

MASCHERE E CORPI

PERCORSI E RICERCHE SUL CARNEVALE

a cura di
Franco Castelli e Piercarlo Grimaldi



Edizioni dell'Orso

Il Carnevale è l'oggetto dei contributi presenti in questo volume. Un'occasione stimolante per un confronto interdisciplinare, per approfondire un tema di confine generatore di feconde e promettenti elaborazioni. L'esito di questa ricerca è la definizione dello stato dell'arte e delle prospettive di lavoro su cui gli etnologi europei sono oggi attivamente impegnati.

Il tempo del Carnevale, ritmo festivo che segna il passaggio tra il vecchio e il nuovo anno, è stato variamente interpretato come mitico momento di trasgressione e rovesciamento, come tempo profano e pagano di resistenza o di rivolta alle varie forme del potere. Singolarmente, oggi si assiste a un vasto recupero di carnevali che da una parte conservano tracce di un arcaico passato folklorico e dall'altra registrano un profondo processo di medievalizzazione dei riti e dei simboli della festa d'inizio anno. Si inventano e si rielaborano tradizioni locali su cui costituire nuovi miti di fondazione, nuove forme espressive, specifiche identità. Quasi che la rifunzionalizzazione dell'antica *religio* carnevalesca dentro la nostra società complessa, possa offrire una risposta al superamento della crisi connessa alla fine del millennio.

Franco Castelli dirige il Centro di cultura popolare "G. Ferraro" di Alessandria, interno all'Istituto per la storia della resistenza e della società contemporanea in provincia di Alessandria. Tra le sue opere: *Ballate d'amore e d'ironia. Canti della tradizione popolare alessandrina* (1984), *Antropologia linguistica della resistenza* (1986), *La danza contro il tiranno* (1995).

Piercarlo Grimaldi insegna Antropologia culturale presso l'Università di Torino. Tra le sue opere: *Il calendario rituale contadino. Il tempo della festa e del lavoro fra tradizione e complessità sociale* (1993), *Tempi grassi, tempi magri. Profili etnografici* (1996), *Rivoltare il tempo* (1998).

ISBN 88-7694-346-3



9 788876 943461

L. 80.000

MASCHERE E CORPI
PERCORSI E RICERCHE SUL CARNEVALE
a cura di
Franco Castelli e Piercarlo Grimaldi

Atti del I Convegno Internazionale
Rocca Grimalda, 12-13 ottobre 1998

© 1999
Copyright by Edizioni dell'Orso S.r.l.
15100 Alessandria, via Rattazzi 47
Tel. (0131) 25.23.49 - Fax (0131) 25.75.67
E-mail: info@ediorso.com
http://www.ediorso.com

Impaginazione a cura di CDR, Torino

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguito a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 88-7694-346-3

INDICE

Franco Castelli, Piercarlo Grimaldi <i>Introduzione</i>	IX
I. LE RAGIONI DEL CARNEVALE	
Luigi M. Lombardi Satriani <i>Il corpo e il limite</i>	3
Antonino Buttitta <i>Di Carnevale o del tempo delle feste come feste del tempo</i>	15
Jean Poirier <i>Les visages du masque. Figures et fonctions</i>	27
Jean-Dominique Lajoux <i>Mascarade de village et culte de l'ours</i>	39
André Carénini <i>Le maschere della morte. Survivances alpines d'un ancien culte celte de la tête coupée</i>	57
Jean Fraikin <i>Lupercales et Carnaval. Réflexion romaine au tournant des XVIIe-XVIIIe siècles</i>	73
Claude Gaignebet <i>Quelques propositions pour comprendre les masques en Europe</i>	85
Francesca Cappelletto <i>Rituali di gruppo nell'area alpina. Un approccio comparativo</i>	91
Renato Bordone <i>Ius primae noctis. Origine storica di un mito in ambito piemontese</i>	101
Gabriella D'Agostino <i>Il sesso in maschera</i>	113
Fabio Mugnaini <i>Carnevale senza Quaresima, tradizione senza passato. Il Carnevale e le altre feste nella provincia di Siena</i> ..	133

Pietro Clemente <i>Più feste, più vere. Riflessioni addosso a "Carnevale senza Quaresima..." di Fabio Mugnaini</i>	147
Francesco Faeta <i>I razziatori-morti. Divertimento intorno a una tipologia di maschere in Calabria tra Ottocento e Novecento</i>	155

II. I SEGNI DEL CARNEVALE

Gian Paolo Caprettini <i>Reliquie carnevalesche. Ossicini, fagioli e un setaccio per pensare</i>	173
Ambrogio Artoni <i>Il teatro delle maschere. L'irruzione della Maisnie Hellequin sulle scene dell'Arte</i>	189
Cesare Poppi <i>'Gettare il sasso e nascondere la mano': dialettiche della significazione nelle mascherate africane ed europee</i>	201
Sonia Maura Barillari <i>La morte di Carnevale. Espressività carnevalesca e categorie spaziali in una festa calendariale dell'Alto Monferrato</i>	235
Margherita Lecco <i>Mascherarsi da animali</i>	247
Elisabetta Silvestrini <i>Riflessioni su abito e Carnevale</i>	271
Italo Sordi <i>Rumori e suoni di carnevale</i>	283
Paolo Giardelli <i>Il gioco dei galli</i>	293
Alberto Guaraldo <i>Il Carnevale degli Ingani dell'Amazzonia colombiana a metà Ottocento: descrizione in manoscritti della Biblioteca Nazionale di Torino</i>	305
Alessandro Meluzzi <i>Carnevale e maschere del terzo millennio</i>	313

III. I LUOGHI DEL CARNEVALE

Franco Castelli <i>La "Lachera" dal rito al mito. Riflessioni sul Carnevale di Rocca Grimalda</i>	321
Maurizio Bertolotti <i>Il gentleman farmer e lo scimmione</i>	339
Marco Fincardi <i>Carnevale della Belle Époque. Trionfi di 'Mascherine' nell'era della locomotiva</i>	357
Alexis Bétemps <i>Il Carnevale della Comba Frède</i>	379
Piercarlo Brogna, Franco Quaccia <i>Miti medievali e miti napoleonici nel Carnevale di Ivrea</i>	389
Maurizio Padovan <i>La Lachera e i repertori violinistici liguri-piemontesi</i>	411

Agostino Borra <i>Riconoscere il Carnevale. Abiti e personaggi del Piemonte tradizionale</i>	431
Cristina Ianniello <i>Le maschere del Carnevale di Comelico Superiore</i>	459
Paola Sobrero <i>Tradizione e innovazione nel Carnevale romagnolo</i>	473
Adriana Gandolfi <i>Pulcinella, diavoli e cervi nel Carnevale d'Abruzzo e Molise</i>	485
Giuseppe Michele Gala <i>Il lungo ballo della follia. Diffusione e tipologia dei balli carnevaleschi in Italia</i>	495

