

# Quaderni della SIEM

Semestrale di ricerca e didattica musicale

Sped. in A. P art. 2, comma 20/c, L. 662/96 - Filiale di Bo

# 13

1 / 1998



## Gesto Musica Danza

A cura di  
**Patrizia Buzzoni e Ida Maria Tosto**

## VI • IL GESTO DANZATO

Giuseppe Michele Gala

### IL CORPO E LA CULTURA "VISIVA"

La complessità dell'oggetto-danza implica un bisogno di analisi pluridisciplinare, perché ogni studioso che vuole osservare una qualsiasi rappresentazione coreutica viene a trovarsi di fronte a una multiformità di elementi che convivono in un unico fenomeno. Questo è ancor più necessario quando il ballo osservato proviene da un patrimonio etnico tradizionale e associa la dimensione espressiva a quella mitico-rituale. Suono, ritmo, canto (quindi testo linguistico), movimento, evoluzione del corpo nel tempo e nello spazio, spettacolarità, posturalità, gestualità, ritualità magico-simbolica, religiosità, uso di strumenti diversi dal corpo, realizzazione di atti ergonomici e altro avvengono e si fondono nel ballo. Il privilegiare una componente sulle altre può celare il rischio di alterare la comprensione finale del fenomeno globale, deformando l'identità stessa del ballo; ma talvolta la deformazione può risultare funzionale per far risaltare un aspetto e piegarlo all'analisi specialistica.

Il ballo come veicolo di significati, anzi il ballo come insieme di segni da percepire, decodificare e integrare infine nell'ordito più complesso delle intersezioni polisemiche, è oggetto privilegiato della semiotica. Il risultato che ne scaturisce è quello di trovarsi di fronte a un ballo - parafrasando Baudelaire - come davanti a una foresta di simboli che racchiudono dentro numerosi livelli e tipi di informazioni.

Sulla danza vi sono ormai delle asserzioni di pubblico dominio che sono diventate convinzioni del sapere collettivo: che la danza sia, ad esempio, "linguaggio del corpo" per eccellenza, mediante il quale l'uomo esprime idee e sentimenti, componendo forme e tracciando movimenti, è un postulato ovvio che trova tutti d'accordo. Così come trova d'accordo gli studiosi di storia della danza il ritenere che il primo

codice espressivo formulato dall'uomo primitivo sia stato quello che ha fatto uso dello strumento più proprio e immediato che l'"animale" umano aveva a disposizione: il suo corpo e parti di esso. Attraverso la consapevolezza della sua fisicità l'uomo deve aver preso coscienza dell'esistere, il corpo era luogo di autoidentificazione e di identificazione dell'altro, ossia dell'altrui esistenza; la corporeità diventava conseguentemente mezzo di comunicazione con il quale proporre segni significanti che venivano pian piano codificati e strutturati dai primi nuclei di comunità umane in sistemi linguistici non-verbali. Prima ancora dunque di costituire un sistema di suoni significanti, che più propriamente viene indicato come "lingua", il corpo ha assolto a diverse funzioni comunicative. La cultura della corporeità la troviamo oggi in tutte quelle società o quegli strati sociali in cui si ricorre più facilmente alla spontaneità comunicativa, alle relazioni meno condizionate dalle sovrastrutture culturali. Ciò non vuol dire che il linguaggio del corpo è *tout court* più elementare e riduttivo. Le società tecnologicamente meno progredite o meno pragmatiche hanno una codificazione del linguaggio corporeo molto più articolata, come avviene oggi in alcune culture orientali e in alcune società tribali africane o degli indios d'America.

Ma studiando i vari linguaggi del corpo, il discorso si fa più complesso. Innanzitutto il suo canale percettivo è principalmente quello visivo, tant'è che spesso si riconducono erroneamente le modalità di trasmissione del pensiero delle popolazioni etniche alla sola oralità. Invece anteriore è stata la formulazione di una "cultura visiva": attraverso la vista si percepisce il "parlare del corpo", attraverso di essa si apprende a usare lo stesso linguaggio e le sue tecniche. La "visività" è un processo di comunicazione molto praticato nelle culture etniche, gran parte del sapere viene trasmesso e appreso perché reso visivo e vedibile. Le tecniche lavorative, i comportamenti e le reazioni fisiche gestuali (andatura, riso, pianto, affettuosità, ira ecc.), le modalità espressive (canore, musicali, coreutiche, pittoriche ecc.) e tante altre forme del sapere si trasmettono tramite la capacità dell'uomo (e del mondo animale) di vedere e imitare. A ciascuno giunge attraverso il senso della vista una cultura già preconstituita che deve essere solo acquisita e personalizzata. Quanto vi sia di "istintivo" o di "culturale" nei comportamenti somatici e nella gesticolazione dell'uomo è oggetto di studio dell'etologia umana, scienza che negli ultimi decenni ha sempre più ristretto la sfera dell'istintività e ha ampliato quella della cultura-

