre uguale in tutta l'isola ed è la stessa che si ottiene anche nel canto da certi cori formati da quattro o da cinque persone riunite in circolo, le quali emettono grida che spesso paion grugniti, o sforzi di vomito.

Il ballo sardo, che non è ballo, è ancora più monotono della musica. È un insieme di uomini e di donne, che in circolo, tenendosi per mano, ballano, o, per dir meglio, passeggiano in cadenza attorno al suonatore, che sta nel centro, e vanno avanti e indietro, di fianco, di sghimbescio, or strisciando il piede a terra, or saltando, dritti, impettiti, seri, le donne con gli occhi bassi, con aria grave e solenne. Al cessar della musica esse si ritirano subito, di corsa, in un angolo del piazzale, e gli uomini in un altro opposto, sicché vi è completa separazione fra i due sessi, separazione che in Sardegna è dappertutto, persino nelle case e nelle chiese, ed un uomo non ardirebbe entrare nel gruppo delle ballerine, fosse pure per dire una parola alla sorella, od alla fidanzata. Quando le *Launedas* si fanno sentire di nuovo o, in loro vece, tre o quattro uomini nel mezzo cantano in coro la solita cantilena, ritornano in lizza prima gli uomini e poi le donne, e indi a poco a poco le squadre si frammischiano dei due sessi e le danze si fanno animate e divertenti, sebbene questo al forestiero che le osserva non appaia troppo, per la gravità e la serietà delle mosse e delle persone, per le regole severissime che vi sono e scrupolosamente osservate.

Anco il ballo in Sardegna, insieme a tante cose e tanti altri usi primitivi, doveva restare a rammentarci le epoche più remote, fino ad Omero, che rappresenta il ballo tondo nello scudo di Achille; ma quella monotonia di suono, di movimenti, quella quasi mancanza di contatto fra l'uomo e la donna rendono il ballo sardo al di sotto dei nostri balli moderni e di quelli che più volte ho veduto sulla pubblica piazza nei villaggi del Piemonte e altrove.⁷

Altra espressione della vita sarda caratteristica è la danza. Per ricostruire lo sviluppo e ritrovare la genesi del tradizionale ballo sardo mancano dati precisi, ma tuttavia osservandone accuratamente i vari movimenti e le diverse andature si possono in qualche modo formulare delle ipotesi.

Un ballo sardo, nella sua forma più semplice e più comune, presenta un movimento di danza in avanti, uno indietro ed un moto di passo segnato a piè fermo: questa triplice andatura ricorda, grossolanamente quella del coro, nell'antica tragedia greca, nelle sue diverse posizioni strofe, antistrofe ed esodo. Sicchè da questa rassomiglianza potremmo anche affermare che tanto il ballo sardo come quello dell'antica tragedia greca siano derivati o un ceppo comune che senza dubbio dovrebbe cercarsi nelle antichissime danze sacre dei primi popoli mediterranei.

Osservando poi il moto vertiginoso e selvaggio di alcune speciali danze sarde (sa danza) non sarebbe difficile ritrovare, specialmente nelle espressioni più sfrenate un qualcosa che derivi, sia pure molto ma molto di lontano, dalle cerimonie falliche, certissimamente praticate dai primi popoli abitatori della Sardegna, come lo attestano numerosi oggetti del R. Museo Archeologico di Cagliari. Con un pò di fantasia si potrebbe pure vedere nel ballo sardo una forma coreografica derivata dalle danze di guerra dei popoli aborigeni o pelasgici dell'età nuragica.

Ma le ipotesi ben poco dicono ed importano dinanzi all'originalità della danza ed alla ricchezza di armonie musicali che li accompagnano.

La critica forse potrebbe anche negare la bellezza di questa danza che innumeri generazioni di un popolo profondamente artista si sono tramandate, in eredità di gioia e di rito festoso. Non osserviamo quindi da studiosi questa lieta espressione di vita; ma dinanzi ad essa, lasciamoci trasportare dalla volubilità di un sogno d'arte, e solamente allora il passato parlerà a noi pienamente e nella pazzia "fuga" del sogno la musica turbinosa e la celere danza saranno eco lontana di musiche dionisiache, coro di tragedia, celebrazione fallica, ridda orgiastica, voce venuta d'oltre i secoli, grido gioioso di nomadi che tornano dopo lungo errare, dan-

za bellica di un popolo nuragico. In questo modo avremmo forse violato la storia ma nell'onnipotenza del sogno la danza ci avrà palesato tutta la sua vita interiore, tutto l'ignoto che è in essa.⁸

La visione romantica della danza riprendeva la lezione "cortese" della danza e la rifondeva nel nuovo genere orchestico emergente della cultura aristocratica ottocentesca: il balletto accademico.

c) Le riduzioni tematiche del ventennio fascista e la retorica spettacolare folkloristica

Sin dalla seconda metà dell'800 abbiamo notizie di esecuzioni extra-contestuali di ballo da parte di popolani eseguite su richiesta di forestieri o per costituire spettacoli organizzati da esportare fuori dei contesti originari per finalità esibizionistiche o remunerative. Nei primi decenni del '900 tale nuova dimensione di spettacolarizzazione diretta ai forestieri è andata crescendo sino ad ottenere, durante il ventennio fascista, ulteriori forti impulsi dalla politica culturale di regime, sostentamenti economici e un robusto apparato organizzativo. L'O.N.D. (Opera Nazionale del Dopolavoro) aveva avviato verso la fine degli anni '20 una sorta di censimento su quei paesi dove era possibile trovare gruppi in grado di allestire delle esibizioni di folklore; partì una fervida attività di ostentazione etnica distillata da organi locali di controllo: i carnevali trasgressivi, le maschere che prevedevano il travestimento degli uomini in donne, i balli a forte allusione erotica o dichiaratamente osceni furono eliminati, così come le molte farse satiriche che sbeffeggiavano i notabili del paese o la sfera clericale furono sostituite dalle solite scenette di tradimenti amorosi, infatuamenti senili e pettegolezzi di paese.

Per contrappeso si alimentò intensamente la retorica del "maschio latino" galante e corteggiatore delle donne, e delle donne garbatamente provocanti ma necessariamente ricasanti, almeno sino al garantito impegno prematrimoniale. Anche il giovane cafone meridionale, finite le dure fatiche dei giorni feriali, durante le quali il suo pensiero era costantemente rivolto alla sua bella, tornava a casa per prepararsi alla serata da ballo, dove poteva incontrare finalmente la sua amata: così nell'eseguire gli antichi balli dei suoi padri, i due corpi profferivano muovendosi dolci frasi d'amore, guardandosi dolcemente negli occhi appassionati. L'oleografica

commedia amorosa poteva contemplare anche il suggello della serata da ballo: una notturna serenata d'amore sotto la finestra della donna amata avrebbe accompagnato il sonno ed i sogni della futura sposa.

Su questo gioco amoroso, talvolta essenziale, talvolta melenso ma sempre poetico, convenivano i costumi legittimi e la morale cristiana e benpensante. La complessità della tradizione si semplificava riducendo alla dinamica amorosa giovanile ogni questione esistenziale. Serenate, stornelli e nuove composizioni popolareggianti abbondano da allora sui palchi, il mondo contadino subisce una metamorfosi dissociante: molte persone di matrice popolare sono indotte per ragione di spettacolo a snaturare il proprio patrimonio espressivo e modificarlo secondo parametri estetici altri. Abbigliamenti ritoccati, canti con scale tonali antiche piegate alle armonizzazioni scolastiche delle corali, balli rivisitati e uniformati nell'esecuzione, musiche mediate da gusti di orchestrina moderna. Il matrimonio del principe Umberto nel 1930 fu un banco di prova della politica culturale del regime, la quale si servì in quegli anni anche di esperti del settore e in molti casi manifestò una sincera tendenza a valorizzare l'associazionismo dopolavoristico rivolto alla presa di coscienza delle varie espressioni locali. Una condizione ambigua secondo i casi, i funzionari locali e le forze in campo: strumentalizzazione ed esasperazione del folklorismo in certi paesi, oppure altrove ha prevalso grazie a studiosi locali un più sincero rispetto.

Fra i testi e pieghevoli che presentano o descrivono i balli eseguiti dai gruppi folkloristici, citiamo solo qualche esempio fra i tanti:

Su bagadiu. Da sempre l'uomo è cacciatore e la donna la preda. Preda particolare perché dapprima scontroso e riluttante, si lascia dolcemente accalappiare e per convincerla è sufficiente una semplice moina. "Su bagadiu" (lo scapolo) è una simbolica danza di corteggiamento che nella maggioranza dei casi precludeva al patrimonio delle coppie che per gioco e per diletto, spontaneamente si formavano.⁹

La tarantella napoletana. La danza principia fra due giovani che si amano al loro saluto, ai loro primi passi, animati dalla gioia e dall'amore non tardano a seguire la loro volubilità, il malumore e lo sdegno. Ma il danzatore è quello che ha più ragione e la sua compagna, rientrata in se stessa, già confessa il torto e cerca di trattenere la partenza fino a pie-

gare un ginocchio al suolo. L'uomo le gira intorno vittorioso alzandola amorosamente. Ma ben presto succede la scena contraria. Questa volta è l'uomo che ha mostrato infedeltà e leggerezza; la donna gli dimostra il suo disprezzo allorché ella piega a sua volta il ginocchio davanti alla bella la quale non tarda ad intenerirsi e perdonare. Allora felici entrambi mostrano con la loro danza animata e piena di vivacità e di trasporto che il loro amore è coronato.¹⁰

Dall'ultimo dopoguerra l'associazionismo folkloristico ha continuato a svilupparsi in Italia, facendo registrare oggi oltre un migliaio di gruppi, una fitta rete di spettacoli e scambi con l'estero. Tale fervida ostentazione di un modello stilizzato e retorico di danza, tra sfilate, spettacoli, festival, mega-raduni e convegni, ha diffuso uno standard ormai dominante del ballo popolare, amplificato dalla programmazione televisiva e dai cosiddetti investimenti culturali di Comuni, Pro loco e scuole. Ciò cui si assiste nelle esibizioni dei balli folkloristici è riassumibile nei seguenti ingredienti:

- ballo pantomimico in coppia mista con rigida diversificazione dei ruoli;
- trama narrativa amorosa con prologo, sviluppo e conclusione: ammiccamento, invito al ballo, *avances* dell'uomo, diniego della donna, insistenza dell'uomo, vanitosa esibizione ginnica del maschio, incertezza della donna progressivamente cedente all'attrazione maschile;
- accettazione del corteggiamento, corrispondenza di posture e mimiche amorose, chiusura a lieto fine del ballo con conquista avvenuta e accoppiamento presumibile come sviluppo postumo lasciato intendere e non esposto;
- gestualità esasperata da codice di galanteria cavalleresca (spesso di origine aristocratico-borghese);
- decomposizione di strutture, geometrie e modularità cinetiche della tradizione;
- alterazione di tempi e spazi dell'esecuzione coreutica tradizionale;
- creazione di protagonismi e forzatura di ruoli;
- scomparsa dei codici etici e sociali della comunità detentrica del repertorio.

I giovani che vengono reclutati nelle scuole folkloristiche assumono

asetticamente i tratti stilistici di coloro che li hanno preceduti o si attengono alle indicazioni degli insegnanti-coreografi del gruppo, che spesso senza conoscere o praticare le forme tradizionali, trasferisce ai nuovi il modo di pensare e di "corporizzare" il ballo. Nei gruppi di più antica data la stilizzazione del corteggiamento pantomimizzato è divenuta un "modus cogitandi", una maniera d'intendere il ballo popolare che si consolida in opinione diffusa. Quando certi gruppi hanno caratterizzato la vita di un piccolo paese per molti decenni e in esso hanno transitato più generazioni di giovani, spesso è successo che si sia creata una dicotomia espressiva o una doppia "tradizione", quella folklorica e quella folkloristica che convivono magari la prima nelle campagne e l'altra nel centro abitato. In altri casi il ballo folkloristico ha persino sostituito quello folklorico.¹¹

3. Nuove danza giovanili, finti modelli di galanteria

Il corteggiamento si è imposto come un pensiero unico nella visione collettiva del ballo popolare italiano. La versione, che io chiamo cavalleresco-oleografica, del ballo, come luogo metaforico della conquista galante, rappresenta un'estrema riduzione dell'evento coreico e al tempo stesso un'astrazione artificiosa del bisogno del ballo e delle sue molteplici forme e funzioni.