I. Perché il Carnevale?

IV. LA MASCHERA DEL COMPUTER

Renato Grimaldi, Roberto Trincherò <i>Strategie di analisi dei beni culturali. Sistemi multimediali e culture della rappresentazione</i>	523
Piercarlo Grimaldi, Davide Porporato <i>Sistemi mitici e sistemi multimediali: la figura dell'orso lunare</i>	541
Giancorrado Barozzi <i>Il pit e il bit. Un approccio multimediale ai riti del Carnevale</i>	559
Postfazione, Enzo Cacciola, Sindaco di Rocca Grimalda	581
Lista relatori	585



Figura 5.
Rappresentazione del "Diavolo" nel Carnevale di Tufara (CB), 1991. Gruppo mascherato impersonante i Morti, con tonache scure, volto annerito e catene. Foto di Adriana Gandolfi, Museo delle genti d'Abruzzo (Pescara)

Giuseppe Michele Gala

IL LUNGO BALLO DELLA FOLLIA.
DIFFUSIONE E TIPOLOGIA DEI
BALLI CARNEVALESCHI IN ITALIA

1. *Illusione della soprannaturalità oltre i limiti della corporeità*

Numerosi e vari sono gli elementi simbolico-rituali che si addensano durante i giorni del carnasciale, porsi il problema di individuarli e di servirsene per comprendere l'intero evento diventa operazione ardua, che si presta a molteplici chiavi di lettura e ad un'infinità di esiti interpretativi, spesso trasformati in agguati o in palestre di scuole teoriche. Del carnevale si può dire tutto e il contrario di tutto, comunque si trovano appigli semantici, giocando a 360° su accostamenti e contrapposizioni. Il carnevale è davvero per l'antropologia quella intricata foresta di simboli di baudelairiana memoria. Tutto quello che si è scritto e si continua a scrivere sul di esso è in varia misura probabile ed opinabile. Qui si tenta di suggerire un'ulteriore spiraglio di osservazione, che vede nella come tutto, realtà e simbolo, "festa grande" si fa materia, si fa soprattutto "corpo". Punti di riferimento delle osservazioni esposte sono soprattutto quei carnevali che hanno mantenuto una qualche presenza di balli tradizionali, spesso corredata da altre forme di ritualità carnevalesca.

Secondo una visione dualistica della vita e del mondo, la cultura agropastorale sovrappone al necessario pragmatismo esistenziale un bisogno di proiezione simbolica della propria dimensione reale. La stessa scansione dell'anno in fasi secondo i ritmi ciclici della sopravvivenza, della produzione e del lavoro risente di questa dicotomia obbligata tra risoluzione empirica e trasposizione metaforica. Tale strutturazione concettuale del tempo ciclico annuale, oltre che essere regolata dalla vita naturale, viene ulteriormente rimarcata e segnalata da punti di riferimento, ai quali viene attribuita una grande rilevanza simbolica; essi sono considerati come delicati anelli di

congiunzione che sanciscono la fine del tempo che va e il principio del tempo che viene e per questo diventano nodi esistenziali di ritualità collettiva. Su questi momenti critici di passaggio si addensano i riti di rievocazione e di rassicurazione: gli equinozi e i solstizi, ad esempio, non determinano solo un passaggio di stagione, ma costituiscono dei ceppi di confine temporale che si trasformano in concentrazioni del sacro e del rito.

Se si osservano attentamente le scansioni della ritualità calendariale, espresse lungo l'arco dell'anno da feste, cerimonie ed espressioni codificate della comunità, – nonostante e proprio per le influenze religiose e civili che si sono succedute nel tempo – si intravede una più arcaica visione binaria ed analogica del ciclo bio-vegetale: un tempo per la vita e per la luce, un tempo per la morte e per le tenebre: primavera-estate per rinascere, fiorire, corteggiare, partorire, produrre; poi autunno-inverno per appassire, entrare in letargo e morire. Il dualismo culturale porta ad evocare nei passaggi rituali la vita o la morte, o entrambi insieme; ma la spinta alla sopravvivenza induce a risaltare la sfera del vitale su quella del mortale; ecco perché estremamente più rilevante diventa la transizione dalla morte alla vita sul finire dell'inverno.

È proprio in questo guado esistenziale che si colloca il carnevale. Nei pochi giorni di fine inverno, dalla cultura cristiana vincolato alla mobilità della Pasqua¹, epilogo ed emblema supremo della resurrezione dalla morte in croce – si celebra la rinascita della natura e la vittoria della vita sulla morte. Pur nella sua apparente laicità dissacrante, il carnevale è dunque fortemente costruito su un profondo spirito di religiosità arcaica. Esso viene connotato positivamente dalla tradizione perché rappresenta l'uscita dalla stagione della penuria alimentare, della stasi e della lontananza transumantica e introduce al tempo della speranza dell'abbondanza, al tempo degli amori, dell'azione e dell'intraprendenza².

Il carnevale assume così il ruolo della «festa grande» dell'anno, della festa delle feste; si manifestano nei suoi giorni il gaudium con riti di purificazione e la speranza con riti divinatori e augurali. Atti collettivi polivalenti e polimorfi vengono compiuti durante gli intensi giorni di baldoria, perché tante sono le ragioni che portano al bisogno di sospendere le attività abituali della quotidianità e di costituire un virtuale tempo dell'ir-

realtà, della ricerca di altre identità ottenute mediante il gioco dei travestimenti e delle drammatizzazioni parodistiche di personaggi e situazioni locali. Carnevale è il tempo dell'immaginario collettivo, dello sconvolgimento delle regole solite, dell'abbattimento dei limiti della naturalità per accedere alla sfera della soprannaturalità; è il tempo della nuova dimensione, dell'illusione della trascendenza, che l'uomo vive specialmente mediante la sua corporeità, perché il corpo rappresenta il grande limite alla sua aspirazione di identificazione col divino.

Il corpo diventa l'epicentro cosmico, la cesura tra l'essere e il non essere, ma anche il punto di demarcazione tra il limite della fisicità deperibile e l'illimitato di una dimensione immaginifica e agognata, attribuita solitamente al divino, proiezione in positivo e in assoluto della realtà sperimentata. I corpi e la materia con la loro deperibilità e limitatezza rimarcano la distanza col divino, ma oltrepassando i confini del reale ci si illude di abbattere le barriere naturali. L'accesso verso la deificazione passa quindi attraverso la sublimazione corporea e una crescita collettiva e ritualizzata della vitalità biologica. Al corpo si concede in quei giorni l'abbondanza del cibo e dei piaceri, al corpo si chiede e ad esso nel contempo si concede l'esaltazione della sensorialità: all'udito il piacere del canto, della musica, delle grida e dei rumori; alla vista l'esplosione policromatica dei costumi e degli addobbi, e il gioco del travestimento; all'olfatto i profumi dei primi fiori, degli incipriamenti, dei cibi e delle bevande; al gusto i molteplici sapori dell'esagerazione alimentare; al tatto, il movimento ritmico nei balli, il contatto fisico e lo sconvolgimento dell'etica sessuale. Il carnevale costituisce un alter ego collettivo, il mondo del desiderio e della rivincita, che l'uomo cerca di vivere comunitariamente innanzitutto nella prima delle sue dimensioni percepite, quella corporea; è proprio mediante il corpo che si realizza quell'afferenza un po' reale e un po' simbolica alla divinità e all'immortalità: l'uomo come un dio è padrone di giudicare il singolo (il processo al fantoccio carnevalesco) e l'intera umanità (ridotta ai confini della propria esperienza vitale, cioè della comunità di appartenenza), può decretare la morte del fantoccio «colpevole», personificazione del carnevale o del male, può esaltare la propria onnipotenza attraverso l'abbattimento delle barriere della fragilità corporea, acquistando una forza inaudita, una resistenza straordinaria alla fatica chiedendo soccorso al vino e alla musica, ballando e giocando per ore, in alcuni casi per giornate intere. Nei carnevali arcaici più che la baldoria festosa è l'estasi collettiva ottenuta attraverso la via etilica e melo-coreutica ad avvicinare l'uomo all'identità divina. La danza,