lità. Nella gesticolazione comunicativa e nella danza l'acquisizione culturale è straordinariamente preponderante.

## DUE SISTEMI ESPRESSIVI A CONFRONTO

Tra i vari sistemi comunicativi corporei, ci interessa qui brevemente correlare fra loro quello "gestuale" e quello "coreutico": si tratta di due diversi sistemi codificati molto importanti nell'esperienza esistenziale umana, dei quali il secondo può anche comprendere il primo. Gesto e ballo sono due entità di difficile definizione, proprio a causa della rispettiva incontenibilità, della complessità e mutuabilità dei due fenomeni. Entrambi adoperano parti del corpo che eseguono nel tempo e nello spazio una sequenza codificata di movimenti semantici o desmantizzati.

La gestualità è un sistema autonomo di comunicazione in taluni casi autosufficiente, pur se meno articolato e più generico del linguaggio verbale. Adoperato spesso da chi è impedito nell'uso dell'oralità o nei casi in cui si vuole eliminare la sonorità del messaggio, il linguaggio gestuale si apprende per imitazione visiva sin dalla prima infanzia in maniera indotta e non sempre cosciente. L'apprendimento è rapido perché ogni unità gestuale non presume in genere una difficoltà di esecuzione, e anche lo stile lo si acquisisce per pratica collettiva. Il gesto per esprimere lo stesso concetto può variare da società a società e quindi da area ad area, ma in genere ha una formulazione e una diffusione più estese di un modello di danza.

Ne consegue che il gesto è un codice più esplicito e universale della danza, perché ha bacini di utenza più vasti. La danza, di converso, ha una valenza comunicativa più limitata sul piano della decodificazione semantica; anche per questo deve ricorrere all'uso di gesti nel proprio repertorio per rendersi più esplicita verso i possibili destinatari. Nell'uso corrente diventa spesso complementare al codice lingua, funge da supporto e da rafforzativo di quest'ultimo, illustrando meglio ed esaltandone alcuni aspetti, enfatizzando i concetti-chiave o esplicitando le omissioni dell'oralità. Il gesto è dunque un movimento e/o l'atteggiamento di una parte o dell'intero corpo che espone un concetto in modo esplicito o ritualizzato.

Più complicato è definire la linea di demarcazione fra gesto linguistico autonomo e movimento coreutico. Quando il gesto usato dai

ballerini all'interno di una esecuzione di danza è evidentemente tratto dal sistema di comunicazione gestuale della comunità e vive anche distintamente fuori della danza, allora lo si percepisce come l'inserimento di un elemento paralinguistico in un altro sistema. Tale compresenza o un'integrazione può essere permanente oppure occasionale in un evento coreutico; la presenza costante dimostra l'avvenuta acquisizione del gesto in una più ampia lingua integrata che è la danza.

La danza dunque è un linguaggio complesso e multilinguistico. Un qualsiasi gesto scelto dai ballerini per ritmare la seconda parte del *ballo dei gobbi*, ad esempio, è un gesto comune, un gesto-lemma tratto dal linguaggio gestuale in uso presso quella comunità; quindi nella danza distinguiamo il "gesto comune" – cioè un movimento codificato di parti del corpo che il danzatore può ripetere regolarmente in altre situazioni non coreutiche – dal "gesto coreico", che è invece un movimento codificato usato esclusivamente all'interno di un repertorio coreutico e come tale riconosciuto dalla comunità di appartenenza. È singolare la sopravvivenza di gesti comuni isolati in danze che apparentemente nulla hanno a che vedere con la situazione, con il possibile significato che il gesto richiama.