Se si cerca di rintracciare l'origine dell'antico e favorito divertimento del ballo, questo non potrà apparire altro che una figurata rappresentazione dell'amore, spiegata con maggiore o minore delicatezza secondo il carattere o lo stato di civiltà dei popoli che vi si abbandonano.¹²

Ancora oggi non riusciamo a staccarci da questa idilliaca visione. Ricordo come Carpitella s'infuriava per l'insistere e il prevalere di tale lente interpretativa; in realtà già l'ottica "cortese" risultava superata anche da altri demologi e coreologi quali il Toschi e la sua allieva Galanti, De Martino e Cornoldi. Lo stesso D'Aronco, pur se legato ad una visione romantica della danza, si esprimeva per un allargamento della sua semantica:

Neghiamo che la danza sia stata alla sua origine, come taluno vorrebbe, una rappresentazione figurata dell'amore. Vero è che la danza – talora invocazione a Dio, talora eccitamento alla guerra – è altre volte invocazione ed eccitamento amoroso. È perfettamente naturale che l'amore e la creazione da un lato, e l'odio e la morte dall'altro (che contengono in sé qualche cosa del divino), tocchino la fantasia dell'uomo, e lo spingano a rappresentarli nel nitido linguaggio della danza.¹³

Sembrava che la lezione tosciana prima, e demartiniana dopo, avesse corretto la decodificazione amorosa della danza etnica, e che la crescita di un'etnofilia¹⁴ in Italia socialmente impegnata avesse debellato definitivamente la concezione oleografica e "conformista" di un certo folklorismo; invece negli ultimi anni del secolo appena trascorso un vasto arcipelago di associazionismo di base, nel tentativo di imitare i modi espressivi dei contadini per non farli perdere, stanno riducendo la danza tradizionale italiana alla sola funzione aggregativa; nelle regioni meridionali il folk revival è iniziato in ritardo ed ha preso ben presto la piega teatralizzante, probabilmente mutuata dai gruppi folkloristici, con una predilezione per le danze di coppia perché così meglio la danza piega verso la commedia sentimentale.

In Salento, infatti, è stata inventata una nuova *pizzica* totalmente plagiata dalla concezione mielatamente galante del ballo popolare. La "neo-pizzica" è stata inizialmente ideata intorno al 1990 dal teatrante e ricercatore Giorgio Di Lecce¹⁵ per finalità spettacolari; egli con la sua compagna Cristina Ria ed il gruppo "Arakne", partendo dalla ricerca sulle forme espressive della festa di S. Rocco a Torrepaduli (Le), ha elaborato, con scarsa conoscenza delle forme tradizionali della *pizzica pizzica* salentina, una esagerata drammatizzazione danzata della seduzione. Così mentre le esibizioni del gruppo della *pizzica-scherma* erano più fedeli all'originale e le sue tecniche si affidavano alla guida, al rigore formale ed alla competenza di alcuni anziani esecutori tradizionali, la riproposta di un modello di *pizzica pizzica* ludica era dettata principalmente dall'estro artistico, senza confronti con gli originali locali. Bisogna precisare che mentre la *danza scherma* è rimasta in vita, la *pizzica pizzica* era da tempo cessata nella pratica locale ed era difficilmente recuperabile tra gli anziani senza una pazientissima indagine domiciliare. Fu scelta la via della reinvenzione autodidatta, senza alcuna competenza coreografica né analisi etnocoerologica.



*Ballatori di pizzica scherma la sera della festa di San Rocco a Torrepaduli (Le):
un ballatore sta tentando l'affondo di "coltello". [Foto Gala, 1981
– Archivio di Documentazione Etnocoreutica dell'Ass. Taranta di Firenze]*

Chiunque danzi per divertirsi, per amare, per liberarsi, per cercare di andare in trance, per cercare di fare qualunque altra cosa con la testa, cerca altro; allora si può parlare di *pizzica pizzica*, o *pizzica de core* (la seconda *taranta*).¹⁶

Di Lecce ha ricomposto una danza attingendo vagamente alle descrizioni verbali di alcuni anziani (ma la danza nella tradizione si trasmette ballandola e provocando l'imitazione visiva, non descrivendola a parole, anche perché manca un lessico specialistico e chiaro), senza sottoporla a verifica dei ballerini tradizionali e non preoccupandosi di ricucire lo strappo fra le generazioni salentine. Così si esprimeva nel 2002:

La pizzica de core (o pizzeca pizzeca)

Questa danza, giunta fino ai nostri giorni, principalmente attraverso la memoria orale, presenta le figurazioni specifiche delle danze salta-

te a coppia con un tema amoroso, di corteggiamento o scherzoso. Secondo le indicazioni dei più anziani è l'uomo che saltellando con maestria gira intorno alla donna che invece mantiene un atteggiamento fiero, mai staccato e si serve del fazzoletto come elemento di contatto e comunicazione. Le azioni si compongono di saltelli ritmici laterali o frontali alternati, con il piede d'appoggio che viene presentato al partner a mo' d'invito. In alcuni momenti il piede batte il suolo ritmicamente insieme con il tamburello che accompagna la danza: alcuni lo riferiscono al gesto di schiacciare il ragno, altri ad una richiesta di attenzione. [...] È noto che, nella cultura popolare, siano i danzatori a modificare i movimenti delle danze secondo le occasioni e le funzioni proprie del momento, del contesto, e più che delle vere e proprie regole coreografiche, sia il ripetersi di situazioni, in questo caso piacevoli (feste, ricorrenze, matrimoni), a determinare movimenti danzati che esprimono gioia, entusiasmo e sentimenti amorosi.¹⁷

Ma la piazza e settori giovanili esprimevano già un basilare bisogno di muovere il corpo, nel mondo virtuale e decorporizzato dal web e dalle potenti invasioni mediatiche la corporeità acquistava nuovo valore, alternativo e oppositivo alla globalizzazione culturale. Ma nel Salento e nel Sud il valore aggiunto lo facevano la potenza ed il fascino dell'uso terapeutico storico della *pizzica*, l'innescò taranta-pizzica è stato il detonatore che in altre regioni mancava. Molti gruppi hanno assunto il fenomeno storico del tarantismo a emblema di una identità profonda del Salento e del sud in generale; vecchi esecutori del folk musicale hanno investito sul proprio carisma per creare un linguaggio coreo-musicale giovanile che fosse etnicamente connotato e si identificasse con la meridionalità *tout court*. Pur mancando i vari operatori culturali di una competenza etnocoreologica – sia sul piano etnografico che morfologico – essi concorrono a creare una retorica dell'etnico, del ragno benefico, di una taranta salvifica. Numerosi scritti, per coprire le evidenti lacune di metodo e di sostanza in campo antropologico, fondano su slogan quali il "ritmo del cuore", la "musica dell'anima", "espressione amorosa", "bisogno di catarsi", ecc. la mitizzazione della *pizzica*.

Il "movimento della pizzica" ha travolto ben presto ogni apporto di qualsivoglia operatore del settore; dal 1995 in poi il Salento d'estate è diventato una terra di forte attrazione folk. La "pizzicomania"¹⁸ ha creato

un turismo etnico numericamente consistente, ha messo in moto un proliferare di gruppi musicali con repertori spesso a fotocopia, di corsi di danza popolare quasi sempre improvvisati, di botteghe di costruzione di tamburelli, di produzioni editoriali e discografiche di vario spessore. Grazie ai tanti studenti universitari salentini sparsi in molte università italiane, la *pizzica* è diventata un prodotto di esportazione anche in altre regioni e all'estero. Nessuno avrebbe mai immaginato la nascita di un fenomeno simile in epoca di crescente globalizzazione mediatica e socio-culturale. Un coagulo di fattori e sinergie hanno prodotto nuove tendenze e nuovi gusti ispirati al recupero delle radici etniche, proprio quelle che erano invece state rimosse dai portatori locali tra gli anni '50 e '60 del secolo scorso o sono tuttora così flebili e agonizzanti. Il ritorno dell'interesse per il tarantismo e per le vie alternative alla medicina ufficiale, il fascino del dionisismo e del coribantismo antico recuperato da un sincretismo storico così caro alle filosofie *new age*, l'investimento economico delle politiche culturali salentine, il bisogno di appartenenza e di identità etnica delle nuove generazioni, il neo-meridionalismo di risposta al settentrionalismo leghista, la moda della *world music* rispecchiata alle realtà di casa nostra, la crescita esponenziale di un bisogno di turismo etnico e, non ultimo, l'insinuante senso di rimorso per la perdita delle proprie radici identitarie hanno creato una miscela esplosiva ed un fenomeno di moda di portata internazionale. Mega-concerti di piazza, lautissimi finanziamenti pubblici, *gadgets*, editoria assecondata, fitta rete di forum e notiziari informatici, cronachismo giornalistico e pubblicistica enfaticizzante, rincorsa alla *transe* facile, abecedario antropologico sulla bocca di tutti, proliferazione di insegnanti improvvisati e di corsi di *pizzica* hanno poi irrobustito la tendenza.

Sul piano del linguaggio corporeo il nuovo ballo, che per qualche anno è stato creduto "tradizionale", non si ispira ad alcuna variante di *pizzica* locale, ma crea un repertorio del tutto nuovo ispirato alla finzione del corteggiamento. La trama della caccia maschile e del diniego-concessione femminile, eseguita con modalità diverse a seconda delle scuole di ballo e delle rielaborazioni personali, si affianca a performances in "stile libero" e spesso individuali da discoteca. La trasmissione avviene orizzontalmente, da parte dei giovani che guardano ed imitano altri coetanei durante i concerti e le cosiddette "ronde spontanee" in piazza, non

più dunque verticalmente, com'è solito nella tradizione, dagli anziani alle nuove generazioni. Inoltre va precisato, per onestà intellettuale, che a monte la pratica coreutica della nuova generazione salentina parte da una scarsa conoscenza diretta della musica tradizionale locale e da una completa ignoranza delle forme coreutiche tradizionali, perché non più praticate da tempo; mentre delle musiche rimangono documenti d'archivio resi via via pubblici e alcuni anziani musicisti – talvolta sottoposti anch'essi al processo di mitizzazione – continuano a suonare e si sono prestati alla notorietà del caso, i documenti etnografici sulla danza sono finora tenuti negli archivi privati e anche gli ultimi ballerini tradizionali si guardano bene dall'immergersi nelle moltitudini danzanti, anche perché i corpi dei ballerini d'oggi ballano un'altra lingua e non vi è possibilità di comunicazione.¹⁹

La nuova pizzica giovanile non trasferisce nel ballo bisogni e linguaggi giovanili d'oggi, non dà forma coreutica al corteggiare di oggi, ma sembra essere piuttosto un gioco collettivo di sdoppiamento di personalità, una rappresentazione di atteggiamenti d'altri tempi, desueti per e nella realtà odierna, ma proprio perché "finti" sono accattivanti, la finzione recitativa rende più conforme ciascun ballerino "neo-pizzicato" al virtualismo delle *fictions* o dei *reality* televisivi. Quando si vuole conquistare qualcuno nella vita reale i mezzi e i modi soliti di adolescenti e giovani sono ispirati a un'essenzialità maggiore e gestualità pratiche (non certo agli sguardi ravvicinati e di tralice, al collo torto, all'irrigidimento del busto-collo-testa, al movimento raggentilito – a dire il vero poco contadino – di polsi e mani, a posture di braccia scomode ed artificiali a confronto della praticità e comodità delle posture tradizionali, passetti miniaturizzati e delicati, ben distanti dalle forti pressioni sul terreno dei ballerini popolari); l'esito stesso del corteggiamento è più rapido e meno platonico di un tempo. Il fazzoletto, che nella tradizione era usato per invitare e per non toccarsi, nella neopizzica diventa cliché, provocazione gestuale aristocratica; le rotazioni insistenti su sé stessi mutano lo stile sufi di ricerca della *transe*; gli inseguimenti mettono in atto il gioco dell'adescamento secondo i migliori canoni del luogo comune.