1. Ricorrenza religiosa che a sua volta dipendente dalle fasi lunari secondo la tradizione ebraica.

2. Azione e intraprendenza intese come lotta per la vita e quindi anche in funzione bellica.

ossia i movimenti organizzati del corpo in funzione coreica, diventa la via preferenziale al superamento della corporeità: i corpi danzanti attraversano spazi e tempi, invadono i luoghi della vita collettiva, consumano le ore, sovvertono i giorni con le notti mediante le lunghe serate da ballo, espandono la loro gestualità emblematica in ogni angolo e minuto del microcosmo comunitario. Attraverso il ballo i corpi abbattano barriere, entrano nella sfera della sovrappotenzialità, si agitano, ipervivono, giungono e in alcuni casi oltrepassano le soglie della *trance*.

Forse gli studi storici sul carnevale potranno un giorno confermare che una sorta di rievocazione di un pasqua "altra" avveniva nei giorni del carnevale, o che comunque in tale periodo si espletassero forme cerimoniali di proiezione del "passaggio" che portano l'uomo a contatto prima col mondo sotterraneo o infernale e poi con quello superiore o paradisiaco. In quei giorni i morti o gli esseri degli altri due mondi, quello ctonio e quello celeste, tornano sotto forme di "larve" bianche o nere del mascheramento arcaico, il carnevale permette un ricongiungimento dei tre ordini esistenziali dell'universo: celeste, terrestre e sub-terrestre (infernale o dell'Ade che sia). Il processo deificatorio avviene o è in qualche misura lambito dall'incontro simboleggiato e ritualizzato dei tre mondi, e il momento magico viene esplicitato nel ballo. La musica e la danza avvolgono, intricano e solennizzano questa fusione di identità, la danza è il rito dell'apoteosi umana.

2. *L'etnodanza come nuovo parametro interpretativo del carnevale*

Analizzare dunque il complesso fenomeno carnascialesco attraverso il parametro etnocoreutico di decodificazione, permette di ampliare la sua semantica fino a giungere a rinnovate letture dell'evento. L'importanza del ballo è oggettivo e reale, nella tradizione popolare il carnevale è infatti per antonomasia il tempo rituale del ballo.

La centralità del corpo, come si è evidenziato, è nel carnevale indiscutibile, un corpo che perde la fisionomia solita e si trasforma, un corpo che non appartiene più alla propria persona e che nella parte nobile si mimetizza con una maschera. Il corpo diventa la metafora stessa del carnevale, il corpo come via al piacere e strumento della felicità sensibile e, come unione degli opposti, il corpo è anche emblema del "limite" e di una irrinunciabile sconfitta esistenziale e storica (il corpo-fantoccio messo comunque a morte, la morte fugata, la morte solennizzata). Del corpo, epicentro cosmico, il ballo

è il suo linguaggio, la sua espressività primaria. Il corpo intensifica durante la lunga festa la sua attività biologica e comunicativa, spesso si piega alla musica e al ballo. La musica e il ballo vanno intesi in senso lato, quali sonorità e dinamicità: rumori, grida, risate, pianti, emissioni sonore corporali d'ogni genere, battiti di oggetti e di parti del corpo, passi e applausi rientrano nel carnevale nell'accezione ampia di sonorità e musica. Deambulazione, salti balzi, piroette, inchini, sussulti, tremiti, oscillazioni, gesti e tutti i movimenti eseguiti in corrispondenza di un qualche elemento sonoro costituiscono lemmi dell'ampio dizionario coreutico di un popolo.

La danza, proprio perché costituisce il codice espressivo-artistico più composito, trova nel carnevale il suo alveo culturale più idoneo e funzionale, per questo essa dilaga e si piega a numerose forme con cui le varie tradizioni l'hanno concepita e l'hanno adattata alla propria cultura del corpo. Si può affermare che non esiste carnevale nella tradizione senza la danza e, per contro, ogni tradizione considerava il carnevale come il tempo canonico del ballo. Possono stupire la quantità e la varietà di balli presenti ancora oggi nelle nostre regioni nel periodo carnevalesco (alcuni di questi repertori sono stati col tempo posticipati in altre feste religiose o laiche dei mesi successivi³, ma ciò è l'ovvio risultato di un sincretismo rituale che si addensa in poche giornate, per questo l'esplosione di generi e forme coreutiche diventa inevitabile. Quale ingrediente significativo e rituale, la danza occupa un posto di rilievo perché espleta diverse funzioni di ordine pratico e simbolico. Il ballo collettivo, pur se con forme diversificate, tende ad esaltare tutte le altre componenti del carnevale: risalta e illustra i personaggi del mascheramento e le provvisorie "autorità" del carnasciale, sottolinea forme paraliturgiche nella rappresentazione del matrimonio, della morte o del combattimento armato. La danza dunque rappresenta la modalità rituale più nobile per l'esposizione del travesti-

3. Molte sono state nel tempo le ragioni di trasferimento dei balli particolari del carnevale in altre festività, voglio qui menzionare solo l'intervento della chiesa locale di ornare alcuni riti religiosi con balli di rappresentazione, l'emigrazione che ha indotto a trasferire nell'estate feste patronali e sagre più godibili nel rientro vacanziero degli immigrati. Altri fattori di sconvolgimento della calendarizzazione agro-pastorale del ballo sono la moderna articolazione industriale dei ritmi lavorativi dell'anno (le ferie, le festività soppresse, ecc.), l'esigenza del mercato di commercializzare più intenzionalmente i beni prodotti (attraverso l'invenzione di sagre pretestuose, ad esempio) e lo spettacolarismo festivaliero del folklore.

mento e della nuova fittizia gerarchia sociale scelta durante i giorni della baldoria; essa rimarca l'aspetto cerimoniale dell'intero evento e ne sottolinea i passaggi di maggior densità simbolica. La danza è soprattutto l'emblema principale del ritorno alla vita e dell'accesso all'agognata dimensione sovrumana, è il movimento che predomina sulla stasi, è il ritmo e il suono che si spande fra le case e i campi per sancire una rinascita e la fine del lungo silenzio.

L'ottica coreometrica dunque come nuova e ulteriore chiave di lettura, come lente di interpretazione e come metro di misurazione del carnevale tradizionale. In Italia, nonostante la progressiva dispersione del ballo etnico, il carnevale rappresenta ancora un contenitore privilegiato, un'occasione propizia, talvolta eccezionale, per l'indagine etnocoreologica; si potrebbe affermare che non si può comprendere a pieno il complesso mondo della danza etnica in Italia senza dare grande rilevanza ai rituali carnevaleschi, così come l'analisi antropologica deve confrontarsi con quella etnocoreutica perché non può trascurare i multiformi fenomeni coreici per conoscere a fondo le dinamiche del carnevale tradizionale.