Diversi anni fa abbiamo documentato a San Giovanni Rotondo sul Gargano in Puglia un gesto rituale che alcune donne prima della *tarrantella* (talvolta durante) mimavano: era il gesto di raccogliere da terra qualcosa con le mani, come se raccogliessero dei rami secchi o del fogliame. Un gesto che antropologicamente può essere interpretato come un bisogno di contatto con la madre terra, da cui trarre forza e vita, vita che si manifesta principalmente attraverso il movimento della danza. Le stesse braccia portate dapprima a terra resteranno quasi sempre in alto oltre la linea delle spalle pronte a emettere suono e ritmo vitali con le castagnole. In questo caso un gesto comune è diventato con il tempo gesto coreico; comuni invece e facilmente comprensibili sono i gesti di saluto, di scherno, di provocazione o dichiaratamente erotici che si compiono all'interno di alcune danze. Il gesto comune spesso è esplicito, nella danza però l'esplicito convive con il simbolico, che ha perso il significato immediato di pronto uso per nascondere un messaggio nascosto all'interno di un codice ancora più arcaico.

Il "gesto esplicito" traduce in simultanea il pensiero dell'emittente e si presume che il destinatario sia in possesso del medesimo sistema di codici gestuali per decodificarlo e comprendere il messaggio a esso sot-

reso. Il gesto esplicito è sempre estemporaneo, è un discorso diretto e può fungere sia da dialogo che da monologo. Non è mai iterato se non per rafforzare il messaggio o renderlo maggiormente comprensibile. Il "gesto rituale", invece, afferisce alla sfera del metaforico e del mito; all'apparenza il gesto non funge più da significante, perché si rifà a codici dismessi e riesumati solo in chiave simbolica, non razionale.

Quando i "capi-di-ballo", cioè i conduttori della sfilata in maschera vestiti da pulcinelli nel carnevale di Montemarano in Irpina, percorrono le strade e attraversano lo spazio comunitario tra due file di maschere con portamento ieratico, con le braccia aperte e alte, con un bastone in mano, altro non rappresentano che un arcaico rituale religioso di propiziazione dei luoghi comunitari, e quando nello stesso carnevale si danzava andando per la questua di masseria in masseria attraverso i campi, allora il rito assumeva anche il valore di fecondazione agraria. I pulcinella, come antichi sacerdoti, agitano di tanto in tanto il bastone, lo tengono in alto orizzontalmente e oscillano con le braccia in modo maestoso, dai pancioni sotto il camicione prendono confetti che lanciano sulla folla assiepata ai lati, come una laica asperzione d'acqua benedetta. Tutto questo non si percepisce immediatamente, perché quello che emerge è il ballo con le sue coreografie e con i passi, sono le maschere con le loro trovate, ma il gesto rimane, così come si è conservato da secoli.

## LA GESTUALITÀ NARRATIVA

La danza può narrare una storia, può costituire l'intreccio di una "fabula" con personaggi, episodio, dialogo eventuale, se il ballo è cantato, ed epilogo finale. In molte culture orientali si narra danzando, nell'antico teatro greco il coro danzava e raccontava cantando gli intermezzi narrativi. Il balletto classico spesso è narrazione lirica, testo cinese narrativo. Nella tradizione coreutica italiana sono rare le danze narrative, non sappiamo se si tratta di una tipologia coreutica poco congeniale alla cultura delle nostre regioni o se è invece un patrimonio estintosi nel tempo. Possiamo però riferirci ad alcune sopravvivenze come il *ballo della lavandaia*, il *ballo del morto* o *della morte*, il *galletto*.

Il *ballo della lavandaia*, raccolto tra il cortonese in Toscana e l'alta Valtiberina in Umbria, consiste – così come è giunto a noi ormai defunzionalizzato ed eseguito dagli anziani del luogo – in un

ballo dialogato e mimato, nel quale convivono gesti espliciti che imitano l'atto dello strofinare il fazzoletto per lavarlo e altri impliciti e apparentemente asemantici e rituali come quello di tenere la donna per le mani sollevandole un poco di volta in volta per accompagnare il dialogo.

La danza viene eseguita in questo modo: l'uomo e la donna si danno entrambi le mani, l'uomo inizia il canto e solleva due volte le mani, poi incrocia la sua destra sulla sinistra e viceversa; tocca poi alla donna rispondere mimando il lavaggio del fazzoletto, infine insieme abbracciati fanno uno o due giri di vecchia *polka* ("a ginocchino"). Il ballo poteva essere ballato anche da più coppie, in tal modo il canto diveniva corale: prima gli uomini, poi le donne e infine tutti insieme<sup>1</sup>.