La neopizzica può essere letta sul piano socio-antropologico come un bisogno di carnevale continuo: un carnevale inteso sia come rovesciamento di ruoli o di paese della cuccagna che confonde realtà con desiderio,

paese immaginario del piacere e della socialità, sia come dissociazione e fuga dalla realtà obbligata, in ciò è in sintonia con le evasioni dei ritmi ossessivi della discoteca coadiuvate da sostanze stupefacenti. Partita come segno di ri-radicalamento etnico e di valorizzazione delle differenze culturali "perdenti", la neopizzica è diventata invece "vincente" emblema di omologazione espressiva, di metropolizzazione della ruralità originaria, di etnicizzazione della modernità mediatica, di assunzione in piazza del folclorismo da palco.

Speculare per certi versi alla pizzicomania, ma più collegata ad una pratica tradizionale attiva, pur se residuale, si manifesta la riproposta di un altro ballo di moda sull'altro versante marittimo, la *tammurriata* campana. Anche qui la moda giovanile ha creato delle *tammurriate global*, standardizzate con invenzione di figure *osées*, di stilizzazione ispirata alla seduzione amorosa, di sguardi negli occhi, di sorrisi finti stampati sulla maschera del viso. Una delle contraddizioni più evidenti in cui si cade sta proprio nell'esaltare in questa recita teatrale i ruoli sessuali sul piano rappresentativo, mentre poi sul piano posturale e somatico la nuova danza abbatte le differenze stilistiche fra maschi e femmine. L'occhio clinico percepisce subito quando a ballare è un cittadino esterno alla tradizione o quando è un portatore locale, basta osservare mimica e prossemica usate, l'uso dello sguardo, ad esempio, o del movimento dei polsi nel muovere le castagnette.

Per riassumere, si può affermare che tali mode coreutiche di imitazione del mondo contadino hanno in comune:

- la tendenza alla metropolizzazione dell'espressione nata in un mondo agro-pastorale, mediante l'occupazione del territorio e dei contesti locali e rendendo alla fine ogni festa ed ogni occasione omologate alle altre, sottraendo dunque specificità tipica del localismo culturale;

- l'enfaticizzazione retorica del mondo contadino per poi autosostituirsi ad esso ingenerando nei casi estremi un vero esproprio dell'identità locale;

- l'exasperato protagonismo dei ballerini esternato con esibizionismi mimici, durate infinite delle performances senza comprendere il meccanismo solito della turnazione, diseducazione all'osservazione del ballare altrui;

- la traduzione del modello imperante della discoteca nei luoghi della

tradizione, ballando tutti insieme, confondendosi nella massa e vivendo contraddittoriamente insieme esasperati individualismi in un protettivo contenitore di collettivismo coreutico;

- il "clubbismo" delle relazioni umane: la frequentazione sociale è dettata non dalla convivenza quotidiana ma su basi di hobby comuni; ciò genera una nuova forma di nomadismo occasionale e nuove modalità di appartenenza sociale: concerti, festival e feste un tempo tradizionali diventano meta di ritrovi e di tessiture di rapporti interpersonali;

- il sapere coreutico si trasmette come germe unigenerazionale per via orizzontale, con forte tendenza all'omologazione delle forme e alla creazione di linguaggi universali e non particolari, com'era tipico delle tradizioni attive;

- la mescolanza di significanze preferite nella codificazione semantica del ballo popolare: il corteggiamento amoroso convive spesso col dionisismo, con una religiosità mitologica classica piuttosto che cristiana, con la mescolanza di vecchie e nuove forme di magia terapeutica, con varie trasgressioni politiche e culturali;

- il consumismo coreutico acritico e indiscriminato: si balla di tutto a seconda delle mode annuali, convinti che una danza popolare sia in fondo un semplice esercizio tecnico di qualche passo e di qualche schema coreografico, purché venduti per "etnici".

4. *Dall'eroticità alla polisemia etncoreutica*

Eppure, nonostante la propensione della cultura osservante alla semplificazione culturale, da sempre la danza è un veicolo importante e insostituibile per esporre i corpi e farli parlare, affinché comunichino fra loro per produrre attrazioni erotiche e stimolare attenzioni ed innamoramenti, insomma per secoli la danza è stata la più grande agenzia matrimoniale universale. A favorire la supremazia di tale funzione etncoreutica ha contribuito il fatto che dal Rinascimento in poi in molte tradizioni italiane sia prevalso il modello di danza in coppia uomo-donna, eccezion fatta per la Sardegna.

Ma più che di "corteggiamento" si dovrebbe parlare più semplicemente (e senz'altro più complessamente) di "eros" e di "eroticità". Nella tradi-

zione la funzione erotica cui la danza assolve, più che con galanterie come sovrastrutture dell'erotismo, si manifesta – pur con le censure morali di ogni società – con una spiccata tendenza ad evidenziare la sfera della sessualità con espressioni talvolta evidenti, ma più spesso scherzose, perché nella parodia ludica erano veicolati bisogni e valori che l'ufficialità istituzionale civile e religiosa avrebbero considerato immorali, quindi intolleranti. La comicità o la finzione dello scherzo è l'ambito di recupero per ciò che viene espulso per via istituzionale o convenzionale. Le “mosse” di bacino o di natiche della donna, i “colpi” mimati col bacino dell'uomo, il tendere a toccarsi o strusciarsi, le strette di mano “sostanziose”, gli abbracci, le spinte poderose o tenui che si notano durante le esecuzioni tradizionali dei balli non sono linguaggi in codice, sono gestualità e mimiche chiare di riferimento erotico, nelle quali l'evidente concretezza – pur se in taluni casi sul piano simbolico – sostituisce persino l'allusione. Così l'osservatore citato prima, che trovava noiosi e poco “piccanti” i balli sardi in tondo, non ha compreso quanta comunicazione erotica i sardi possono trasmettersi attraverso una apparentemente semplice presa per mano. In certi momenti di festa, quando la confidenza è permessa dalla familiarità dei rapporti sociali di una comunità, abbondano gesti osceni o repertori interi di ballo grammaticalmente costruiti sulla pantomima erotica, come nel caso del *trescone* toscano, della *furlana* romagnola, di certi *balli sul tamburo* campani. Ho visto in Basilicata donne ballare tra loro in case private e accennare con molta disinvoltura a mosse, indicazioni di organi genitali e battute orali senza il beneficio dell'ambiguità, oppure uomini “liberati” dagli effetti del vino ed evidenziare nelle loro *tarantelle* una spiccata tendenza alla sessualità (velata da omosessualità). Certo si tratta di comportamenti talvolta marginali, ma semplicemente perché non sempre si riesce ad abbattere un'etica esposta e adottarne provvisoriamente un'altra latente ma parallela. Gli stessi che oggi sui palchi o sulle piazze della riproposta scimmiettano adescamenti galanti si troverebbero senz'altro in difficoltà ad esprimersi con “discorsi” erotici che la danza tradizionale pur contiene.

Quando si esprime sul piano del gioco e dello scherzo, vi sono regole che si adattano ed altre che rimangono vigenti. La sessualità giocata soppiedisce anche ai ruoli sessuali dei danzatori: infatti, almeno nei balli dell'Italia centro-meridionale, talvolta ha scarsa rilevanza l'appartenenza

a uno dei due sessi, perché l'inversione dei ruoli è fatto solito, soprattutto se l'atmosfera umana che sostiene il ballo è ludica, scherzosa e familiare. Così può capitare di vedere di tanto in tanto la donna che preme l'uomo, le donne che battono le mani sotto la gamba, gli uomini reggersi i pantaloni e fare gli aggraziati, le donne esprimere gestualità sconce, l'anziano che fa il giovane intraprendente, il giovane che ricusa, ecc. sino a giungere a vere pantomime di inversione di ruoli nelle danze del periodo carnevalesco.

Ma l'allusione esplicita all'amore sessuale non cade nella tradizione necessariamente nel senso di una relazione amorosa, non imbastisce una narrazione o una drammatizzazione di un rapporto uomo-donna. Sul piano scientifico e tassonomico, definire una danza "di corteggiamento" equivale a imporre ai ballerini una danza in cui è supposto sempre e comunque un approccio fra i ballerini, rigorosamente in coppia e mista, cioè un ballo fra un uomo e una donna. Ma chi appena si affaccia nel mondo originario della danza tradizionale comprende subito che:

- molte danze sono non obbligatoriamente di coppia, ma possono essere eseguite da due, tre o più persone;

- che quasi sempre (almeno per la maggior parte delle famiglie etno-coreutiche italiane come la *tarantella*, il *saltarello*, la *pizzica*, il *ballo sul tamburo*, la *ballarella*, u *ballittu*, la *zumbarella*, la *furlana*, il *trescone*, la *manfrina*, ecc.) anche laddove è prevista la coppia, la combinazione dei sessi è variabile (uomo-donna, uomo-uomo e donna-donna);

- l'età dei ballerini nelle danze a libera partecipazione (come le sudette danze e le tante altre a carattere ludico) può variare liberamente e quindi le combinazioni possono essere le più disparate (adulto-adulta, adulto-anziana, anziano-bambina, bambina-adulta, ecc.);

- la morfologia di ciascuna danza è già in gran parte codificata dalla comunità e lascia spazio solo ad una parziale autonomia compositiva degli elementi cinesico-motori e coreografici.

Da tutto questo si evince che lo "spirito del corteggiamento" può esserci solo se c'è l'intenzionalità da parte di almeno uno dei due esecutori, oppure si può proporre l'evocazione o la caricatura di esso (come ad esempio nelle "mosse" di bacino che uomini e donne si fanno per scherzo e allusione, ma in questo caso sempre intenzionalmente). Ma la grammatica di ogni danza è talmente identitaria per se stessa, che fa eseguire spesso an-

che gestualità di tipo erotico per rito o, se vogliamo metterlo sul piano dello spettacolo coreutico, per "copione".

Il corteggiamento poi implica una trama narrativa, così come la intravedono molti di coloro che ne hanno scritto in passato. Ma la tradizione etncoreutica italiana ha scarsa vocazione alla danza narrativa (come piuttosto succede, ad esempio, in alcune tradizioni indiane o balesi, dove la danze ipergestuali e pantomimiche raccontano storie mitologiche o religiose). Da noi prevale nettamente nella tradizione popolare, da parte cioè di coloro che ne sono i depositari-esecutori, una concezione ludica, socializzante e di passatempo-intrattenimento. Dietro il ballo ludico della festa, festino, carnevale o ritrovo sociale c'è innanzitutto il senso di divertimento e di piacere psicofisico. Balla l'uomo anziano che sa di non poter più ambire ad affascinare una sua coetanea o addirittura una donna più giovane; ballano le persone regolarmente sposate tra le quali la relazione affettiva è istituzionalizzata e garantita da vecchia data e non vi è bisogno di "cercare di suscitare i sentimenti affettuosi, l'amore di qualcuno, con premure, complimenti, lusinghe"; balla con piacere il giovane con l'anziana ben lungi dall'intenzione di sedurre la "coballante", e così via dicendo. Si balla in coppia fra sessi diversi non perché si deve creare a tutti i costi, per vero o per finta, un intralazzo amoroso; ma si balla per il piacere di ballare, per declinare il corpo agli stimoli offerti dalla musica e dal ritmo, si balla perché con la danza si comunica e si abbatte la solitudine, perché con la danza si espongono e si sanciscono ruoli e legami sociali, perché col ballo si esegue un rito oggi laico, che poggia però su una sacralità profonda che i più anziani avvertivano e sottolineavano con la ieraticità del corpo, si balla per tante altre ragioni ancora. Insomma, se si scava nelle funzioni che sostengono questo bisogno di muovere il corpo ritmicamente in forme codificate, iterative e socialmente identitarie, si ritrovano ben altre semantiche del ballo popolare. Quando si vuole intravedere nella forma in coppia del ballo di una comunità (che praticava proprie danze connotate localmente, provenienti dalle generazioni precedenti ed a cadenze spesso calendarizzate o legate a eventi festivi e cerimoniali della vita parentelare e amicale) una perenne e quasi maniacale intenzionalità al corteggiamento, tale da connotare e classificare all'uopo l'intera tipologia di tali balli, allora tale lettura sembra essere una forzatura poco plausibile, se non persino assurda e ilare.

