

**A PASSO LENTO L'ITALIA ENTRÒ IN BALLO.
DAI BALLI LOCALI ALLE IDENTIFICAZIONI NAZIONALI:
ANDATA E RITORNO.**

Giuseppe Michele Gala

1. *La danza etnica come specchio delle società detentrici*

1a. Ritardi e dimenticanze

Tardivo, e mai del tutto adeguato, è stato in Italia l'interesse per la storia della nostra danza. Ciò è dovuto al fatto che il valore della danza non ha avuto tra noi sufficiente apprezzamento.

Se si afferma che il ballo ha un'importanza fondamentale per la storia delle religioni, come per quella della poesia, della musica, del teatro, dell'etnologia, del folklore a cominciare dalle più antiche civiltà fino ai nostri giorni, qualcuno ancora oggi tentenna il capo con un mezzo sorriso di incredulità¹.

I ritardi, denunciati dal Toschi alcuni decenni fa, non sono stati del tutto recuperati e l'etnocooreologia in Italia trova ancora difficoltà ad affermarsi tra gli studi demo-etno-antropologici come disciplina scientifica a sé stante con i suoi apparati teorici e metodologici. A differenza degli altri Paesi europei, dove gli studi coreologici in genere e quelli legati specificatamente all'etnografia coreologica e all'antropologia della danza hanno pieno diritto di cittadinanza nel mondo accademico e nei finanziamenti dei progetti di ricerca, da noi il ballo di tradizione - nonostante il recente interesse mediatico - sembra ancora vincolato ad una diffusa visione minimalista di semplice attività ludica e dopolavoristica: probabilmente questa percezione comune è incoraggiata dalla ormai secolare spettacolarizzazione folkloristica e da una più recente pratica hobbistica decontestualizzata, che tendono a banalizzare e ridurre il complesso e profondo mondo della danza etnica, ancora significativamente in funzione rituale di alcune aree italiane.

Eppure i linguaggi corporei collettivi espressi attraverso il "codice danza" possono rappresentare una chiave di lettura dei valori dominanti di una società ed un terreno di addensamento di simboliche

¹ P. Toschi, Presentazione del testo di R. Penna, *La tarantella napoletana*, Napoli, Rivista di etnografia, 1963, p. 3.

condivise, che si radicano nell'immaginario di una comunità. Il senso di questo lavoro è dimostrare come anche la danza popolare ha contribuito in più casi e in epoche storiche diverse a costruire l'identità di un popolo, persino il senso stesso di Nazione. In tal modo ne conseguirà implicitamente che la danza, negata spesso dagli studi storici, si prende la rivincita e sancisce una sua rilevanza funzionale nel definire i tratti culturali di un popolo forgiati nel tempo.

Nel Rinascimento le corti signorili italiane eccellevano nelle arti liberali e nelle attività dello spettacolo quali la musica, la danza e il teatro. Questa specializzazione veniva riconosciuta e consolidata dal proliferare della trattatistica di settore. Nel campo coreutico sono dei coreografi italiani le principali trattazioni sul ballo nobile tra il XV e il XVI sec.² L'arte del danzare signorile non solo diveniva emblema di appartenenza ad una classe egemone, ma attraverso il finanziamento, la messa in opera e la cura di complessi apparati scenici festivi un'intera classe dirigente costruiva un'immagine pubblica e ufficiale di sé. Talvolta a rimarcare il prestigio della casata di un principe o di una signoria era più funzionale la liberalità del vivere nel piacere edonistico, di cui la danza era elemento essenziale, che la forza militare o la grandezza di vasti possedimenti territoriali.

In ambito aristocratico sarà in seguito la Francia ad annettersi il primato del ballo come luogo dello sfarzo e del bel vivere tra il XVII e il XIX secolo: dai saloni della reggia di Versailles e dei palazzi aristocratici d'Oltralpe nasceranno le mode che attecchiranno in tutta Europa e negli altri continenti dove poi gli europei giungeranno attraverso le conquiste e i rapporti commerciali. La potenza d'immagine e di costruzione simbolica di un'identità che la danza