Lui:	<i>O bella lavandaia</i>	uomo e donna di fronte presi per le mani, sollevano e abbassano le mani
	<i>vi prego di un favore</i>	idem
	<i>lavarmi il fazzoletto</i>	uomo e donna di fronte presi per le mani, uomo incrocia il braccio dx sul sx
	<i>in segno dell'amore</i>	uomo e donna di fronte presi per le mani, uomo incrocia braccio sx sul dx
Lei:	<i>Sì, sì, lo laverò</i>	staccati e di fronte, la donna sulla coscia dx mima con le mani il lavaggio
	<i>sì, sì, lo laverò</i>	idem
Insieme:	<i>O bella lavandaia</i>	in posizione di ballo legato eseguono giri di <i>polka</i> vecchia in senso orario
	<i>dimmi di sì o di no!</i>	idem
	<i>O bella lavandaia</i>	in posizione di ballo legato eseguono giri di <i>polka</i> vecchia in senso antiorario
	<i>dimmi di sì o di no!</i>	idem

Il *ballo del morto*, sopravvissuto nell'Appennino emiliano, e il *ballo della morte*, ancora praticato sulla riviera di ponente in Liguria, sono delle vere e proprie rappresentazioni pantomimiche, nelle quali emerge la figura del morto che giace disteso per terra e che riceve il pianto disperato – spesso tragicomico – di alcune ballerine o, nell'esempio ligure, di un altro uomo. Nella versione bolognese le donne alternano il mimo del pianto e di disperazione intorno alla salma con lo sbeffeggiamento del morto, al quale si fanno assumere atteggiamenti e gesti dissacranti e grotteschi, quasi a voler esorcizzare nel riso e nell'erotismo emblematico il terrore della morte. In entrambe le versioni la

<sup>1</sup> Registrato a Morra (PG) da G.M. Gala il 7/2/1988; esecutori Nicasio Nicasi (v.m. e fis.) e Felice Santini Tanzi (v.f.).

Es. 3. *Ballo della lavandaia.*

The image shows a musical score for a dance piece. It consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes. Below the second and third staves, there are lyrics in Italian. The lyrics are: "O bel-la le-van-da-la vi par-go di-to fer-vo-re la van-ni il fer-ro let-to in ser-gia dall'e-mar-re Si si lo le-va-re si si lo le-va-re e bel-la le-va-re de-la dan-ni di si o di no e bel-la le-va-re de-la dan-ni di si o di no".

O bel-la le-va-

da-la vi par-go di-to fer-vo-re la van-ni il fer-ro let-to in ser-gia dall'e-

mar-re Si si lo le-va-re si si lo le-va-re e bel-la le-va-re de-la

dan-ni di si o di no e bel-la le-va-re de-la dan-ni di si o di no

danza-storia si conclude con la resurrezione festosa del morto, così come tutte le fiabe terminano con il classico e positivo "vissero felici e contenti".

Il *galletto* dell'Appennino bolognese si presenta anch'esso come una storia-gioco. Prevede infatti che un ballerino danzi in mezzo a quattro ballerine poste nei quattro angoli di un quadrato; il maschio-galletto a turno balla con ciascuna donna esibendosi in moduli cinetici esuberanti e vistosi, mentre alla donna spetta un linguaggio coreutico come al solito più dimesso e delicato. Alla fine nella "tresca" le quattro donne si prendono per mano per chiudere l'uomo e non farlo più uscire, in una sorta di solidarietà vendicatrice o di possessione collettiva; all'uomo spetta invece il compito di tentare la fuga e recuperare la libertà perduta, eludendo l'accerchiamento e scappando di sotto le braccia delle donne.