Nella tradizione popolare l'iterazione degli stessi balli (un tempo in alcuni paesi addirittura si trascorrevano feste e serate intere a eseguire un'unica danza tradizionale) assolve a numerosi altri bisogni e funzioni. Il gruppo sociale, tracciando sul terreno ogni volta la stessa scrittura del ballo (= coreografia), ribadisce innanzitutto a se stesso l'idea e la percezione di esistere in quanto comunità culturale e coesistenziale, in quanto sistema sociale avente in comune un proprio linguaggio rappresentativo (solo parzialmente comunicativo in senso paralinguistico). In ogni esecuzione il gruppo si autorappresenta reiterando ritualmente le forme e attraverso la specificità del proprio repertorio (da un paese all'altro lo stesso tipo di ballo aveva costruito varianti, frutto diacronico di occasioni e invenzioni locali), si sancisce anche insistentemente un'appartenenza, spesso con la consapevolezza-fierezza di volersi distinguere dal paese vicino.

Se analizziamo poi gli elementi morfologici di ciascun ballo, notiamo che la maggior parte delle "figure" coreografiche o dei moduli cinetici inferiori (detti più comunemente "passi") è eseguita in armonia o quanto meno in relazione fra i ballerini, indipendentemente dal tipo di rapporto affettivo o personale esistente tra loro, ma perché così "impone" la grammatica di quel ballo. Anche nella danza in coppia si stabiliscono dunque principalmente due tipi di relazione fra i ballerini: uno indiretto e preterintenzionale, l'altro diretto ed intenzionale. Il primo si serve di una corrispondenza coreosintattica codificata: quando c'è il giro i due girano, quando uno dei due decide di fare il ballo frontale, anche l'altro gli risponde e i due eseguono appositi passi sul posto fronteggiandosi, ecc. Se ciò non avvenisse in armonia e nell'uso di uno stesso codice coreutico, il ballo non funzionerebbe, e gli stessi esecutori ne prendono coscienza. Questi casi sono frequenti durante le grandi feste religiose basate sulla frequentazione di numerosi pellegrini provenienti da vari paesi o diverse province: gli esecutori comprendono cosa vuol dire ballare una *tarantella* (termine ambiguo e ingannevole per indicare nel sud una variegata famiglia di balli) e non intendersi con l'altro/a ballerino/a di un paese con usanze coreutiche diverse, designate anch'esse col nome di *tarantella*. In questi casi manca la comunicazione essenziale sul piano primario, quello grammaticale.

Tale relazione indiretta, necessaria affinché un ballo funzioni sul piano repertoriale, evidenzia il fatto che in ogni danza tradizionale vi è l'obbligo

primario di rispettare i codici formali previsti dal repertorio. È la condizione essenziale perché la danza venga considerata pienamente tale, riconoscibile dalla comunità detentrica ed eseguita armonicamente, secondo una logica strutturale propria del ballo e della cultura coreutica locale.²⁰ Dietro tale convenzione espressiva si cela il concetto di "rito" nella danza, inteso in senso sacrale, come ripetizione rassicuratrice di un'identità comune riconfermata; di quasi tutti gli elementi di cui si compone un ballo tradizionale spesso si sono persi i significati, perché la gente ha continuato a trasmettere di generazione in generazione le forme dei balli che hanno avuto un'esistenza plurisecolare, senza preoccuparsi di abbinare la corrispettiva codificazione semantica. Resta dunque l'atto corporeo svincolato dall'originaria significazione, i ballerini non avvertono più il bisogno di evocare i contenuti in ogni esecuzione, ma di ripeterne le forme in quanto tali, ogni volta secondo le "regole" in uso, ma facendo sì che ogni esecuzione non sia mai uguale a se stessa ma risponda comunque al modello in adozione in quella comunità e in quella epoca. Sta qui forse il fascino segreto del ballo etnico: iterazione e diversità, fissazione e dimensione effimera, sempre uguale sul piano strutturale ma sempre diverso sul piano interpretativo, purché ne restino connotati i tratti identitari.

Sul piano diretto ed intenzionale, invece, viene data facoltà ai danzatori di dialogare estemporaneamente se si crea una corrispondenza diretta fra i due: pur usando correttamente la grammatica di quella determinata danza, vi è un uso personalizzato del lessico che il dizionario coreutico locale mette a disposizione dei ballerini. Ecco che possono nascere la provocazione scherzosa, la competizione agonistica od estetica, l'attrazione fisica che spinge a qualche galanteria mimica o ad un qualche dispetto giocato, il tutto viene inserito qualora sorga fra i due danzatori il bisogno di relazionare in aggiunta al piano morfocoreutico. Ma il dialogo è estemporaneo, limitato, mai insistente se non a rischio di censura da parte degli astanti o del "coballante" e formalmente codificato, anche quando può apparire libero e improvvisato, esso attinge al codice pantomimico previsto dalla gestualità tradizionale.

5. Del galateo coreutico

Mentre il livello preterintenzionale è la condizione di normalità del ballo, quella intenzionale necessita di un contesto adeguato, che tenga sempre conto del "galateo coreutico" in uso presso la comunità. Qui si apre un altro capitolo poco considerato del mondo dell'etnodanza. Intervistando suonatori e ballerini di molte centri in Italia, sono emerse consuetudini comportamentali ispirate a un forte controllo sociale dei festini da ballo: ad esempio le donne da maritare o dovevano ottenere il permesso dei genitori o dei fratelli maggiori prima di concedere l'assenso al ballo o dovevano astenersi. E se concedevano ad un giovane un ballo, dovevano farlo anche con gli altri, altrimenti esprimevano chiaramente una preferenza che veniva letta come impudica intraprendenza o come dichiarazione di un'intesa avvenuta; se non sussisteva tale dimensione, scattava il senso di offesa verso i rifiutati. Una donna già promessa o maritata doveva moderarsi nell'accettazione degli inviti o doveva concedersi solo a consorte e maschi di stretta parentela, a meno che non si ottenesse dal fidanzato, marito o genitore il "permesso" di ballare; ma anche l'uomo doveva conoscere le regole dell'invito, e prima di invitare una promessa o maritata, si chiedeva educatamente il consenso del "legittimo proprietario". I lutti e le vedovanze introducevano altre regole di partecipazione al ballo, che mutavano da luogo a luogo, o da epoca ad epoca. Non solo gli inviti, ma anche i repertori stessi del ballo erano regolamentati (e quindi modificati) dal tipo di relazione che intercorreva fra la coppia di ballerini. Non erano rari i litigi fra maschi, fra donne o famiglie intere in caso di trasgressione dei codici del "galateo coreutico"; mi hanno narrato storie di scontri fisici fra due contendenti e persino di risse fra gruppi di giovani di paesi diversi per contendersi l'appalto delle donne durante i festini. In un paese della Sardegna, Seneghe, l'offesa più grave che si può fare ad una persona è quella di piantarla durante il ballo in piazza a carnevale: chi era stato ricusato nelle sue profferte amorose o se vi erano state incomprensioni con seguito di astio nei rapporti sentimentali o amicali, si vendicava "esponendo" il privato in pubblico attraverso il linguaggio della danza.²¹ Gli spazi stessi della danza, le distanze tra i corpi, le figure coreutiche erano regolamentati dalla comunità. Gerarchie sociali e appartenenze ai ceti si proiettavano anche nel ballo: in Calabria il *mastru i ballu* (maestro di

ballo, colui che regolava le entrate nel ballo della *tarantella*) è una figura ambita e di prestigio, sulla cui designazione si rispettavano gli ordini sociali prestabiliti, pena veri dissidi tra famiglie; non a caso tale ruolo era ambito dai personaggi della *Ndragheta*, che vedevano nel ruolo di corifeo una simbolica della proiezione della stratificazione della società. Come il ballo, anche il rito della serenata rispecchiava i codici etici del luogo, e le generazioni si dividevano anche tra chi impersonava il ruolo di conservazione e di rispetto delle regole, e chi per età tendeva ad evadere i vincoli. Si potrebbero elencare altri numerosi esempi etnocoreutici legati alle tante situazioni in cui si manifestava un tempo il ballo, dalle nozze ai veglioni di carnevale, dalle danze processionali religiose a quelle parodistiche carnevalesche, ecc., ma ogni caso aveva come comune denominatore l'intreccio di regole: quelle morfo-sintattiche interne al ballo e quelle etico-sociali contestuali al ballo.

Da tutto ciò emerge dunque un quadro complesso della danza tradizionale: eroticità e controllo sociale convivono nella complessità e contraddittorietà delle consuetudini di una comunità. La danza come momento di confronto (conoscenza, ostentazione fisica e creazione di intese) e di scontro (rivalità, gelosie, invidie, vendette), la danza che usa un codice espressivo localmente convenzionato, ma un immenso campo di contenuti e significati da poter esprimere. La complessità dà maggiori margini di agibilità, permette secondo i casi affermazione e negazione, permisioni e autocontrollo, il tutto in rapporto ai contesti socio-culturali, al tipo di occasione e alla conoscenza profonda di una grammatica e di una sintassi della relazione sociale del luogo. Di qui si evince quanto riduttivo sia il restringimento di una vasta area espressiva alla ricorrente lettura, spesso da parte di esterni, del banale intralazzo amoroso.

6. Le danze armate, l'appartenenza e l'intesa obbligata

Le danze armate costituiscono un pianeta autonomo nel complesso universo della danza tradizionale. Presenti presso tutte le popolazioni e in ogni epoca storica, i balli in cui si simula il combattimento o in cui si fa uso esercitativo di armi o di arnesi di lavoro atti a offendere (spade, scudi, lance, bastoni, coltelli, falci, fruste, ecc.) sono stati quasi sempre di per-

tinenza maschile. In Italia sopravvivono vari esempi di danze armate, altri sono caduti in disuso nel XX sec. ma sono riemersi dalla memoria mediante la ricerca etncoreutica degli ultimi decenni; alcuni di questi balli non più praticati è stato possibile ricostruirli e farli rieseguire grazie alla ricostruzione dei diretti esecutori anziani.

Sotto l'aspetto tipologico e strutturale i balli armati si possono suddividere in due grandi famiglie: le *moresche* e i "duelli danzati" o *scherma*.

Le *moresche*, diffuse con vari nomi in tutta l'Europa, hanno origini medievali e si presentano tuttora come danze rievocative della plurisecolare lotta fra mondo cristiano e mondo islamico. Sono danze rappresentative affidate ad un gruppo di uomini specializzati (oggi in taluni casi si inseriscono anche le donne) che in abbigliamento storicizzato mimano lo scontro armato con o senza un esito finale, o mostrano esercizi di abilità nell'uso delle armi; esse si articolano, dunque, in due sottogruppi: *moresche* combattute e *moresche* giocate. Alla prima tipologia appartengono le *moresche* della Garfagnana e della Sabina, la 'ndrezzata d'Ischia,²² le *mazzarelle* o *taccarelle* campane, i balli con la falce lucani, il *tataratà* (o *taratatà*) siciliano;²³ alla seconda i vari esempi del *bal do sabre* in Piemonte,²⁴ gli *sciocaren* (frustaioli) romagnoli, il ballo dei *mataccini* in Molise, i *giochi con la falce* e con le *crocce* in Basilicata. Entrambi i sottogruppi sono caratterizzati dall'essere danze di gruppo rappresentative ed a partecipazione vincolata, cioè non di libero accesso: un gruppo di uomini esercitati e specializzati nell'eseguire le trame coreografiche si esibisce in pubblico, mantengono un ruolo e le stesse esecuzioni erano un tempo calendarizzate (spesso erano collocate nel carnevale). Molto apprezzate nei secoli XV-XVIII, le *moresche* sono state quasi sempre intese come esibizioni coreutiche semi-professionali, nelle quali l'entrata in scena, la disposizione nello spazio dei "battitori", gli oggetti, l'abbigliamento, le strutture della danza, il rapporto con i musicisti, la conduzione dell'esibizione (combattimento o maneggio virtuosistico delle armi), la conclusione della danza e l'uscita di scena sono dettagliatamente studiate e preparate come un'opera teatrale con sceneggiatura definita. In realtà tutte le danze armate hanno una forte valenza drammatica, e la loro spettacolarità, insita nella natura stessa della danza, le ha rese più gradite di altre esibizioni coreutiche. Essendo anche danze a rischio, per il maneggio di oggetti potenzialmente offensivi, la loro corretta esecuzione è garanzia di sicurezza. Le forme sopravvissute han-

no assunto, rispetto alle descrizioni delle cronache cinquecentesche o alle iconografie d'epoca, valore di semplici dimostrazioni nelle quali necessitano abilità medie per misurati virtuosismi. Tra gli esempi italiani attivi solo la 'ndrezzata ischitana (Na) e il tataratà casteiterminese (Ag) presentano alcuni elementi di estemporaneità e difficoltà esecutive con rischi di incolumità.