La nostra attenzione non si è rivolta solo al perdurare ancora oggi di un bisogno maggiore di danza collettiva nei giorni del carnevale, espletato nelle manifestazioni urbane pubblicizzate dai media⁴, ma si è concentrata soprattutto verso quei carnevali "arcaici" che conservano balli etnici tipicamente – e spesso esclusivamente – legati all'occasione. L'analisi etnocoreologica effettuata sui balli ancora in funzione ha evidenziato un quadro complesso e vario, che obbliga a settorializzare l'analisi, poiché la genericità di approccio mortificherebbe lo studio antropologico; nello stesso tempo l'analisi dei balli carnevaleschi necessita di una conoscenza profonda dei fattori contestuali.

4. Carpitella usava distinguere tra "carnevale" e "carnevalata": al primo termine affidava un significato di festa tradizionale vissuta nelle forme culturalmente congenite e partecipate attivamente dalla gente del luogo, la quale è ad un tempo protagonista e fruitrice. Per "carnevalate" intendeva quei carnevali organizzati per fini consumistici e di mercato, come le tante "sagre" inventate negli ultimi decenni, dove occorre una moltitudine eterogenea; per ciò stesso la carnevalata non è espressione di una cultura locale fortemente caratterizzata e radicata, ma esempio dell'alienazione culturale spesso incoraggiata dai media. Nelle "carnevalate" spesso è presente anche la danza, ma si tratta di danze di largo consumo internazionale che non esprimono più una identità propria ed un senso profondo di appartenenza.

3. Diffusione dei balli carnevaleschi in Italia

Non esiste un'unica tipologia formale di ballo del carnevale, né possiamo adoperare il parametro tassonomico morfologico per individuare e raggruppare balli isomorfi e caratterizzarli come balli carnevaleschi. La qualifica di "carnevalesco" viene attribuita per la collocazione temporale del ballo nella pratica tradizionale: quando una danza viene eseguita una volta l'anno nel solo periodo carnascialesco, possiamo definire quel repertorio carnevalesco "proprio". Altre danze, invece, in uso regolarmente presso una comunità e presenti in vari momenti dell'anno, ma che acquistano durante i giorni del carnevale forme e valenze particolari, appartengono a repertori carnevaleschi impropri. Una siffatta definizione tassonomica risulta inevitabilmente vaga e si basa sul semplice fattore temporale di realizzazione, ma ciò dipende dalla multiformità degli aspetti dei balli insediatisi spesso da secoli nei giorni del carnasciale, ci sembra però legittimo circoscrivere una tipologia autonoma di balli secondo il parametro della funzionalità applicata e della scansione annuale.

Definiamo quindi "balli carnevaleschi" quelle danze eseguite ancora oggi in forma propria esclusivamente nei riti legati al carnevale, inteso in senso lato: dalle questue d'apertura (dal capodanno, dalla pasquella o Epifania, o dal giorno di Sant'Antonio Abate, il 17 gennaio) ai giorni del funerale del fantoccio e alla giornata di lutto seguente (martedì grasso, Ceneri o mezza Quaresima)⁵; in seconda istanza quei balli oggi posti in altri periodi e occasioni dell'anno, ma che un tempo erano collocati durante il carnevale. In senso lato possono rientrare nel genere calendariale dei balli carnevaleschi anche i balli etnici usuali che però vengono praticati in forme o intensità particolari.

I balli rituali del carnevale si sono conservati a macchia di leopardo su tutto il territorio nazionale, con una maggiore concentrazione nelle seguenti zone (sono segnati con un asterisco i balli trasferiti in altri periodi dell'anno, non più caratteristici del solo carnevale):

5. In alcune comunità si usava la danza anche durante la questua dei primi giorni del carnevale, quando il gruppo degli organizzatori gira di casa in casa per raccogliere i fondi necessari per il mascheramento, per il compenso dei suonatori e per l'allestimento della strumentazione necessaria ai festeggiamenti e alla sfilata.

Regione	Area sub-regionale	Repertorio
Abruzzo	area frentana	<i>quadriglia</i>
	teramano	<i>laccio d'amore*</i>
Campania	Irpinia	<i>tarantelle</i> processionali, <i>tarantella intrecciata</i> , <i>ballintrezzo</i>
	area vesuviana	<i>ballintrezzo</i> , <i>quadriglia</i> ,
	area casertana	<i>laccio o palo d'amore</i> , <i>quadriglia</i>
	area nolana	<i>quadriglia e ballintrezzo</i>
Emilia	bolognese	<i>scuciòl</i> , <i>ballo dei gobbi</i> , * <i>manfrina*</i>
	modenese	<i>ballo dei lacchè</i> , <i>giga dei lacchè</i>
Friuli	val di Resia	<i>balli resiani*</i>
Lazio	Sabina	<i>moresche*</i> , <i>saltarello*</i>
Lombardia	alto bresciano	<i>vari balli in parte coreografati</i>
Molise		<i>ballo dei manaccini*</i> , <i>quadriglia*</i>
Piemonte	App. alessandrino	<i>lachera</i> , <i>povera donna</i> , <i>perigordino</i>
	valli occitane	<i>courento*</i> , <i>bulet*</i> , <i>countroudanso*</i> , <i>bourea vieio*</i> , <i>cadrio*</i> , <i>tresso*</i> , <i>gigo*</i> , ecc.
	vari centri	<i>bal do saber</i> ⁶
Sardegna	Barbagia	<i>mamutones</i> , <i>thurpos</i> , <i>ballo tondo</i> , * <i>ballu e trese</i>
	Mandrolisai	<i>ballo della mascherata</i> , <i>arroxiaa*</i>
	Oristanese	<i>passu e danza</i> , <i>sa cointrotza</i>
Sicilia	Madonie	<i>ballo della cordella*</i> , <i>tataratà*</i>
Toscana	Maremma	<i>ballo dei gobbi</i> , <i>trescone</i> ⁷

Va precisato che laddove si sono conservati repertori coreutici carnevaleschi, questi si presentano sempre come fenomeno collettivo e riescono a vivere solo in una dimensione sociale.

6. In alcuni centri del Piemonte sono ancora praticati da gruppi specializzati – spesso fuori del contesto carnevalesco – i *balli della sciabola* o *degli spadonari*, consistenti nella maggior parte dei casi in giochi di abilità e di intreccio delle spade.

7. Il *trescone* non è un ballo carnevalesco proprio, ma ben si addice all'allusività sessuale dilagante del carnevale, eseguito inoltre da maschere e da personaggi particolari del paese.