Tra i balli cantati a uso ludico per i bambini troviamo sovente dei repertori che tendono a sviluppare nei piccoli esecutori capacità emulative e pantomimiche. È il caso del noto ballo-gioco *Maria Giulia*. Si tratta di un ballo in girotondo con nel mezzo un bambino o più spesso una bambina, che impersona questa tale Maria Giulia, nome e incipit al canto, ed esegue tutti comandi previsti nel canto eseguito dal coro. La pantomima si conclude con una scelta suggellata da un bacino, che è anche il simbolico passaggio di testimone, poiché a chi riceve il bacio tocca sostituire la prima persona nel centro del cerchio. Così il canto ricomincia e i bambini a rotazione vivono la loro esibizione drammatica e pantomimica dinanzi all'intero gruppo di ballerini-canterini<sup>2</sup>.

O Maria Giulia  
 da dove sei venuta  
 alza gli occhi al cielo  
 fai un salto  
 faane un altro  
 fai una giravolta  
 falla un'altra volta  
 fai una riverenza  
 fai una penitenza  
 guarda in su  
 guarda in giù  
 dai un bacino a chi vuoi tu.

## I BALLI DI SIMULAZIONE

Nella storia di ogni popolo vi sono sempre stati balli nei quali i danzatori simulano un altro evento tratto dalla consuetudine quotidiana o un evento straordinario. Il ballo allora si muove tra l'evocazione e la rappresentazione simulativa. Tutte le danze armate, ad esempio, ripropongono un combattimento fra due schieramenti o fra due singoli avversari. Non sempre narrano una vicenda particolare con una soluzione predeterminata, anzi nelle *moresche* italiane quasi sempre non vi è un esito finale affabulato, in cui uno dei due contendenti deve giungere alla vittoria e l'altro conseguentemente subire una sconfitta, come in un testo coreutico-narrativo.

<sup>2</sup> Registrato a Foiano della Chiana (AR) da G.M. Gala il 7/6/1992; esecutrici Franca Mencarelli e Lea Caporali (vv.ff.).

Il ballo può simulare un atto ergonomico, cioè tratto da un particolare lavoro della comunità. In Molise, ad esempio, ho trovato tracce di un ballo-gioco cantato detto *Lu papagnè*. Questo ballo è una scherzosa imitazione delle fasi di preparazione del "papagno" (risultato della pestatura del fiore essiccato del papavero da oppio, usato per ottenere al bisogno un decotto con potere di sonnifero), l'aspetto ludico è sottolineato dalla cantilena e dallo scherzoso pestare con le varie parti del corpo la terra. Il canto e la musica sono creati apposta per stimolare isoricmicamente i gesti del lavoro. La canzone viene cantata in coro, con i ballerini distribuiti liberamente nello spazio coreutico. Può esservi uno che guida anticipando la parte del corpo che deve pestare, gli altri seguono con il canto e nel contempo eseguono mimando ciò che vanno di volta in volta cantando: battono ora con una mano, ora con il piede, ora con il gomito ecc. il pavimento. Rilevante è l'evidente cadenza ritmica che stimola il "pestato".

Es. 4. *Lu papagnè* [Susanna].

1 Oh che bel la pa - pa - gno Oh che bel la pa - pa - gno se

2 pi - sta se pi - sta se pi - sta la pa - pa - gno se

3 pi - sta la pa - pa - gno se pi - sta la pa - pa - gno

13 (Organo)

<sup>1</sup> Traduzione: «Oh che bel papavero, si pesta, si pesta il papavero. Oh che bel papavero si pesta, si pesta con il piede [poi: con la testa, con la mano, con il sedere ecc.]. Registrato a Montefalcone nel Sannio (CB) da G.M. Gala il 7/8/1991; esecutore Angelo Maria Primiano (v.m.).»

Uh che belle papagnè  
 uh che belle papagnè  
 sè pistè, sè pistè, sè pistè lu papagnè  
 sè pistè lu papagnè  
 sè pistè lu papagnè.

Uh che belle papagnè  
 uh che belle papagnè  
 sè pistè, sè pistè, sè pistè chè lu pèdè  
 sè pistè chè lu pèdè  
 sè pistè chè lu pèdè.

Uh che belle papagnè  
 uh che belle papagnè  
 sè pistè, sè pistè, sè pistè chè la coccia  
 sè pistè chè la coccia  
 sè pistè chè la coccia.

Uh che belle papagnè  
 uh che belle papagnè  
 sè pistè, sè pistè, sè pistè chè la menè  
 sè pistè chè la menè  
 sè pistè chè la menè.

Uh che belle papagnè  
 uh che belle papagnè  
 sè pistè, sè pistè, sè pistè chè lu culè  
 sè pistè chè lu culè  
 sè pistè chè lu culè.

ecc.