I "duelli danzati" sono balli di combattimento con uso di oggetti reali (bastoni, spade, coltelli, ecc.) o simulati con apposito gesto (le dita della mano al posto del coltello): si duella danzando in coppia, i ballerini-schermatori si alternano, si salutano prima d'iniziare la contesa e a fine di essa, si sfidano, si provocano, attaccano, parano, scansano, affondono, segnalano; i loro corpi si muovono secondo regole ben precise e condivise, si coglie nell'esercizio delle danze a scherma, più e meglio che in altre danze, il senso di rito e di codice comportamentale e tecnico. Fanno parte della famiglia sottogruppo di duelli danzati i repertori ancora attivi della *pizzica-scherma* leccese, brindisina e tarantina, la *tarantella schermata* o *scherma* della Calabria *reggitana*; ho documentato tracce o rare esibizioni di *tarantella* col bastone in Campania, *ballittu* messinese, *tarantella* fra uomini con accenni di duello nel nord della Calabria.

moresca { *di combattimento*
 { *di gioco d'armi*

duello danzato { *gestuale*
 { *armato*

La competizione, insita nella natura stessa del ballo, produce due effetti principali: l'ostentazione di tecniche specifiche, di indole atta allo scontro (competizione, sicurezza, sfrontatezza, intelligenza, socievolezza, ecc.) e di valori corporativi (senso dell'onore, abilità fisica, intuizione, individualismo, coraggio, prudenza, temerarietà, senso di appartenenza, ecc.), e l'emissione di giudizi sulle abilità palesate: le strategie studiate vengono valutate, sono apprezzati le abilità fisiche, i colpi ad effetto, le improvvisazioni, la ricchezza del repertorio mostrato, lo studio e l'inquadramento del-

l'avversario, la spavalderia confortata da reale maestria esecutiva. Dimostrazione di abilità e educazione al giudizio critico sono due ingredienti che accrescono il grado di spettacolarità di questa tipologia di ballo, che necessita però di esperti nell'esecuzione e di conoscitori nella valutazione. La danza-scherma, essendo affidata all'inventiva dei singoli e non avendo obblighi di coralità esecutiva con sincronia di colpi e di coreografie, come succede per le *moresche*, risulta essere particolarmente spettacolare perché varia e imprevedibile nella conduzione e nella conclusione.

Le tecniche e la conoscenza dei codici gestuali non si improvvisano, ma sono apprese dai detentori più anziani o frequentando luoghi, contesti e persone del settore. Le informazioni sono trasmesse con molta prudenza e non senza qualche ritrosia da portatori anziani che custodiscono gelosamente segreti e consigli. Considerando le modalità di trasmissione di tali repertori e la necessità di un continuo esercizio in essi, ne consegue la necessità per ogni schermitore di far parte di appositi gruppi di interesse, che si traducono quasi sempre in gruppi sociali chiusi o aventi affinità di mestiere e di arte di sopravvivenza. Indagando sugli ambienti di provenienza degli schermitori si comprende che le tecniche schermistiche, pur se adattate al ballo e alla contesa non cruenta, non nascono dalla pratica coreutica, ma da specifiche scuole di scherma. In realtà il duello danzato altro non è che la risoluzione in gioco coreutico di un duello reale; per questo mantiene tecniche, codici, simboli e metodi di trasmissione e di apprendimento tipici della scherma. Da ricerche recenti e ancora in corso risulta, infatti, che i balli a scherma traggono le tecniche dall'arte schermistica, dunque nel mondo popolare esistono ancora oggi segrete scuole di scherma agro-pastorale e/o malavitose attive o latenti, in cui s'insegnano complesse tecniche di autodifesa e di attacco. La danza-scherma ha dunque contatti con le arti marziali popolari. Il retroterra sociale su cui poggia quest'arte è quello della malavita, del mondo gitano e di alcuni mestieri necessitati a difendersi (carrettieri, contadini, pastori, frantoiani, ecc.).

Osservando l'evoluzione della pratica della *pizzica-scherma* a Torrepaduli (Le), si è notato che la partecipazione al ballo risultava più aperta e libera negli anni o di decadimento della tradizione o di più grande affluenza di pubblico eterogeneo e non addetto. La scherma è il passaggio controllato di pratiche e codici, ed esige specializzazione tecnica, quindi addestramento. L'addestramento esige a sua volta organizzazione

dell'apprendimento e dunque la costituzione di fasi didattiche. Le scuole di danze armate, soprattutto quelle di danza-scherma, formano gruppi e relazioni interpersonali, esigono adesione e aderenza e si collocano talvolta a metà strada fra la libera adesione e le società segrete. Di quest'ultime attingono in certi casi l'usanza di darsi un nome, di costituirsi in compagnie, di garantire la riservatezza sugli aderenti, di calibrare il trasferimento di metodologie, di coprirsi le spalle col supporto di un collettivo, di un vincolo quasi d'onore fra i compagni di scherma.

Da tutto ciò consegue che l'apparente clima di contesa, sfida e contrapposizione che un esterno può percepire assistendo alle esibizioni della scherma alla festa di San Rocco, in realtà tutto il fenomeno – che nella festa assume anche carattere rituale – si fonda su sodalizi consolidati e frequentazioni umane di lunga data, su confronti fra scuole o gruppi e stili locali. Gli "zingari", gli schermatori del Capo, i gallipolesi, i brindisini sono alcuni dei nomi che indicano apparentamenti e appartenenze, spesso solo di provenienza e di contatti più assidui. I veri schermatori sanno che le sfuriate agonistiche durante gli "scontri" sono drammatizzazioni impegnative, nelle quali si fondono esperienza, valentia, e concentrazione, ma pur sempre drammatizzazioni, gioco spettacolare, dove non è in gioco la vita come nella scherma vera. Lo scontro è in realtà confronto, è scambio di accorgimenti e di tecniche, è consolidamento di amicizie, è riaffermazione di un'appartenenza. La danza-scherma si presenta in fondo come una medaglia bifronte: la contesa nella parte esposta, il sodalizio sul retro.

7. *La pizzica scherma salentina*.²⁵ *mutazioni genetiche e capacità rigenerative*

Alla festa di *Santu Roccu* a Torrepaduli, popolosa frazione del comune di Ruffano (Le), praticamente adiacente al capoluogo comunale, le due giornate del 15 e del 16 agosto sono giorni di festa, di fiera e di religiosità. Aspetti questi che si fondono, che da molti decenni si influenzano reciprocamente e che convivono organicamente. La danza scherma interviene in un momento pregnante della festa, a cavallo tra la processione del santo, la lunga veglia notturna e l'apertura della giornata festiva centrale e l'avvio della fiera zootecnica. A fare da preambolo all'esibizione del rito coreutico nel pomeriggio e la sera di Ferragosto erano la vendita e l'ac-

quisto dei tamburelli, l'incontro dei danzatori e dei suonatori (che provenivano da molti centri del Leccese e un tempo vi erano anche amatori di questa danza persino da alcuni centri del Brindisino e del Tarantino), la visita al santuario e la passeggiata tra bancarelle e acquisti nel grande mercato. Il tamburello è sempre stato uno degli emblemi più forti della festa di San Rocco. Era l'occasione più propizia in tutto il Salento, un tempo come oggi, per procurarsi questo strumento alla portata di tutti sia sul piano economico, tecnico e culturale. Il tamburello, come i nastri votivi pollicromi, alcuni dolci tipici, i fischietti, gli animali domestici, erano tra i prodotti rituali che connotavano la festa e incentivavano la produzione artigianale locale. Per rispondere alla domanda di tamburelli, i costruttori lavoravano alla costruzione di un gran numero di esemplari sin da alcune settimane prima. Chi doveva comprare un tamburello, si affidava all'esperienza dei bravi suonatori per farsi consigliare sul valore dello strumento; i tamburellisti si "riscaldavano" improvvisando *ensembles* estemporanei. Già verso il tramonto e prima della processione iniziavano a formarsi le *ronde* e a nascere momenti di ballo. Il ballo della *pizzica pizzica*, con la partecipazione diretta anche delle donne alle danze, che alcuni anziani testimoniano avvenisse prima del calar della notte, era già scomparso negli anni '70. Le stesse donne nel ruolo di spettatrici lungo la *ronda* andavano calando con l'avanzare delle prime ore notturne. Tra il 1980 e il 1982 verso le ore 2 o 3 della notte restavano attive solo una o due *ronde*, pressoché tutte maschili. Da prima della processione sino ai fuochi artificiali della mezzanotte si raggiungeva il massimo della presenza di persone alla festa, in questo spazio di tempo le donne partecipavano a pieno alle fasi della festa come visitatrici, acquirenti o devote, poi tornavano a casa; una parte ristretta di esse prendeva parte alla veglia di preghiera nel santuario, dove peraltro frequenti erano le occasioni di sonno e di riposo. Residui dell'*incubatio* classica delle religioni politeiste ellenico-latine si possono intravedere anche nella veglia per San Rocco, forse un tempo avente una funzione terapeutica, profetica o interconnettiva con la sfera taumaturgica del santo.

L'*incubatio* romana consisteva nel dormire per terra in santuari dedicati a forze taumaturgiche le quali, nel corso della notte, indicavano al malato la terapia da seguire. Tale usanza ha un'origine greca. In Grecia

era praticata in diversi santuari, i più importanti dei quali dedicati ad Esculapio. L'immergersi nel sonno e la conseguente indicazione terapeutica oggi non sono più collegati; si dorme e il santo, quasi indipendentemente dal sonno, opera il miracolo. [...] Sia nei culti greci, che in quelli per i santi ed infine in quelli extralituratici, all'idea del sonno è connessa quella dell'apparizione prodigiosa, che spesso ha specificatamente funzione taumaturgica.²⁶

La veglia rispondeva anche ad una funzione pratica immediata: quella di permettere il ristoro delle forze a chi proveniva da lontano; infatti a prendere parte alla veglia notturna erano più le persone forestiere che locali, per questo i locali del santuario divenivano luogo di accoglienza e di riposo. La notte portava comunque una suddivisione netta dei ruoli sessuali all'interno della festa: se alla donna spettava principalmente la conduzione della funzione orante all'interno dei luoghi sacri, diventava egemone all'aperto il ruolo maschile. La funzione musicale e coreutica, il combattimento simulato e ludico, le libagioni di vino erano spettanze maschili, da essere vissute da maschi e per i maschi. Intervistando le donne anziane di Torrepaduli si sottolinea questo aspetto di esclusività maschile notturna: ad una certa ora le madri portavano a casa le figlie (o le forestiere tornavano nei traini con coperture, nelle case in affitto o negli attendamenti provvisori),²⁷ mentre i padri o gli adulti si tenevano i figli o i fratelli minori quasi come una sorta di rito di iniziazione all'età adulta e alla virilità. L'arte della simulazione del combattimento sanciva così la linea di discriminazione fra i sessi e fungeva da rituale di riconferma dell'identità maschile. Con la *pizzica scherma* erano esposti ritualmente e transitavano tra gli adepti e gli stessi spettatori valori etico-comportamentali quali il coraggio, la forza e l'agilità fisica, l'astuzia, il senso d'onore, la vendetta, la rispettabilità, l'amicizia, il buonumore, la convivialità. Insomma attraverso la danza e il suo apparato socio-culturale di supporto si realizzava un importante rito pubblico di demarcazione sociale e sessuale. Il mondo maschile si connotava e sanciva le sue dimensioni esistenziali: in questi spazi culturali ben si inseriva la dimensione malavitoso, che fra le classi subalterne non sempre era vista come alternativa o espressione corruttiva della società, ma spesso parallela e integrativa. All'alba, o ancor prima al suono delle campane della prima messa, veni-

vano sospese le danze e gli uomini della ronda, che via via era andata scemando di partecipanti, si scioglievano e alcuni andavano a dormire o si spostavano nei luoghi della fiera zoologica, mentre i più devoti suggellavano il lungo rituale maschile con l'ascolto della messa, la venerazione ed il ringraziamento al santo.