² Segnaliamo i seguenti trattati: Domenico da Piacenza, *De Arte saltandi et choreas ducendi*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1455; Guglielmo Ebreo da Pesaro, *Della virtute et arte del danzare*, (f. ital. 973), Paris, Bibliothèque Nationale, 1463; Cornazano Antonio, *Libro dell'Arte del danzare*, (Cod. Capponiano 203, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana), 1465; Zuccolo Simone, *La Pazzia del Ballo*, Padova, Fabriano, 1549; Corso R., *Dialogo del ballo*, Giacarello, Bologna 1557; Compasso Luti, *Ballo della gagliarda*, 1560; Caroso Marco Fabritio, *Il Ballarino*, Venezia, Ziletti, 1581; Luzi P., *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite et passaggi di Gagliarda*, Perugia, Orlando, 1589; Caroso Marco Fabritio, *Nobiltà di Dame*, Venezia, Ziletti, 1600; Lupi L., *Mutanze di Gagliarda, Tordiglione, Passo e mezzo, Canari e Passeggi*, Palermo, Carrara, 1600; Negri Cesare, *Le Gratie d'Amore*, Milano, Pontio e Piccaglia, 1602; Negri Cesare, *Nuove inventioni di balli*, Milano, Pontio e Piccaglia, 1603.

riesce a mettere in campo, torna ad attuarsi, pur se in maniera differente, anche nei secoli successivi.

1b. Il contesto storico: da "villico" a "cittadino"

Ma sarà l'Ottocento a far stornare lo sguardo e il campo d'interesse dal mondo culto a quello popolare. Una nazione non si identificava più con la casa regnante e con l'oligarchia aristocratica, ma con la gente che vivificava quello Stato e il suo territorio. È proprio nel XIX sec. che si pongono tra gli intellettuali le complesse questioni di identità nazionale, di concetto di popolo, del senso profondo di nazione. Le idee romantiche stimoleranno non solo gli artisti di ogni campo disciplinare, ma anche filosofi, scrittori, giornalisti, storici, politici ed ecclesiastici a rivolgere la lente di analisi verso le classi meno abbienti che costituivano comunque la stragrande maggioranza della popolazione di una nazione. Il romanticismo, pur ponendosi a contrappeso verso le idee illuministiche, se n'era cibato ed amplia i dogmi del liberalismo anche verso le popolose classi povere. La prima metà dell'800 è, dunque, un periodo di grandi trasformazioni: la prima rivoluzione industriale sosteneva l'avvento e l'affermazione progressiva della borghesia, ma nel contempo, in contrapposizione al cosmopolitismo illuministico, il liberalismo nella situazione di frammentarietà estrema italiana si scontrava o si coniugava con l'aspirazione ad una propria territorialità. Così in età napoleonica e dopo il tentativo di retrocedere le lancette della storia da parte del congresso di Vienna del 1815, il senso di appartenenza territoriale e sociale sollevava nuove problematiche e un bisogno di dibattere tematiche fino ad allora molto sporadiche: gli orizzonti di un rinnovamento delle istituzioni pubbliche si intrecciavano con le sorti della vita della gente comune e delle loro condizioni materiali. L'appellativo rivoluzionario di *citoyen* fornito ad ogni persona configurava simbolicamente un'aspirazione universale al diritto di cittadinanza, di divenire cioè soggetto degno di considerazione sociale e giuridica.

Nuove spinte portavano alcune popolazioni europee ad invocare nuove configurazioni di nazioni; stavano scricchiolando i pilastri ideologici dell'*ancien régime*, che si basava sull'equilibrio in perdurante contesa delle potenze statali legate a storiche casate di regnanti. In area italiana, germanica, ungherese, slava e greca l'assetto politico, fino ad allora vissuto come rassegnata normalità, veniva percepito come ormai inadatto, da più parti si invocava indipendenza e/o riunificazione. Tutto questo diffuso fermento intellettuale e socio-

economico di più ampio raggio veniva combattuto dagli Stati posti in discussione per mezzo di una forzata costruzione di un'identità locale. Insomma, venivano a scontrarsi due concezioni di appartenenza, dietro le quali si annidavano ragioni economiche, politiche e strategiche. Ad essere maggiormente implicato in questo processo di rivendicazione del "particolare ethnico" fu l'impero astro-ungarico, perché formato da "un'aggregazione disgregata" ed artificiale di etnie diverse e rimaste culturalmente molto distanti tra loro. Pur non nella consapevolezza odierna di "comunità culturale", i popoli che ne facevano parte congiungono la spinta verso una designazione di nazionalità omogenea ed un corrispondente riassetto politico per autonomie socio-culturali. L'affermazione del concetto di "popolo" comportava sia nuovi obiettivi politici, sia il lento radicamento di un connubio di valori che si rifacevano essenzialmente ai basilari concetti di tempo e di spazio, di storia e geografia applicate: la formazione nel tempo di una cultura locale.