Ma nella gestualità va annoverato anche un atteggiamento costante del corpo durante l'esecuzione coreutica. Vi sono posture dominanti e atteggiamenti somatici costanti che assumono modalità sancite dalla tradizione e che si rivelano essere molto particolari. Nell'area calabrese dell'Aspromonte e "reggitana" gli uomini quando ballano la *tarantella* atteggiavano le braccia a mo' di ali spiegate o tenute piegate in su oltre l'altezza delle proprie spalle. Durante la "rota", quando girano velocemente in tondo, le braccia distese vengono protese indietro, proprio come fanno gli uccelli contro vento o negli inseguimenti di corteggiamento. L'imitazione di una danza di volatili è rimarcata anche da alcuni atteggiamenti femminili che vedono la donna (si tratta infatti di un ballo esclusivamente di coppia) scuotere ritmicamente le spalle con le braccia tenute piegate in avanti.

## LE DANZE GESTUALI

Vi sono balli che si basano per propria costituzione quasi esclusivamente su una serie di gesti che i ballerini eseguono nelle sezioni musicali appositamente previste a tale scopo. La gestualità in questi casi è l'elemento predominante, che mette addirittura in ombra la natura coreutica stessa del fenomeno. Lo spettacolo si basa soprattutto sull'inventiva gestuale dei ballerini, che attingono le loro ispirazioni dal patrimonio cinesico sessuale, e il discorso dei gesti e delle particolari posture predomina sull'insieme di passi e coreografie.

Il *ballo dei gobbi* (*bal di göb*, *bal di tri gob*) è un ballo carnevalesco eseguito un tempo in forme cerimoniali dalla "compagnia dei gobbi", gruppo di maschere vestite da straccioni e da deformi dall'aspetto demoniaco, che trasportavano il feretro di Carnevale morto (fig. 2).

A ballarlo erano sempre esclusivamente uomini, in uno o più gruppi di tre "gobbi" che durante la sfilata della mascherata o intorno al fantoccio carnevalesco morto formavano un cerchio e si esibivano con atteggiamenti e versi dissacranti. Oltre al momento rituale del carnevale, questo ballo veniva eseguito in tutti quei contesti in cui l'atmosfera giusta di familiarità e allegria faceva nascere spontaneamente il bisogno del ballo, come nelle osterie, nei festini domestici e in alcune serate in sale pubbliche da ballo. Il ballo prevede un giro in fila indiana e una sequenza di gesti rozzi, grossolani e sconci in controtempo fra il "gobbo" che sta al centro (che propone i gesti) e i due laterali (che imitano). I gesti si eseguono stando sul posto nella seconda parte della struttura musicale: colpi sulla gobba, sputi, alzata di cappelli, saluti, gesti fallici e coitali, passaggio di fazzoletti fra le gambe, indicazione di alcune parti anatomiche ecc. erano i versi più ricorrenti. Le aree dove il ballo è ancora usato sono la Maremma, nelle forme rituali, e l'Appennino bolognese, come ballo di socializzazione ludica; ma un tempo era diffuso in tutta l'Emilia e Romagna fino al Veneto.

Un'altra danza che basa quasi tutto il suo repertorio sulla gestualità esplicita è il *trescone* toscano (fig. 3).

Diffuso un tempo in quasi tutta la campagna toscana, «questo ballo – testimoniano dei contadini – non era un ballo qualunque, non si faceva mai a freddo, ma solo in certi momenti della festa quando c'era più brio e allegria, allora sortivano tra la gente i "tresconai", quelle persone buffe ed estroverse che iniziavano a ballare facendo tante mosse e gestacci». Il *trescone*, dunque, è un ballo pantomimico, esegui-



Fig. 2. Oliveto (BO) 1994: uno dei gesti più ricorrenti del ballo dei gobbi (bal di tre gob) durante una festa di carnevale in piazza. (Foto Gala - Archivio di Documentazione etnocoreutica.)

to in genere da due uomini, uno dei quali talvolta vestito da donna o con addosso qualche indumento femminile simbolico; raramente vi partecipa una donna, perché lo si ritiene un ballo sconveniente a cui non si addice – secondo una tacita etica sociale vigente – la partecipazione femminile, a causa dei gesti osceni che costituiscono l'essenza del ballo stesso. I ballerini infatti mimano goffamente dapprima il corteg-