La predominanza del ruolo maschile trovava una valida e importante appendice nel mercato degli animali, con altre forme di ritualizzazione (la contrattazione, il convincimento, l'accordo, la vendita o l'acquisto dei capi e degli utensili dell'allevamento o dell'agricoltura). Alla ferezza dell'uomo combattente seguiva l'accortezza dell'uomo allevatore e procacciatore di ricchezza per la sopravvivenza. A tessere il filo rosso fra le due dimensioni c'era comunque la dimostrazione di valore maschile: si vale se si sa schermare bene e se si sa fare buoni affari economici nel commercio di animali o di attrezzistica agraria. Non a caso le comunità rom si trovavano a loro agio in una festa così pensata: il patriarcato veniva ribadito.

Avere avuto la possibilità di seguire l'evoluzione di un ballo e della festa per circa cinque lustri, pur se in modo molto discontinuo, permette oggi di fare raffronti e di avere la percezione delle dinamiche evolutive di una danza. La *pizzica scherma*, rappresentata in tale arco di tempo alla festa di Torrepaduli, offre non poche sorprese proprio sotto l'ottica di misurazione dei processi evolutivi. Nella festa del 1980 era ancora tangibile la predominanza maschile durante i tempi (notturni e mattutini) e negli spazi aperti della festa. A duellare erano bravi schermatori considerati maestri e diversi giovani che si formavano esercitandosi sotto lo sguardo critico degli anziani e degli spettatori, che a loro volta maturavano le loro capacità critiche di valutazione e classificazione delle abilità coreo-schermatorie. Ma tra il 1982 e il 1988 i livelli di specializzazione coreutica erano in sensibile calo, molti giovani venivano tollerati all'interno della *rota* anche se scimmiettavano gestualità improprie di combattimento. Ricordo che a seguito dei successi cinematografici della seconda metà degli anni '70 di film farciti di arti marziali orientali, alcuni giovani duellavano nella *pizzica schermata* con precarie e ridicole imitazioni estemporanee di kung-fu o di karate, tanto che anziani maestri di scherma si erano talmente stufati delle nuove forme parodistiche e caricaturali del ballo, che avevano smesso di parteciparvi o di recarsi addirittura alla festa. A metà degli anni '90 la partecipazione giovanile da parte di forestieri non pu-

gliesi è andata vertiginosamente aumentando, parallelamente all'espansione mitico-simbolica della *pizzica* e del tarantismo. La moda della *pizzica* ha prodotto soprattutto una deflagrazione dello spirito esibizionistico e protagonista dei giovani, riducendo al minimo la crescita dello spirito critico di osservazione e la prassi tradizionale di apprendimento delle tecniche dall'anziano portatore di tradizione. Col tempo il numero degli schermitori specializzati salentini si è ridotto notevolmente, mentre si è mantenuto abbastanza costante tra le famiglie dei rom stanziali. Nell'euforia "pizzicaroli" dilagante è però successo un fenomeno imprevisto: coloro – per lo più giovani salentini negli anni '70 e '80 – che scimmiettavano la *pizzica scherma* rendendola persino ridicola si sono eclissati e ritirati dalla partecipazione attiva al fenomeno, mentre i maestri o coloro che erano coscienti di aver acquisito tecniche e stili adeguati, si sono sentiti in qualche modo chiamati in causa a difendere una pratica tradizionale ed a fungere da modelli di riferimento. Sta succedendo in questi anni una sorta di endemica rigenerazione controllata, proprio nel momento in cui il fenomeno rischiava di essere definitivamente sopraffatto da forme coreutiche improprie sotto l'aspetto formale (la "neo-pizzica"), sotto l'aspetto partecipativo (l'invadenza femminile nella musica, la danza e la presenza notturna in un rituale ritenuto di preta spettanza maschile)²⁸ e sotto l'aspetto rituale (l'abbattimento dell'androceo, ossia l'abolizione di quei caratteri cerimoniali di identificazione e/o consacrazione della virilità cui la festa rispondeva). I venti o trenta uomini che oggi dimostrano di saper ballare di scherma, si cercano e si ritrovano più che negli anni addietro; essi esigono che fra le decine di *ronde* per balli impropri ci sia quella per addetti, muniti di abili e ben riconosciuti suonatori di tamburello, amano intervenire e sostenersi a vicenda nell'arte schermatoria, ricreano lo spirito di ostentazione e competizione fra specialisti, di rinnovata scuola tecnica e stilistica. Sul piano morfologico del "saper ben ballare" oggi le competenze coreutiche sono mediamente più elevate degli anni '70-'80, come se fossero scattati contemporaneamente una sorta di orgogliosa rivalsa, un senso di riappropriazione di un ruolo sociale e di un ritrovato senso di identità maschile, proprio nella fase più rischiosa di definitiva espropriazione dal loro ballo e dalla loro festa. Oggi risultano ancora più marcate, proprio per la perdita di connotazione prettamente salentina della festa, la scarsa comunicabilità con gli "altri", i curiosi fore-

stieri della festa, la chiusura all'interno del proprio gruppo di specialisti, senza cedere più di tanto al fascino di un protagonismo facile di tipo televisivo. Ne è conferma il radicarsi del dialetto nel comunicare con gli altri, nel rendersi disponibili solo agli esterni che da tempo studiano il fenomeno e comprendono i codici interni di un linguaggio sociale e coreutico complesso.

Di recente alcuni schermitori, che regolarmente si ritrovano a San Rocco e che negli ultimi anni erano molto richiesti dagli organizzatori durante i concerti estivi, negli alberghi per intrattenimento turistico o nelle piazze durante le feste patronali per le loro *performances*, hanno costituito nell'area attorno a Ruffano una "Compagnia della scherma salentina" con intenti spettacolari e di profitto economico. È l'inevitabile risposta ad una crescente domanda di "turismo etnico", di cui il Salento di recente è il motore trainante in Italia. Tale scelta di tipo professionistico segna un'ulteriore mutazione genetica del fenomeno, che meriterà seguire nei prossimi anni con un metodologia di analisi non più semplicemente etno-anthropologica e sociologica.

8. *Sotto il manto di Santu Roccu*

Nel Salento leccese il fenomeno della danza-duello si è conservato più che altrove grazie alla forza di attrazione che esercita la festa notturna di San Rocco a Torrepaduli. La pizzica scherma è infatti l'unico ballo etnico realmente sopravvissuto nella provincia di Lecce, senza interruzione di continuità. Spiegare questo pregnante legame che esiste da tempo fra una danza rituale e una festa religiosa dedicata ad un santo protettore delle pestilenze, non è cosa semplice. Bisognerebbe provvedersi di adeguate documentazioni storiche per rintracciare un filo tematico logico attendibile, ma nelle tradizioni le assunzioni di simboli seguono percorsi vari e talvolta persino contraddittori. S. Rocco è una figura carismatica e importante della religiosità popolare: legato alla necessità di proiezione contro la peste e in senso lato contro qualsiasi forma di malattia infettiva, diventa al pari dei Ss. Medici Cosma e Damiano uno dei santi ritenuti più miracolosi e quindi più meritori di venerazione, che sembra si sia diffusa con una rapidità ed un'estensione davvero sorprendenti solo nel XVII sec. Dalle

notizie agiografiche sul santo non ci sono elementi forti che abbiano legato il personaggio all'arte della scherma o della lotta. Voler vedere, quindi, dei legami semantici o simbolici fra il culto di S. Rocco e le danze schermate mi sembra una forzatura, perché allo stato attuale delle ricerche e degli studi comparati non emergono dati che ne dimostrino la necessità del connubio. Vi sono culti identici in altre parti del sud d'Italia dove il ballo di combattimento è assente.²⁹

Nella festa a Gioiosa Jonica in Calabria troviamo alcuni elementi che possono far pensare ad un apparentamento fra il culto di S. Rocco e il mondo militaresco (presenza di numerosi tamburi che suonano in modo ossessivo ritmi di marce, la predominanza di maschi che danzano davanti al santo, la paraliturgia popolare declinata principalmente al maschile), ma non spiegherebbero sufficientemente la relazione tematica. L'insieme degli ingredienti della festa potrebbe far pensare piuttosto ad una forma quasi esorcistica nei confronti della via più frequente attraverso la quale si sono propagate le pestilenze: l'errabondare degli eserciti fra le mille guerre svoltesi in Europa in età moderna. Non so se e quanto possa aver funzionato da referente simbolico e da innesco di immaginario collettivo l'iconografia solita del santo: le ferite segnalate sul suo corpo, a ricordo delle piaghe infette della peste, potrebbero ricondurre ad una dimensione più generale comprendente ogni tipo di *vulnus*, anche quelli procurati da armi nelle battaglie e in ogni sorta di combattimento. Ma anche questo percorso è tutto da perlustrare sul piano storico ed etnografico.

In merito alla festa salentina credo piuttosto che sia più proficuo indagare sul piano della funzionalità socio-economica e dei sistemi di insediamento urbanistico e di relazioni sociali del territorio pugliese. In una visione economicistica del mondo agro-pastorale, la fiera di bestiame e di utensileria agraria e zootecnica è stata per secoli un punto di attrazione fondamentale per la vendita di propri prodotti o animali, per l'acquisto di attrezzi, animali o cibarie. In tale frangente il ruolo maschile era fondamentale per le competenze ergonomiche che di solito gli uomini avevano nella cultura agro-pastorale. Gli uomini allevatori badavano allo scambio o alla compra-vendita del bestiame, del foraggio e dei finimenti; gli uomini agricoltori cercavano nella fiera la possibilità di piazzare i propri prodotti, di acquistare sementi, arnesi e concimi. Poi c'erano i rifornimenti di derrate, stoviglie, vasellame, legname, ecc. Tale intreccio di biso-

gni e opportunità richiamava molti uomini e si trasformava in un'occasione di grande rilevanza sociale e aggregativa, alle necessità economiche si abbinavano altre dimensioni quali quella religiosa, culturale e sociale. Le bevute e le mangiate con gli amici, i giochi (morra, carte, dadi, battichiodo, ecc.), le scommesse e le sfide formano quell'ambiente giusto per accogliere una danza tipica del mondo maschile, una danza ad alto carattere competitivo e gagliardo. Più che un legame con il santo, la *pizzica scherma* pare avere un'affinità elettiva con gli elementi costitutivi della festa, col complesso mosaico strutturale creato attorno al culto di San Rocco a Torrepaduli e poggia sull'*humus* culturale dalle profonde radici com'è quello della caratterizzazione sociale del ruolo maschile.

La preziosità dunque della festa in questione non sta solo nella sopravvivenza del rituale coreutico, ma nella concatenazione, che ancora resiste ai mutamenti dei modelli culturali ed economici, tra fatti religiosi, fieristici ed artigianali. In modo particolare vanno rimarcate la sinergia e una qualche interdipendenza tra la *pizzica schermata* e la fiera zootecnica, entrambe dense di codici e rituali propri.

NOTE

¹ Per "danza sociale" intendiamo tutte le pratiche coreutiche convenzionali d'intrattenimento e di relazione sociale.

² Ricordiamo qui i tentativi di mettere ordine alla confusa materia di Bragaglia, D'Aronco, Antonio Cornoldi. Più di recente Gala e più parzialmente Staro sono coloro che più di altri si sono preoccupati di raccogliere copiosi documenti videografati per comprendere forme, contesti e semantiche possibili dei balli ancora recuperabili. Stravaganti o parziali classificazioni regionali sono state abbozzate anche da Cofini relative ai balli di un unico paese molisano (*La rosa è viva e la viola chiasne. Macchiagodena. Suoni, canti e danze*, Ed. Enne, 2004), Di Lecce in riferimento ai balli salentini e Pisanu sul ballo sardo (*Un'ipotesi di analisi del ballo sardo attraverso una lettura etnomusicologica*,

in *Forme e contesti del ballo sardo*, a cura di G. M. Gala, Firenze, Ed. Taranta, 2000).