4. Ottiche di analisi e tassonomiche

Diversi sono i parametri utilizzabili per individuare tipologie coreutiche e aggregare in generi e sottogeneri gli eventi etnocoreutici, spesso si ricorre ad una loro concomitanza a causa della complessità del fenomeno coreutico. Una prima sommaria classificazione dei balli carnevaleschi che è possibile fare, adotta come criterio le diverse modalità di partecipazione: bisogna infatti distinguere le **danze di libero accesso** e le **danze di rappresentazione** per esecutori selezionati: nel primo caso qualsiasi membro della comunità conosce il repertorio e può prendere parte al ballo, nel secondo caso viene affidato ad un gruppo una sorta di funzione paraliturgica nella quale è prevista la specializzazione del ruolo di ballerino con l'obbligo di esercitazione e di buona riuscita della prestazione. Nel primo caso ogni astante può essere un momentaneo protagonista dell'evento orchestico, vi è di solito fra gli abitanti della comunità una diffusa competenza etnocoreutica e vi possono prendere parte sia uomini che donne. Nel secondo caso si richiedono una specializzazione di pochi perché in genere si eleva il grado di difficoltà esecutiva; inoltre la rappresentazione è affidata nella maggior parte dei casi agli uomini, una parte dei quali ricorre al travestimento per interpretare il ruolo femminile di alcune danze, essendo stata vietata per secoli alle donne la partecipazione alle attività carnevalesche in conformità dei rigidi codici etici contingenti. Nel carnevale affluiscono entrambi i generi coreutici, la prevalenza dell'uno sull'altro dipende solo dalla cultura e dagli usi del luogo: balli di rappresentazione e di partecipazione condizionata sono, ad esempio, il *ballintrezzo*, la *quadriglia*, il *laccio o palo d'amore*, il *ballo dei mamutones* e dei *thurpos*, il *ballo dei gobbi*, la *lachera*, il *bal do saber* (e un tempo anche la *'ndrezzata* ischitana e il *ballo della cordella*). In quanto al tipo di partecipazione numerica ai balli carnevaleschi, prevale la forma di danza collettiva, sia essa definita (che fissa sia il numero sia il sesso dei partecipanti, come accade in genere nei balli di rappresentazione) che indefinita (nei balli di libero accesso).

Cinesica carnevalesca: si può parlare di una peculiare cinesica del ballo carnevalesco? Se partiamo dal presupposto che la maggior parte dei balli della tradizione italiana tende a offrirsi come spettacolo, prevedendo il doppio ruolo (spesso scambievole) di attore e spettatore, durante il carnevale l'espressionismo coreutico raggiunge i più alti vertici, in quanto di per sé tutto il complesso canovaccio festivo si basa su un bisogno di esibi-

zione della gente e dei comitati organizzatori. Se la maschera spesso nasconde la mimica facciale dei personaggi, è al corpo intero che viene affidata la funzione della espressività gestuale e paralinguistica, in correlazione alla maschera stessa. I corpi secondo la tradizione attingono allora gesti e movenze da un più vasto dizionario cinetico, connotando con alcuni caratteri dominanti i propri balli. Gli elementi posturali più ricorrenti nei balli carnevaleschi sono una maggior apertura delle braccia e una tenuta alta e maestosa del busto e della testa. Sotto l'aspetto più propriamente cinetico molte danze di varia attestazione geografica presentano le seguenti caratteristiche comuni (pur nelle varianti, s'intende, degli stili locali): il tremolio, il sussulto, il salto, l'ondulazione del busto, ecc.; così come un particolare rapporto danza-tempo (spesso lungo), danza-spazio e l'uso di una ricca oggettistica coreutica (bastoni, fazzoletti, spade, ecc.).

Assetti coreografici: altro elemento rilevante per la comprensione del ballo carnevalesco è lo studio della disposizione geometrica iniziale dei ballerini nello spazio (impianto geometrico di base), della scrittura dei corpi in movimento sul terreno (coreografia) e delle successive modificazioni dell'assetto geometrico (evoluzioni coreografiche) durante l'esecuzione dell'intero ballo. I balli eseguiti in file lineari, ondulanti o spiralforni sono usati prevalentemente durante gli spostamenti, i balli circolari sono in genere stanziali, quelli a schiere contrapposte nei balli che prevedono una contesa mimata o un gioco di combinazioni coreografiche.

Ruoli e pantomima: nel ballo si interpretano ruoli coreutici propri, in simbiosi o in aggiunta al ruolo obbligato del personaggio interpretato col mascheramento. La personificazione viene palesata in molti casi con una immedesimazione pantomimica sorprendentemente curata. Il ballo contribuisce alla definizione del ruolo carnevalesco o giunge persino a triplicare la dimensione identitaria della maschera: un "bello", ad esempio, del carnevale di Serino durante la *tarantella* della mascherata dismette apparentemente la propria identità per entrare in quella che il suo ricco costume impone, ma se gli tocca guidare la lunga serpentina coreutica assume un terzo ruolo che va a convivere con i due precedenti.

5. Classificazione coreografica e interpretazione semantica

Tenendo conto di tre parametri combinati, l'assetto coreografico dominante, l'uso di oggetti caratterizzanti e il ruolo dei personaggi-danzatori, quest'ultimo espresso con abbigliamento e gestualità corrispondenti, i balli carnevaleschi si possono articolare in balli processionali, balli intrecciati, balli armati, balli nuziali e balli funebri.

a) Balli processionali

Erano un tempo diffusissimi: durante la danza i ballerini disposti in file o in forma libera si muovevano in continuazione secondo percorsi prestabiliti, lungo vettori direzionali controllati dall'uso locale. La linearità (che talvolta è un'ampia circolarità⁸) ha la funzione di segnare e demarcare il territorio di appartenenza e di maggior frequentazione della comunità. La processione è un rito paraliturgico e come tale in alcune tradizioni si arricchisce di elementi sacrali e dissacranti ad un tempo (personaggi travestiti da papa o da membri del clero, che benedicono e imitano funzioni religiose, come ad esempio a Trentinara o Castiglione Messer Marino). Il flusso coreutico porta linfa vitale, fuga la stasi invernale e mortale, annuncia l'arrivo del tempo positivo primaverile; benedice lo spazio sacro della comunità con la musica, il canto, il movimento, il gesto coreutico – talvolta osceno e blasfemo – e con aspersioni simboliche come il lancio di oggetti minuti (coriandoli, confetti, caramelle, farina, arance, borotalco, palle di neve, fiori di carta, ecc.), che ricordano come auspicio le monete, i preziosi, il benessere.

La creazione di una danza itinerante nasce a carnevale da due precise esigenze: una aggregativa e l'altra espositiva. La festa è sentita come evento collettivo (di tutti, da tutti e per tutti) pur con il rispetto di gerarchie interne alla festa esplicite o implicite: ciascuna lascia il circoscritto ambito domestico e si cala in una dimensione spaziale e sociale più ampia. Mascherati e non mascherati sentono il bisogno di adunarsi, di sentirsi moltitudine, popolo, corpo sociale. Tutti si riversano nei luoghi maggiormente deputati per la vita comunitaria: la piazza centrale, il corso,

8. La sfilata processionale in alcuni paesi consiste nel girare più volte lungo un percorso identico, oppure nel concludersi nel luogo di partenza, a ribadire un concetto così frequente nel carnevale tradizionale di inizio e fine coincidenti, o di ciclicità del viaggio metaforico.

le vie principali. Oppure il bisogno di aggregazione è attuato mediante le visite ai cascinali rurali sparsi per il territorio, anche questo è un atto di ritessitura e riconferma delle relazioni sociali. In molte aree a tali peregrinazioni del gruppo mascherato si accompagnava la questua, la richiesta cioè di doni, un tempo in natura oggi in denaro, per il comitato organizzatore dei festeggiamenti; con la questua carnevalesca itinerante avviene la redistribuzione reale o simbolica dei beni e sottolinea la posizione di pariteticità di ciascun membro del corpo sociale: nei giorni grassi della beatitudine l'eguaglianza dei diritti (di partecipazione e di godimento della festa) è garantita.