Fig. 3. Rifiglio (AR) 1983: esecuzione del trescone da parte di due uomini con relative "mossacce".  
(Foto Gala - Archivio di Documentazione etnocoreutica.)

giamento con gesti volgari di ammirazione e conquista (sfiorando sensualmente alcune parti del corpo, cercando il contatto o strusciandosi) e poi l'amplesso (secondo le zone, accostando il viso e le lingue, tirando giù i pantaloni o alzando la gonna, mettendo una gamba fra le gambe altrui, dando il didietro, esponendo in avanti il basso ventre, facendo le corna ecc.), il tutto condito con battiti di piedi, passi saltellati,

figure da accovacciati, sollevamento dai fianchi della donna e altri "passi" di abilità.

Il ballo spuntava fuori nel mezzo della festa quando più alta era la tensione emotiva collettiva, generata sia dall'allegria festiva sia dalle abbondanti bevute di vino; talvolta si ballava il *trescone* con il fiasco di vino posto nel mezzo della sala o dell'aia. Il fiasco era un ulteriore pretesto per compiere altri gesti ambigui o dichiaratamente erotici.

Interessante dal punto di vista storico e antropologico è questo elemento simbolico, che collega questi balli agli antichi riti orgiastici delle antiche feste baccanali o ai mitologici convivi di satiri e ninfe. Il vino è anche la via per l'ebbrezza, l'estasi, la trance. Il *trescone*, quindi va letto come un residuo di antichi riti di iniziazione estatica collettiva e di fertilità. In talune aree della Maremma viene detto più esplicitamente *ballo al fiasco*, mentre in Romagna un ballo simile al *trescone* toscano viene detto *furlana*. La versione romagnola della *furlana* prevedeva infatti gesti a doppio senso, strusciami, mosse di ventre, colpi di fianchi o di natiche e spesso giochi di abilità nel ballare con la bottiglia di vino o con il bicchiere pieno in testa, senza farli cadere (fig. 4).

## TRASMISSIONE "NATURALE" E DIDATTICA SCOLASTICA

Nella tradizione il linguaggio del gesto si apprende, come si è detto, per lunga imitazione visiva sin da bambino. Quando nelle feste popolari da ballo si vedono bambini che cercano di ballare tra loro scimiotando gli adulti, in quel momento si sta svolgendo una specie di lezione didattica di ballo. I bambini, pur divertendosi, guardano in continuazione i grandi e provano a emulare dapprima i gesti - perché viene più spontaneo, si dice, fare il verso ai grandi - mentre più difficile risulta loro imitare i passi di danza o certe coreografie impegnative.

I bambini, quando sono tanti, si raggruppano spontaneamente in queste situazioni per fasce di età, perché i più grandi si sentono capaci di rifare parti del ballo che ai piccoli non riescono; le bambine sono più attratte dalla danza e non di rado le più grandi insegnano alle più piccole. Tra i maschietti, in genere molto più restii al ballo, vi sono quelli però a cui riesce molto bene riproporre i gesti soliti di un ballo o gli atteggiamenti posturali, mentre possono accusare impedimenti



Fig. 4. *Strigara (FO) 1995: ballo della furlana in piazza.*  
 (Foto Gala - Archivio di Documentazione etnocoreutica.)

nel riprendere moduli cinetici dei piedi. Per i piccoli comunque i gesti fanno parte integrante di una danza, sono colti spesso come gli elementi caratterizzanti e per questo vengono più evidenziati.

Quando le danze popolari diventano oggetto da mostrare in spettacoli folkloristici, spesso il ballo è infarcito di gestualità improprie, perché si sottolineano gli aspetti narranti e stupefacenti. Allora oltre



alla rielaborazione coreografica e, in taluni casi, a un virtuosismo tecnico-motorio, si rimarca la funzione del gesto perché di per sé più esplicitamente comunicativo; il gesto diventa allora esagerato, ridondante, appunto plateale, perché a esso è affidata principalmente la comprensione dei significati che si danno ad ogni ballo. Senza preoccuparsi di risultare fedeli a un modello coreutico originale, i gruppi folkloristici usano la gestualità come privilegiato vettore di significati e inevitabilmente devono reinventarne di continuo per rispondere nel migliore dei modi sia a una domanda spettacolare esigente, sia a ragioni concorrenziali.