³ Partendo dalla convinzione che per costituire anche in Italia le discipline dell'Etnocoreologia e dell'Antropologia della Danza sia estremamente necessario possedere un diffuso e dettagliato censimento audiovisivo documentario dei repertori di balli ancora recuperabili, ho iniziato dal 1976 a perlustrare ogni angolo delle regioni italiane – con particolare attenzione per quelle centro-meridionali – per documentare lo stato attuale di conservazione e di memoria delle pratiche coreutiche nella tradizione. L'immensa mole di dati raccolti permette oggi, con circa 700 danze scoperte e filmate, di cominciare ad avere un quadro chiaro della situazione e di poter definire col supporto di "prove" un sistema tassonomico esaustivo. Ciò nonostante, la ricerca – sempre in corso! – è foriera di nuove scoperte talvolta sorprendenti.

⁴ M. Bandello, *Quattro libri delle novelle* (1554 e 1573), I, 33.

⁵ *Ibidem*, II, 9.

⁶ J. Ross, *La Terra di Manfredi*, Cavallino di Lecce, Capone, 1997, pp. 99-100.

⁷ A. Cionini, *La Sardegna. Note e impressioni di viaggio*, Parma, Luigi Battei, 1896, pp. 43-45.

⁸ Alziator, 1928.

⁹ *Canti e danze di Sardegna con il gruppo folkloristico salesiano di Selargius*, stampato in proprio, 1985 ca.

¹⁰ G. Sorigitano, *Massa e Capri*, in F. De Bourcard, *Usi e costumi di Napoli e contorni*, Milano, Longanesi, 1977.

¹¹ Sul tema del rapporto fra danza tradizionale e mondo della spettacolarizzazione folkloristica vd. di G. M. Gala *Il laccio d'amore e i balli del palo intrecciato*, (II ediz.) Firenze, Ed. Taranta, 1996 e *"Il ballo sardo tra folklore e folklorismo. Tipologia dei balli etnici e trasformazione spettacolare in Sardegna"*, in *Forme e contesti del ballo sardo*, a cura di G. M. Gala, Firenze, Ed. Taranta, 2000.

¹² F. Ghisi, *I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo*, Firenze, 1937, p. 30.

¹³ D'Aronco, 1962, pp. 47-48.

¹⁴ Il fenomeno dell'etnofilia, o meglio conosciuto come folk revival, nato come limitato movimento di base negli anni '60 del Novecento in ambienti progressisti, si è nutrito in Italia delle ideologie e degli ideali dei movimenti politici giovanili di sinistra e si prefiggeva la valorizzazione delle culture subalterne e delle radici culturali del mondo contadino e della civiltà operaia.

¹⁵ Dopo esserci conosciuti alla festa di San Rocco a Torrepaduli, in provincia di Lecce, nel 1988, Giorgio ed io siamo rimasti da allora in rapporti amichevoli, pur se su posizioni interpretative e metodologiche talvolta ben differenziate, così come a lungo dibattevamo partendo da storie biografiche e scuole di pensiero diverse sui metodi di studio e sui modi di riutilizzazione della danza etnica oggi. Nel 1990 mi propose uno spettacolo sul tarantismo pugliese, che rappresentò insieme all'allora compagna Cristina Ria e

alla figlia di circa 4 anni nell'ambito della manifestazione "Estadanza" a Penna S. Andrea in Abruzzo. Si trattava di uno spettacolo in cui si proponeva l'allora insolita scena della tarantata vestita di bianco che si rotola a terra, *pièce* poi divenuta abituale. Negli anni successivi fu chiamato in alcune città italiane (Roma, Padova, ecc.) a tenere dei corsi di *pizzica pizzica*, e da allora Giorgio ha convertito la sua predilezione per il teatro di strada, investendo risorse ed energie sulla riproposta dei balli salentini: di una forma edulcorata del ballo, poiché avvertiva che stava crescendo dai settori della medicina alternativa e del *new age* una domanda di ballo "terapeutico". Per diversificare l'offerta, enuncia anche una *pizzica* di corteggiamento, che modificherà parzialmente più volte lungo gli anni Novanta, sino a definirla con un neologismo di sua invenzione "pizzica de core". Nei suoi spettacoli si è servito anche della presenza di qualche anziano, a cui chiedeva di modificare il proprio sapere coreutico per renderlo aderente allo stile di drammatizzazione enfaticizzata. La sua spinta innovatrice era dettata sia dalla sua indole artistica di guitto itinerante, ma anche dall'indisponibilità degli anziani a rivitalizzare la vecchia *pizzica pizzica*. Nelle nostre lunghe conversazioni mi confidava una certa intolleranza verso la fatica e la costosità della ricerca etnografica (non si è mai posto l'urgenza di una documentazione audiovisiva su canti, musica e ballo, punto essenziale di partenza per un qualsiasi studio a carattere etnomusicologico e etnocoreologico, perché mai interessato ad una indagine etnografica sistematica e scientifica) e non faceva mistero della sua propensione verso la creatività artistica ed eventualmente verso la ricerca storica delle fonti bibliografiche sul tarantismo. Mi rimproverava di non aver mai reso di pubblico dominio i miei film sulla *pizzica* salentina, ma in compenso non ha mai organizzato convegni o tavole rotonde per dibattere questioni antropologiche di fondamentale importanza come lo stato di conservazione della memoria del ballo in Salento e in Puglia, la sua nuova utilizzazione e le ipotesi di esiti futuri delle espressioni tradizionali. Più utili sono state invece alcune sue indagini storiche sul tarantismo, purtroppo interrotte prematuramente.

¹⁶ Di Lecce, 2001, p. 104.

¹⁷ Id., 2002, pp. 132-133.

¹⁸ Cfr. sull'argomento Santoro, Torsello, 2002. G. M. Gala, *La pizzica ce l'ho nel sangue. Riflessioni a margine sul ballo tradizionale e sulla nuova "pizzicomania" del Salento*, in *Il ritmo meridiano...*, op. cit., pp. 109-153. Id., *Mistificazioni coreo-musicali e nuovi linguaggi corporei in Ragnatele*, op. cit., pp. 40-52.

¹⁹ Lavorando col metodo dell'intervista su un confronto a distanza su questi temi tra gli anziani salentini e i giovani "folkettari" delle ronde, emerge la presenza di lingue e paradigmi interpretativi distanti. I primi vedono il gran movimento delle serate estive come un nuovo divertimento e come un giro di affari, e si assentano mantenendosi coerenti all'abiura verso queste cose che la loro generazione ha già fatto alcuni decenni or sono. I giovani si stupiscono dell'assenza assoluta dei depositari della tradizione, per alcuni è cosa irrisoria o un'occasione in meno di concorrenza economica, per altri scatta l'a-

libi dell'essere incompresi. D'altra parte cosa potrebbe fare un anziano ballerino di fronte a certi modi stravaganti di ballare? Che commento farebbe nell'udire certe spiegazioni di sprovveduti insegnanti di pizzica che dicono per sostenere storicamente e culturalmente l'invenzione coreografica fatta passare per antica e proveniente dal ritmo del cuore, dal sangue, dall'apparato digerente? Sentir dire che i ballerini nel ballare la pizzica devono guardarsi continuamente "con gli occhi a forma di cuore" quale mediazione è possibile con la concretezza terrena del mondo contadino?

²⁰ Le danze di coppia italiane possono essere concepite a struttura modulare, chiusa e aperta: In quella modulare i ballerini sono costretti ad eseguire un modulo di base (motivo o frase cinetica) che li condiziona sino a programmarne lo schema degli appoggi e dei "passi": appartengono a questa categoria morfologica per esempio i balli sardi d'influenza campidanese, le *spallate*, i balli resiani o gli *scotis* dell'intera Penisola. Nella struttura chiusa il motivo musicale prevede la scomposizione in "parti" o "figure" con ordine e durata codificati, parallelamente i ballerini devono cambiare "figura" al cambio di ogni apposito motivo musicale e adeguarvi la corrispondente parte coreografica: appartengono ad esempio a questa categoria morfologica molte *furlane*, *manfrine*, *polke figurate*, *veneziane*, *paronchine*, *saltarelli* romagnoli e nord-marchigiani e persino il *ballo del tamburo* dell'area domiziana (ma in parte tutti gli altri balli sul tamburo). I balli a struttura aperta, collocati prevalentemente nell'ex area borbonica, permettono al suonatore una maggior libertà compositiva nell'ordine e nella durata dei motivi musicali, così come la coppia di ballerini decide durata e ordine di esecuzione delle "figure" coreografiche previste dalla tradizione, con il solo obbligo di corrispondenza ritmica con la musica, e di corrispondenza coreografica tra i ballerini: appartengono a questa categoria morfologica quasi tutte le *tarantelle* meridionali, la *ballarella*, la *saltarella* abruzzese, il *saltarello* laziale, la *zumparella* molisana, la *pizzica* apulo-lucana, u *ballittu* siciliano, il *trescone* o la *furlana* pantomimica dell'area toско-emilio-romagnola.

²¹ Cfr. M. Marras, *Un paese in ballo. Danza e società nel Carnevale senegheese*, Cagliari, Condaghes, 2003.

²² Cfr. Deuringer, 1957; G. M. Gala, *Il canto allusivo o testo segnaletico. 'Ndrezzata*, capitolo del saggio *"Io non so se ballo bene". Canzoni a ballo e balli cantati nella tradizione popolare italiana*, in "Choreola", n. 11, anno IV, 1994, fasc. 1, primavera-estate, pp. 296-312.

²³ Cfr. Pasqualino, Vibaek, 1981.

²⁴ Cfr. Galanti, 1942; Carazzone, 1994; Grimaldi 2001.

²⁵ I tre lavori sinora che meglio mettono a fuoco la *pizzica scherma* del Salento meridionale – pur muovendosi da ottiche diverse – e che comunque si pongono la questione di analizzare il fenomeno, sono quelli di G. Di Lecce, *La danza scherma salentina*, in "Lares", anno LVIII, 1992, fasc. 1 gen.-mar., pp. 33-42, di Tarantino, 2001 e Monaco, 2006. Su una tangente diversa si attestano i brevi saggi della Melchioni, 1999 e di Tolledi, 1998. Tutti e cinque si affidano essenzialmente al metodo dell'intervista, rapor-

tando quasi con senso feticistico il parlato degli informatori e non preoccupandosi di tessere prove incrociate con testimonianze differenziate. L'unico a corredare le interviste con ricerche d'archivio e ragionamenti analitici è Tarantino, il quale però non sottolinea abbastanza le tante contraddizioni presenti nei racconti e nei pareri degli intervistati. Vi è nelle sue pagine uno sbilanciamento tra il fenomeno salentino, ben indagato sul piano archivistico ed etnografico, e quello calabrese, che in effetti non è stato osservato direttamente, ma è citato di riporto da un testo che in realtà parla più di comune *tarantella* reggina che di *schermata*. Castagna, 1988.

²⁶ Rossi, 1971, pp. 98-99.

²⁷ Non stava bene che le donne si attardassero con gli uomini, i quali sempre più disinibiti dall'uso di alcool o dal clima euforico, prendevano facilmente confidenza e allungavano morbosamente le mani dove non dovevano, secondo l'etica del luogo.

²⁸ È curioso notare che a valorizzare la pratica della *pizzica schermata* abbia contribuito la presenza di due appassionate come la leccese Cristina Ria e la locale Ada Metafunne, le quali amavano inserirsi nella scherma e venivano – dopo la sorpresa iniziale – bonariamente tollerate nella cerchia degli schermatori, pur non mettendo a proprio agio questi ultimi perché obbligati a moderare le loro aggressioni coreutiche per ragioni di cavalleria e galanteria. Questo particolare aspetto avvalorava ulteriormente come l'invasenza femminile in uno spazio sociale di pertinenza maschile, abbia portato gli uomini a riassumere le loro responsabilità sociali e rituali.

²⁹ Basti qui ricordare la festa di San Rocco più importante della vicina Basilicata che si svolge a Tolve (Pz) con grande accorso di devoti provenienti, ma senza più presenza di danze.