Nel contempo i trasferimenti di casa in casa o le sfilate delle maschere sono anche l'occasione per mostrare a tutti il travestimento di ciascuno, che nelle tradizioni ancora oggi attive è curato con molta attenzione dei particolari. Vi sono nei carnevali dei ruoli canonici che vengono ufficializzati, cui corrispondono appropriati costumi, mentre altri mascheramenti sono liberi e affidati all'inventiva personale o alla regola del non farsi riconoscere. Entrambe le situazioni presumono un'esposizione cerimonializzata delle nuove identità apparenti e una immedesimazione pantomimica teatrale nei ranghi dei personaggi assunti.

La danza nobilita ambedue le esigenze e ne sancisce la ritualità. Si balla durante i percorsi con apposite danze processionali, usate ad esempio in Irpinia, in Sardegna, in Emilia o in Piemonte solo per il carnevale. Chi non ha conservato apposite danze a scorrere lungo l'itinerario della mascherata, deforma il proprio repertorio stanziale per renderlo mobile, oppure crea delle frequenti soste lungo il cammino per eseguire balli locali. Processionali sono la *tarantella* di Montemarano (AV), la *tarantella intrecciata* di Serino (AV), il ballo o camminata dei *mamuthones*, dei *thurpos*, dei *boves* e *merdules* in Sardegna, del *ballo dei lacché* in Emilia, Piemonte e Veneto; segnale inoltre le quadriglie di alcuni paesi del centro-sud che con la *promenade* o *passeggiata* fanno deambulare la sfilata di maschere e con altre figurazioni la fanno stazionare in luoghi prefissati o casuali. Balli processionali possono considerarsi quelle sfilate che accompagnano gli sposi e si muovono continuamente in su e giù, dando risalto col movimento coreutico alla processione della mascherata.

b) Balli intrecciati

Altro topos caratterizzante l'espressività etnocoreutica è la presenza dei balli che prevedono coreografie a intreccio: intreccio di corpi (figurazioni

intrecciate della *quadriglia*, *ballintrezzo* campano, ecc.), intreccio di oggetti (di tralci fiorati nel *ballintrezzo* o nell'intrecciata campana, di nastri policromi attorno ad un palo nel *laccio d'amore*, *palo d'amore*, *palintrezzo* o *ballo della cordella*, legame di fazzoletti, intreccio di spade o bastoni nei vari *balli della sciabola* o nella *'ndrezzata* ischitana, ecc.) e intreccio di percorsi (tragitti a serpentina come in *sa cointrotza*, e *arroxia-da* in Sardegna, tragitti a spirale sempre più stretta come nel *ballintrezzo*, ecc.). L'intreccio è un annodo, si lega e si annoda qualcosa che si è spezzato o è separato e che poi è destinato ad essere sciolto. Il carnevale è un punto di giuntura, di saldatura per garantire la continuità. Le Parche tagliavano i fili dei destini umani ed il distacco era la morte. Nel carnevale alla morte si riannoda la nuova vita che andrà presto a rinascere, e gli uomini con la danza rappresentano il ritrovato vincolo vitale: si lega scrivendo sul terreno un immaginario segno significativo con il procedere dei passi e con le schiere o file di ballerini, si lega tessendo orditi con corpi e oggetti. Tornando la vita, ad ogni primavera si ripete il miracolo della resurrezione, l'uomo come un dio annoda simbolicamente i fili dei destini, assurgendosi quel potere sulla vita e sulla morte che spetta solo agli esseri soprannaturali. La giuntura, secondo Toschi⁹, è anche il ricongiungimento del regno dei morti con quello dei vivi, avvalorato dalla ricca presenza di maschere spettrali e larvali in bianco o in nero nei carnevali arcaici. Anche questa è comunque la rappresentazione di un prodigio: la congiunzione dell'aldilà con l'aldilà.

Ma quasi sempre l'intreccio viene poi nella danza sciolto, quale proiezione della metafora del dualismo esistenziale che sta alla base del carnevale stesso: un'andata e un ritorno, la creazione e il disfacimento, la rinnovata vita e la nuova inevitabile morte. L'uomo gioca con la danza nel creare e nel distruggere, proprio com'è pertinenza della divinità. In alcune tradizioni alla riuscita o meno dello scioglimento dei nastri intorno al palo intrecciato si dà anche valore divinatorio per presagire l'annata agropastorale che comincia.

c) Balli armati

Con l'arrivo della buona stagione una volta si riaprivano anche le contese sospese e prima di riavviare le campagne belliche le comunità si concedevano un tempo sacro per la propiziazione delle battaglie future, per chie-

9. Cfr. P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955.

dere gli auspici e farsi amiche le divinità preposte. Marzo era dedicato a Marte (da cui trae nome), dio della guerra e dell'arte militare: le danze pirriche erano vere e proprie rappresentazioni belliche con il doppio schieramento degli uomini sul campo coreutico ed il combattimento danzato a esiti vari secondo le zone.

Nel Medioevo il lungo contrasto fra il cristianesimo ed il mussulmanesimo ha generato una proliferazione di *moresche*, che spesso vengono storizzate con episodi di cronaca locale. Attualmente la maggioranza delle danze armate attive o menzionata per testimonianza diretta degli esecutori si trova erroneamente trasferita in altri periodi dell'anno, spesso scissa persino dal periodo primaverile. Restano in molti carnevali elementi bellissimi a testimonianza di una antica e più complessa cultura della guerra, tutti affidati a personaggi maschili: le spade e le fruste a Rocca Grimalda, le fruste o i bastoni dei pulcinelli nei monti frentani e irpini ed i bastoni, catene e campanacci delle maschere zoomorfe o diaboliche della Sardegna. Da fonti dirette o bibliografiche documentate emerge che i *balli della sciabola* o *degli spadonari* in Piemonte, il *ballo dei mattaccini* molisano e le *moresche* reatine erano un tempo collocate nel carnevale¹⁰, ciò convalida la collocazione elettiva e ritualizzata dei balli pirrici in un periodo semanticamente denso e sincretico.

d) Balli nuziali.