Fasce sempre più ampie di insegnanti di scuole di ogni ordine e grado iniziano anche in Italia a utilizzare per scopi didattici le danze popolari. Pur se in ritardo rispetto ad altri paesi europei, il mondo della scuola italiana sta finalmente comprendendo la valenza educativa del ballo popolare, ma non è consapevole della complessità del fenomeno, che dovrebbe tradursi sul piano didattico in un'utilizzazione pluridirezionale, oltre che pluridisciplinare. Gli insegnanti di solito vengono coinvolti da un repertorio etnocoreutico sul piano dell'educazione musicale, delle informazioni storico-sociali che il ballo reca in sé, dell'educazione ritmico-motoria resa mediante la cura per passi e figure coreografiche, quasi mai invece sottolineano l'importanza dell'aspetto comunicativo del patrimonio gestuale. Il gesto coreutico può essere un pretesto per allargare l'orizzonte didattico all'intero sistema paralinguistico della gestualità, visto che le statistiche dicono che attraverso i mezzi visivi di massa filtrano gestualità non proprie della cultura di appartenenza. Nello stesso tempo bisogna far comprendere al bambino l'importanza del gesto-significante nelle relazioni sociali, così come va fatto capire il processo di mitizzazione e stilizzazione di alcuni gesti coreutici che, pur avendo perso l'immediatezza comunicativa, acquistano valore per la trasposizione sul piano rituale.

Nel 1975 l'etnomusicologo Roberto De Simone fece un esperimento sullo stato di conservazione del linguaggio gestuale a Napoli mimando alcuni gesti, riportati dal testo di De Jorio del 1832 sulla mimica dei napoletani, davanti a una classe di bambini di V elementare: il risultato sorprendente fu quello di una perfetta comprensione di tutti i gesti eseguiti, a dimostrazione della tenacia della mimica, più efficace persino del linguaggio verbale.

Se si reputa la gestualità come un patrimonio comunicativo da conservare e valorizzare perché contribuisce all'espressione della propria

individualità, allora attraverso la danza il gesto filtra, quasi per gioco e in modo indiretto, ma dà senso alla stessa danza e viene appreso senza avvertire il peso di un compito scolastico, divertendo. La gestualità può costituire poi, in una fase successiva di lavoro interdisciplinare, una sorta di propedeutica alla recitazione e alla teatralizzazione.

## BIBLIOGRAFIA

- ARGYLE Micheal, *La comunicazione non verbale*, Bari, Laterza 1974.
- BATESON Mary Catherine, *Paralinguistica e cinesica*, Milano, Bompiani 1980.
- BIRDWHISTELL R.L., *Introduction to Kinesics*, Louisville, University of Louisville Press 1954.
- COCCHIARA Giuseppe, *Il linguaggio del gesto*, Palermo, Sellerio 1977.
- «Choreola» (Rivista di danza popolare italiana), semestrale di etnocoreologia e tradizioni popolari, Firenze, Ed. Taranta 1991-1995.
- DE JORIO Andrea, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli 1832 (rist. Bologna, Forni 1979).
- DE SIMONE Roberto - ROSSI A., *Carnesvale si chiamava Vincenzo. Rituali di carnesvale in Campania*, Roma, De Luca 1977.
- DE SIMONE Roberto, *La Tarantella napoletana nelle due anime del Guarracino*, Napoli, Edizioni Benincasa 1992.
- GREIMAS A. (cura di), *Pratiques et langages gestuels*, «Languages» 10, 1968 (numero speciale).
- JOUSSE Marcel, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard 1974.
- LEIRI GOURIHAN André, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977.
- MAUSS Marcel, *Le tecniche del corpo*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi 1965.
- SACHS CURT, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore 1966.
- VALLINI RITA (a cura di), *Il corpo come segno*, Arezzo, Gestetnet 1983.

## RIFERIMENTI DISCOGRAFICI

*Etnica*, collana discografica di danza popolare italiana (a cura di G.M. Gala), Firenze, Taranta 1990-97.

TA04 - "Balli tradizionali in Umbria" (a cura di G.M. Gala), 1992.

TA09 - "Vecchi balli di Romagna" (a cura di G. Gori e G.M. Gala), 1995.