- AA. VV., *La danza tradizionale in Italia*, Roma, Coop. Biblionova, 1981.
- AA. VV., *Trance, guarigione, mito. Antropologia e storia del tarantismo*. Introduzione di Imbriani E., Nardò, Besa, 2000.
- Alziator F., *Canti, danze e musiche di Sardegna*, in "L'Unione Sarda", XL, n. 221, 19 settembre 1928.
- Arcangelo G., *Vita di San Rocco*, Napoli, Flli Rusconi, 1837.
- Bandinu B., Deplanò A., Montis V., *Ballos*, Cagliari, Florias Ed., 2000.
- Bragaglia A. G., *Danze popolari italiane*, Roma, ENAL, 1950.
- Bravo G. L., a cura di, *Spade e fiori, una festa della primavera*, "Quaderno degli alberi", 4, Torino, 1979.
- Id., *Spadonari e festa a Giaglione*, in Bravo G. L., a cura di, *Festa e lavoro nella montagna torinese e a Torino*, Cuneo, L'Arciere, 1981.
- Cammelli S., *Musiche da ballo, balli da festa*, Bologna, Alfa, 1983.
- Carazzone G., a cura di, *Il "Bal do sabre"*, Savigliano, L'Artistica, 1994.
- Carénini A., a cura di, *Le Bacchu Ber et les dances d'épées dans les Alpes occidentales*, Aix en Provence, Edisud, 1996.
- Carpitella D., *Ritmi e melodie di danze popolari in Italia*, Roma, Accademia di S. Cecilia, 1956.
- Id., *Lezioni di Storia della danza*, Roma, Accademia di S. Cecilia, 1958.
- Carta Mantiglia G., Tavera A., *Il ballo sardo. Storia, identità e tradizione – Vol. 1°: Le fonti del ballo sardo*, Quaderni della Taranta n. 5, Firenze, Ed. Taranta, 1999.
- Castagna E., a cura di, *Danza tradizionale in Calabria*, Catanzaro, Coop. Satriani, 1988.
- Castelli F., *La danza contro il tiranno. Leggenda, storia e memoria della "Lachera" di Rocca Grimalda*, Ovada, IPS, 1995.
- Chiriatti L., *Morso d'amore*, Cavallino di Lecce, Capone, 1995.
- Cofini M., *Tarantella in musica*, Salerno, Edizioni Setticlavio, 2001.
- Contuzzi F. P., *La vita di Rocco da Mompelieri*, Montescaglioso (MT), Incontri, 1992.
- Cornoldi A., *Ande, bali e cante del Veneto (con particolare riguardo al Polesine)*, Padova, Rebellato, 1968.
- Costa A., Costa B., *La tarantella. Storia, aneddoti e curiosità del ballo popolare più famoso del mondo, espressione tipica del folklore napoletano*, Roma, Newton e Compton, 1999.
- D'Ancona A., *Origini del teatro italiano*, voll. 2, II ediz. ampliata, Torino, 1891.
- D'Aronco G., *Storia della danza popolare e d'arte*, Olschki, Firenze, 1962.
- Della Valle, M. Pinna, G. Tombesi R., *Strumenti musiche e balli tradizionali nel Veneto*, Bologna, Forni, 1987.
- De Giorgi P., *L'estetica della tarantella. Pizzica, mito e ritmo*, Galatina, Congedo, 2004.
- De Martino E., *La terra del rimordo*, Milano, Il Saggiatore, 1976.
- De Simone R., *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Roma, Lato Side, 1979.

Id., *La Tarantella napoletana nelle due anime del Guarracino*, Edizioni Benincasa, Napoli 1992.

Deuringer M., *La 'ndrezzata*, Napoli, I Quaderni dell'Isola Verde, 1957.

Di Lecce G., *La danza della piccola taranta. Cronache da Galatina 1908-1993. A memoria d'uomo*, Roma, Sensibili alle Foglie, 1994.

Id., *Il Rito della Taranta oggi*, in D. Ferrari De Nigris, *Musica, Rito e aspetti terapeutici nella cultura Mediterranea*, Genova, Ed. Erga, 1997, pp. 72-118.

Id., *Tarante, musiche e danze nel 2001*, in AA. VV. *Tarantismo e neotarantismo. Musica, danza, trance*, Nardò (Le), Besa, 2001.

Id., *Il tamburo delle tretarante*, in *Ragnatele*, a cura di Lamanna A., Roma, Adnkronos Libri, 2002, pp. 126-143.

Ferrari De Nigris D., *Musica, rito e aspetti terapeutici nella cultura mediterranea*, Genova, Erga Edizioni, 1997.

Gala G. M., *Il laccio d'amore e i balli del palo intrecciato in Italia*, Taranta, Firenze 1990 (2^a ediz. 1996). "Questo ballo non va bene". *La canzone a ballo e i balli cantati nella tradizione popolare italiana*, (monografia) in "Choreola", n. 7/8, autunno-inverno 1992, pp. 2-136; n. 9, primavera-estate 1993, pp. 137-240; n. 11, primavera-estate 1994, pp. 241-328; n. 12, autunno-inverno 1994, pp. 329-408. *La tarantella dei pastori. Appunti sulla festa, il ballo e la musica tradizionale in Lucania*, Quaderni della Taranta n. 7, Firenze, Ed. Taranta 1999. (A cura di), *Il ballo sardo. Storia, identità e tradizione – Vol. 2°: Forme e contesti del ballo sardo*, Quaderni della Taranta n. 6, Firenze, Ed. Taranta, 2000. *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, 1999, pp. 495-519. *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 S. M. Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 355-380. *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, Aramirè, 2002, pp. 109-153. *Mitificazioni coreo-musicali e nuovi linguaggi corporei in Ragnatele* (AA. VV.), Roma, Adnkronos, 2002, pp. 40-52. *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, 2004. *A Passu. Appunti di antropologia del ballo sardo*, Quaderni della Taranta n. 9, Firenze, Ed. Taranta, 2004. *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 13/10/2005, Macerata, Ed. Ephemeria, 2006, pp. 106-124. *Appunti sulla tarantella in Calabria*, in "Il Folklore d'Italia", periodico delle Federazione Italiana di Tradizioni Popolari, Castrovillari 2006, pp. 5-16. *Il duellar ballando nel Sud d'Italia e in terra d'Otranto* [in corso di stampa].

- Galanti B. M., *La danza della spada in Italia*, Roma, Ed. Italiane, Roma 1942.
- Gigli G., *Superstizioni, pregiudizi e tradizioni in Terra d'Otranto*, Bologna, Forni, 1970.
- Gorgoni P., Rollin G., *Tammurriata. Canto di popolo*, Napoli, Altrastampa Edizioni, 1997.
- Gramsci A., *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 1965.
- Grimaldi P., a cura di, *Le spade della vita e della morte. Danze armate in Piemonte*, Torino, Omega Edizioni, 2001.
- Leydi R., *Canti popolari italiani*, Milano, Mondadori, 1976.
- Id., *L'altra musica*, Milano, Giunti Ricordi, 1991.
- Lorenzetti R., *Due ritua'li carnevaleschi in un comune dell'Italia centrale: la moresca e la rappresentazione dei mesi a Consigliano*, Rieti, Istituto E. Cirese, 1980.
- Id., *La moresca nell'area mediterranea*, Bologna, Forni, 1991.
- Majorano A., *Tradizioni e canti popolari a Taranto e nei paesi di area tarantina*, Manduria (TA), Lacaita, 1989.
- Marras M., *Un paese in ballo. Danza e società nel carnevale senegheese*, Cagliari, Contaghes, 2003.
- Melchioni E., *Zingari, san Rocco, Pizzica-scherma, per una storia socio-culturale dei rom nel mezzogiorno*, Lecce, Novaracne-Centro di Cultura Mediterranea, 1999.
- Merendoni A. G. G., *Cenni sulle danze armate in occidente. L'apprendimento del maneggio delle armi con la danza*, in "Choreola", n. 14, anno V, 1995, pp. 3-7, Firenze, Edizioni Taranta, 2002.
- Id., *Contributo per lo studio del ballo con le armi in Italia. Dalla moresca al ballo col coltello*, in "Choreola", n. 14, anno V, 1995, pp. 7-56, Firenze, Edizioni Taranta, 2002.
- Monaco D., *La scherma salentina ... a memoria d'uomo. Dalla pazzia alla danza-scherma*, Lecce, Aramirè, 2006.
- Nacci A., a cura di, *Tarantismo e neotarantismo. Musica, danza, trance*, Nardò (Le), Besa, 2001.
- O.N.D., *Costumi, musica, danze, e feste popolari italiane*, Opera Nazionale Dopolavoro, Roma 1931.
- O.N.D., *Danze popolari italiane*, Opera Nazionale Dopolavoro, Roma 1935 (ristampa Firenze, Taranta 1990).
- Pagani F. Fiorini D., *Strumenti musicali e balli tradizionali della provincia di Verona*, Verona, Azimut., 1998.
- Pasqualino A., Vibaek J., *La festa di santa Croce a Casteltermini*, in C. Bianco C. e M. Del Ninno, a cura di, *Festa. Antropologia e semiotica*, Firenze, Nuova Guaraldi, 1981.
- Patria E., *Oltre gli Spadonari: cultura folclorica e religiosità popolare nella val di Susa dell'età barocca*, "Quaderni valsusini", III, 5-6, 1988.
- Penna R., *La tarantella napoletana*, "Rivista di Etnografia", Napoli, 1963.
- Pianta B., *Cultura popolare*, Milano, Garzanti, 1982.
- Pola Falletti Villafalletto G.C., *La juvenus attraverso i secoli*, Milano, Bocca, 1953.

- Pospisil F., *La moresca. Studio comparato con particolare riguardo all'Italia settentrionale*, "Folklore Italiano", IX, 1934, pp. 1-8, Catania 1934.
- Pratella F. B., *Etnofonia di Romagna. Le Arti e le tradizioni popolari d'Italia*, Udine, Ist. Ed. Accademiche, 1938.
- Pressacco G., *Sermone, cantu, choreis et... marculis. Cenni di storia della danza in Friuli*, Udine, Società filologica friulana, 1991.
- Ria C., *La danza-scherma salentina*, in "Terra d'Otranto", 16 settembre 1987, pp. 45-46.
- Rossi A., *Le feste dei poveri*, Bari, Laterza, 1971.
- Rossi A., De Simone R., *Carnevale si chiamava Vincenzo*, Roma, De Luca, 1977.
- Sachs K., *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano 1966.
- Santoro V., Torsello S., a cura di, *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Lecce, Aramirè, 2002.
- Sedda F., *Tradurre la tradizione. Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura*, Roma, Meltemi, 2003.
- Staiti D., Boccadoro B., Rouget G., Così L., *Tarantismo, trance, possessione, musica*, a cura di G. L. Di Mitri, Nardò, Besa 1999.
- Stairo P., *Il canto delle donne antiche. Con garbo e sentimento*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2001.
- Tani G., *Storia della danza*, Firenze, Olschki, 1963 (3 voll.).
- Tarantino L., *La notte dei tamburi e dei coltelli*, Besa, Nardò, 2001.
- Tolledi F., a cura di, *Tamburi e coltelli. La festa di San Rocco, la danza scherma, la cultura salentina*, Taviano (LE), Quaderni di Astragali, 1998.
- Toschi P., *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringheri, 1979.
- Ungarelli G., *Le vecchie danze ancora in uso nella provincia bolognese*, Forzani, Roma, 1894 (rist. Bologna, Forni).
- Vidossi G., *Saggi e scritti minori di folklore*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1960.
- Vuiller. G., *La danza*, Milano, 1899.

PERIODICI, DISCOGRAFIA E MATERIALI DI DOCUMENTAZIONE

- Culture Musicali* (Rivista della Società italiana di etnomusicologia), nn. 7-8, Unicopli, Milano 1985.
- Choreola* (Rivista di danza popolare italiana), Taranta, Firenze 1991-1999.
- Ethnica*, collana discografica di danza popolare italiana, a cura di G. M. Gala, Taranta, Firenze 1991-2002.
- Albatros*, collana discografica di musica popolare, a cura di R. Leydi, Milano, Sciascia Ed. 1973-1991.
- Suoni*, collana discografica di musica popolare, a cura di D. Carpitella, Roma, Fonit Cetra 1981-1985.
- Nota*, collana discografica di musica popolare, prod. Valter Colle, Udine 1983-2002.