Il carnevale è come un varco sul confine dell'inverno, oltre il quale si apre – come più volte si è ribadito – la stagione della rinascita: ogni anno l'impollinazione garantisce la prosecuzione delle specie e della vita nel mondo vegetale; scoppiano gli amori e le procreazioni nel regno animale. Quel varco temporale è associato ad un altro determinante guado della vita dell'uomo, il matrimonio: la rappresentazione dello scorrere del tempo (rappresentazione dei dodici mesi) si sofferma in molte tradizioni soprattutto sulla rappresentazione nuziale: la sfilata della "mascherata" altro non è che la riproduzione del corteo nuziale, le maschere e i costumi hanno evidenti riferimenti al rito matrimoniale. Anche le danze si piegano a tale evocazione: le *quadriglie*, la *lacherà*, il *laccio d'amore* o *ballintrezzo* insi-

10. Cfr. in proposito i testi di B.M. Galanti, *La danza della spada in Italia*, Roma, Edizioni italiane, 1942, di R. Marinelli, *Zanni e danze armate nel Reatino tra Ottocento e Novecento*, in "La ricerca folklorica", n. 6, ottobre 1982, pp. 107-114 e di R. Lorenzetti (a cura di), *La moresca nell'area mediterranea*, Bologna, Forni, 1991.

stono sul tema matrimoniale. In Campania al comando di un "caporale", lo sposo e la sposa precedono il lungo corteo, seguono i "compari di fede" (padrini o testimoni), il prete e la perpetua, i genitori, gli zii d'America, ecc. In Molise e in Abruzzo risultano presenti i cortei nuziali laddove si sono conservate le antiche forme del carnevale. Ma il ballo divenuto nel sud "matrimoniale" per eccellenza è la *quadriglia*, si balla ancora – pur se in forme semplificate – in molti spozalizi come epilogo coreutico nei lunghi banchetti, si ripropone parodisticamente nelle piazze e nelle vie del paese a carnevale. Ma le maschere dello sposo e della sposa¹¹ compaiono in molti altri carnevali sparsi su tutto il territorio nazionale. A Rocca Grimalda al piccolo corteo nuziale composto dagli sposi, da due *lacchè* e dai *trapulin*, che sfila per le strade del piccolo borgo, spetta eseguire più volte i tipici balli carnevaleschi della *lacherà*, *giga*, *calisun* e *baligurdin*. Nell'area vesuviana, casertana e frentana i balli del palo intrecciato sono eseguiti dal corteo matrimoniale, dove a coprire il ruolo femminile sono dei maschi travestiti; il carnevale d'altronde in molte comunità era appannaggio degli uomini, secondo un'ottica di predominante maschilismo. Alle donne veniva affidato l'importante ruolo di vestizione e truccatura del parente maschio, da svolgere spesso in privato all'interno delle mura domestiche. L'esautoramento giungeva a negare alle donne anche la rappresentazione delle nozze; la donna-sposa rioccupava la centralità dei ruoli ed un protagonismo sacrale in Basilicata, Puglia e Campania durante i veri matrimoni, rivestendo il ruolo della sposa-dea nel *ballo della zita* (= sposa), quando in ordine gerarchico parentelare, chiunque – uomo o donna che sia – doveva appuntare sul bianco abito nuziale generose cartamonete prima o dopo aver ballato la *tarantella* con la sposa.

e) Balli della morte e della resurrezione.

Non potevano mancare nel carnevale danze che rappresentavano in forme esplicite la morte. Essa è legata a fatti d'arme (nelle *moresche*) o più spesso ad una vera drammatizzazione del morire. Tutte le danze "funebri" osservate si chiudono con la resurrezione, in sintonia con le fasi della vita naturale. Nessun "passaggio" è più fondamentale di quello che conduce dalla vita alla morte e da questa di nuovo alla vita. I vari *balli del morto* o *della morte* e la *povera donna* che ancora si ritrovano nell'Appennino

11. In alcune tradizioni le figure dello sposo e della sposa sono abbinate in un unico personaggio "doppio".

ligure-piemontese ed emiliano ripropongono la tragicità del morire, che diventa nel carnevale comicità allusiva, spesso con chiari accenni alla sfera sessuale, cosicché il binomio basilare di morte-vita si tramuta in morte-sesso, in immobilità-ballo. Un altro ballo del bolognese, lo *scuciòl*, formato da una struttura binaria di giro in tondo (antisolare) e rotolamento in terra dei ballerini, con coinvolgimento degli spettatori, riconduce al tema della morte. Ciò che più appare in questo ballo è l'elemento orgiastico: l'ammasso di corpi, i toccamenti, lo struscio e i baci in pubblico e di gruppo sembrano essere tracce di antiche danze dionisiache, così come nell'emiliana *monferrina con vita d'oro* o nel toscano *trescone con vita d'oro*; nella realtà è possibile leggere nel danzare basso, talvolta strisciato, il più classico dei connubi sesso e morte, l'unione degli opposti per possedere e dominare entrambi. Resurrezione come ritorno alla vita biologica e alla fertilità.

Anche il *ballo dei gobbi*, o *dei tre gobbi*, ballo denso soprattutto di gesti ritmici allusivi, si usava ballare attorno al carnevale morto. In Toscana ancora negli anni scorsi veniva eseguito nella forma originaria, quale probabile lascito dei pastori e boscaioli romagnoli e casentinesi che andavano a svernare in Maremma: oltre a ballare in vari momenti della sfilata, la "compagnia dei gobbi" (cioè i negletti, deformi ed emarginati dalla società, che avevano il ruolo di accompagnare le esequie del fantoccio carnevalesco) eseguivano, ponendosi in cerchio per gruppi di tre, il ballo mentre il carnevale bruciava: i gesti di saluto e di provocazione sessuale sembrano avere la funzione di ridare vita al defunto; qui la resurrezione del fantoccio non avveniva, ma restava il gesto scaramantico e propiziatorio, trasformando un evento funebre in occasione di divertimento e di benessere.

Il ballo della morte dunque si trasforma in ballo della vita, e questa mutazione richiama molti altri elementi di "passaggio" che supportano la festa carnevalesca: morte e rinascita della natura, fine della fanciullezza e inizio dell'età adulta, fine del celibato e inizio della vita matrimoniale, ecc.

Quasi per concludere

Volendo, infine, sintetizzare i motivi concettuali ispiratori della poliedricità delle forme etnocoreutiche carnevalesche presenti oggi in Italia, essi sono riconducibili al bisogno di comunicazione sociale, di meta-

morfosi col divino e col cosmico e di autorappresentazione simbolica. Le danze processionali sono quelle di più ambigua lettura, in quanto si prestano ad una decodificazione di tipo sociologico, con la comprensibile spinta delle maschere a mostrarsi, a definire un ruolo virtuale ed a rinsaldare i legami di comunità. Nello stesso tempo quei carnevali con enfaticizzazione della danza (vedi i diversi carnevali coreocentrici dell'Irpinia, dell'Appennino alessandrino, del modenese, del bresciano e del nuorese) solo in parte si spiegano con la suddetta ritessitura relazionale; ma la presenza di molti elementi (maschere, esasperazione coreutica, guida dei bianchi pulcinelli o lacchè, dondolamento, sussulto, ecc.) fanno supporre una strada escatologica e mitica dell'evento. Anche l'ipotesi terapeuto-catartica (una lunga danza che porta all'estasi) è assorbibile nel movente religioso.

L'altro gruppo di danze, che in taluni casi convivono col primo – a conferma dell'intersecazione di dimensioni mitiche ed empiriche – nasce dall'esigenza dell'uomo di proiettare sul piano simbolico-rappresentativo la propria esperienza di vita: la nascita e la morte, la morte e la resurrezione, la vita sessuale riproduttrice e l'emblematizzazione dell'intera esperienza esistenziale d'ogni vita umana (l'andata e il ritorno, l'intreccio e lo scioglimento attorno ad un simbolo prioritario quale l'albero-fallo, la policromia della rinata natura). La comunità proietta nel ballo la propria esistenza, trasformando in "dramma danzato" i motivi critici e fondamentali della propria esperienza terrena.