Gli assolutismi indietreggiavano o si facevano "illuminati", la borghesia si serviva delle classi popolari per abbattere privilegi aristocratici e aprire la scalata al potere sostituendo il vantaggio del sangue col beneficio del censo. Dietro i vari moti rivoluzionari tra fine '700 e la metà dell'800, vi erano tante istanze, ideali nuovi e concezioni diverse di sentirsi sudditi. Si sviluppava un sodalizio sempre più stringente fra intellettuali e popolo, che sarà uno dei motivi dominanti dell'evo contemporaneo. Le classi dirigenti dell'*ancien régime* accoglievano apparentemente le ventate di partecipazione e democrazia trasferendo sul piano simbolico ed autorappresentativo le aspirazioni popolari. La richiesta di uguaglianza giuridica, di miglioramenti delle condizioni materiali, e, nel nostro paese, l'affacciarsi presso le classi medie di ideali indipendentistici e unitari stimolavano i capi di stato a usare il bastone e la carota, il "festa, farina e forca" di borbonica memoria. Il bastone si realizzava nel rafforzamento di uno stato di polizia e in una visione repressiva delle dinamiche sociali, la carota si attuava, oltre che in accontentini ludici di distrazione sociale e di reprimenda delle gerarchie ecclesiastiche più conservatrici, soprattutto e più sottilmente in un autocompiacimento di popolo. Il protagonismo oleografico appaga sul piano psicologico e sociologico il senso di essere comunità, di avere una precisa delineazione di dimensione collettiva condivisa, gratificante e compensativa.

Ma in Italia accade qualcosa di diverso rispetto ad altri paesi europei: nel XIX secolo la costruzione dell'assioma liberale e romantico di

popolo-nazione in alcuni casi si compie ben due volte: nei primi decenni sono i vecchi Stati preunitari a darsi fisionomia di specificità identitaria, nella seconda metà del secolo sarà compito della nuova Italia ad abbattere le identificazioni precedenti per fabbricarsi immagine e sostanza di nuova nazione. Prima si costruisce l'essere sabauda, veneta, toscana, papalina, meridionale, poi la scelta centralistica della classe dirigente sabauda-italiana smonta in tutta fretta le costruzioni patrie da poco riassettate e ne configura quella di "italiano", tutta da inventare.

In entrambi i casi è il soggetto popolare a costituire il fulcro di attribuzione di "identizzazione", ad esso è rivolta un'attenzione maggiore e l'immagine pubblica dominante funge da contrappeso alla scarsa determinazione politica effettiva che le classi popolari avevano. Sostanzialmente si tratta di un effetto mediatico concordato, che converge i *media* dell'epoca (giornali, libri, arti figurative, empatia della borghesia intellettuale) verso una sostanziale collaborazione nel porre le classi popolari al centro delle suddette benevoli lenti d'osservazione. Alcune pratiche ed espressioni popolari vengono osservate come raramente era accaduto prima, quindi poste in risalto e rese interessanti da e per intellettuali, artisti, nobili e borghesi di cultura, ecclesiastici liberali, viaggiatori, letterati e drammaturghi.

1c. La costruzione del "pittoresco": il ballo popolare come cartolina illustrata

Nella narrazione della vita popolare si tende in quel periodo all'eliminazione del negativo, si propende con ottimismo o tolleranza verso gli aspetti repressibili della vita popolare. La pittura rende oleografiche e di maniera scene di miseria, sporcizia, insania e degrado, sembra vedere in certi *guaches* ad olio o tempera una persino poco velata connivenza e acquiescenza verso casi di litigi di rione, lazzaroni e vagabondi di dubbia moralità, prostituzione femminile, sfruttamento minorile, malavita organizzata, condizioni lavorative semischiavistiche e altre angustie popolari.