BIBLIOGRAFIA

- Atzori, M., Orrù, L., Piquereddu, L., Satta, M.M., *Il Carnevale in Sardegna*, Cagliari, Editrice Mediterranea, 1989.
- Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979 [1965].
- Bianco, C., Del Ninno, E., *Festa. Antropologia e semiotica*, Firenze, Nuova Guaraldi, 1981.
- Bragaglia, A.G., *Danze popolari italiane*, Roma, ENAL, 1950.
- Castelli, F., *La danza contro il tiranno. Leggenda, storia e memoria della Lachera di Rocca Grimalda*, Ovada, IPS, 1995.
- Castelli, F., Grimaldi, P. (a cura di), *Maschere e corpi. Tempi e luoghi del Carnevale*, Roma, Meltemi, 1997.
- Cerulli, E., *Vestirsi, spogliarsi, travestirsi*, Palermo, Sellerio 1981.
- Ferretti, R. (a cura di), *Dire e fare carnevale*, Città di Castello, Edizioni del Grifo 1984.
- Gala, G.M., *La tarantella del mondo alla rovescia*, in "AAM Terra nuova", Anno V - 1986, n. 25, p. 31.
- *Il laccio d'amore e i balli del palo intrecciato in Italia*, Firenze, Taranta Ed. 1996 [1990].
- Galanti, B.M., *La danza della spada in Italia*, Roma, Edizioni italiane 1942.
- Lorenzetti, R. (a cura di), *La moresca nell'area mediterranea*, Bologna, Forni, 1991.
- Pola Falletti Villafalletto, G.C., *Associazioni giovanili e feste antiche*, voll. 4, Milano, F.lli Bocca Ed., 1939-1942.
- *La Juventus attraverso i secoli*, Milano, F.lli Bocca, 1953.
- Rossi, A., De Simone, R., *Carnevale si chiamava Vincenzo*, Roma, De Luca, 1977.
- Sachs, C., *Storia della danza*, Milano, Saggiatore 1966 [1933].
- Sordi, I. (a cura di), *Interpretazioni del carnevale*, in "La ricerca folklorica", n. 6, ottobre 1982, Brescia, Grafo Edizioni.
- Toschi, P., *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1955.

Quasi per concludere

Volendo, infine, sintetizzare i motivi concettuali ripartiti dalla ricchezza delle forme etnografiche carnevalesche presenti oggi in Italia, essi sono riconducibili al bisogno di comunicazione sociale, di



Montemarano (AV) 1992. Ballatare alla fine della sfilata, durante la sfilata che chiude la tarantella processionale. [Foto Gala, Archivio di Documentazione Etnocoreutica, Ass. Tarantella - Taranta - Firenze]

Figura 1.
Montemarano (AV) 1992. Pulcinelli (capi di ballo) mentre guidano, danzando una tarantella processionale, la "mascherata". [Foto Gala, Archivio di Documentazione Etnocoreutica, Ass. Taranta - Firenze]

BIBLIOGRAFIA

Azzoni, M., Orrù, L., Piquenelli, L., Natta, M.M., *Il Carnevale in Sardegna*, Cagliari, Editrice Mediterranea, 1989.

Bachini M., *L'impresa di Rebellato e la cultura popolare. Rito, carnevale e fi*



Ruffi, A., De Simone, R., *Carnevale si chiamava Vincenzo*, Roma, De Luca, 1977.

Figura 2. *Sa cointrotza*, ballo carnevalesco a serpentina processionale. Aidomaggiore (OR) 1997. [Foto Gala, Archivio di Documentazione Etnocoreutica, Ass. Taranta - Firenze].

Toschi, P., *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1954.



Figura 3. Serino (AV) 1995. *Ballintrezzo* nella fase finale, durante la spirale che chiude la tarantella processionale. [Foto Gala, Archivio di Documentazione Etnocoreutica, Ass. Taranta - Firenze].

Santopina, N., 1987. *Un'uni-uni (un'uni-uni)* mentre eseggono il ballo della maschera...



Figura 4.
Portico di Caserta (CE) 1994. Ballo del *laccio d'amore* o *palo d'amore* eseguito da soli uomini, di cui una metà vestiti da donne, per rappresentare il corteo nuziale. [Foto Gala, Archivio di Documentazione Etnocoreutica, Ass. Taranta - Firenze].

Aidunagore (AN) 1997. Si costruisce il filo carnevalesco e serpentina processionale. [Foto Gala, Archivio di Documentazione Etnocoreutica, Ass. Taranta - Firenze].



Figura 5.
Samugheo (NU) 1997. Uomini-capri (*mamutzones*) mentre eseguono il ballo della maschera-
ta, con morte e resurrezione finale del capro. [Foto Gala, Archivio di Documentazione
Etnocoreutica, Ass. Taranta - Firenze].



Figura 6. Oliveto (BO) 1993. Ballo dello *scuciùl*, con rotolamento a terra di persone mascherate. [Foto Gala, Archivio di Documentazione Etnocoreutica, Ass. Taranta – Firenze].

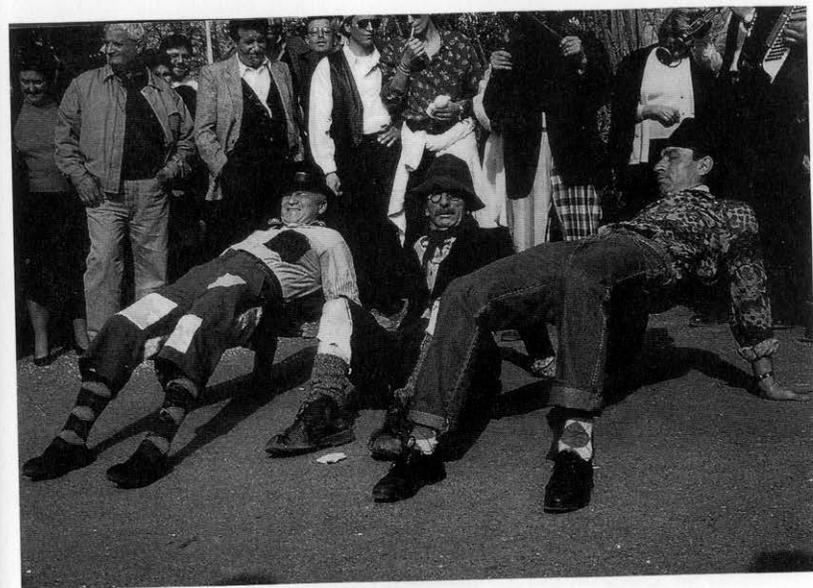


Figura 7.
Oliveto (BO) 1993. *Ballo dei gobbi*, eseguito nella forma classica da un gruppo di tre uomini e basato soprattutto su una serie di gesti allusivi. [Foto Gala, Archivio di Documentazione Etnocoreutica, Ass. Taranta – Firenze].