La gente di campagna o il proletariato urbano era, dunque, posto al centro di una benevola attenzione, così diventa funzionale la tattica della gratificazione di una condizione accettata o compatita per disinnescare preventivamente tendenze ribellistiche (il fascismo riprenderà più di un secolo dopo una strategia socioculturale analoga). In questa operazione di *lifting* acquista primaria importanza la cura dell'immagine. Non solo la parola di una letteratura romantica simpatizzante verso le classi subalterne o addirittura partecipante e

rivendicante della narrativa realista o verista ripristina una dignità di classe sociale, ma la raffigurazione del popolare diventa un concetto positivo, autogratificante che ha contribuito enormemente alla costruzione di identità di popolo, dunque di nazione.

In questa rappresentazione del popolare, che funge come specchio per una autorappresentazione visiva di una collettività nazionale, la sottolineatura del bello è d'obbligo. Scene idilliache di feste, carnevali, devozioni popolari, passatempi, canti, musiche, balli, abiti e mestieri sono ricorrenti nelle bozze grafiche degli artisti viaggiatori, nei dipinti da cavalletto all'aria aperta dei pittori stranieri, che venivano ad ispirarsi alle grandi opere della classicità o del Rinascimento. I soggetti popolari hanno fatto la fortuna di rinomati incisori o pittori popolareschi come Saint Non, Pinelli, De Vito, Fabris, Della Gatta, Delpech, Ferrari, Dura, ecc., a riscontro i soggetti popolareschi ritratti fabbricavano l'immaginario collettivo, gli stereotipi di una popolazione fortemente diversificata localmente. La ricchezza di differenze linguistiche, vestiarie, nutrizionali ed artigianali diventano valore aggiunto, magnificenza di una nazione che spiriti ribelli volevano abbattere inseguendo il miraggio dell'unità geopolitica italiana.

Le due inchieste più importanti e a più vasto raggio, quella murattiana del 1811 su quasi tutto il territorio nazionale e l'inchiesta Cirelli commissionata dal Regno delle Due Sicilie, rappresentano una mutata ottica delle classi egemoni verso le condizioni reali di ciascuna popolazione degli Stati collocati nella penisola italiana: è la coda lunga di un assolutismo illuminato che vede nel benessere dei sudditi le garanzie di una pacifica convivenza e il mantenimento dello stato di cose. Le indagini si servono anche di disegnatori che giungevano nei paesi-campioni per dare sembianze visive, forma e colore ai freddi dati statistici. L'inventario per campionatura, raccolto grazie alle notizie che la classe colta prevalentemente dà della propria località, sarebbe servito - secondo gli intenti di un dispotismo illuminato - a conoscere più nel dettaglio le condizioni di vita e le usanze dei propri sudditi. Tale migliore conoscenza della propria popolazione, avrebbe permesso all'apparato amministrativo centrale di individuare meglio gli obiettivi e le strategie della propria funzione. Nelle numerose relazioni che giungono, ampio spazio viene dato alle condizioni e ai modi di vita della gente, ivi comprese credenze, usanze, curiosità poco note agli altri ceti sociali. Certamente non siamo ancora di fronte all'elaborazione di nuove discipline teoriche di scienze umane, ma si

può parlare più genericamente di primi percorsi di una proto-etnografia inconsapevole.

Fra le tante informazioni che si raccolgono emergono dei *clichés* che diventano luoghi comuni, cartoline illustrate della vita sociale di ciascuno Stato. L'arte in senso lato (arte figurativa, musicale e letteraria) contribuisce non poco a costruire un immaginario collettivo condiviso di popolazione di una determinata area geografica. In realtà la vita delle classi povere sin dal tardo Medioevo non aveva mai smesso di attrarre artisti e scrittori e di fornir loro spunti di ispirazione. Ma dall'Arcadia settecentesca a molte correnti del primo '900 europeo il ritratto del rustico e le scene di vita popolare diventano più ricorrenti e sorrette da domanda di mercato. Sono tante le motivazioni che sottendono tale predilezione per il popolare e mutano secondo i tempi ed i pensieri dominanti di ciascuna epoca: si passa dall'immagine del mondo pastorale come percezione di ambiente paradisiaco incontaminato e di felicità primordiale - tale da divenire metaforico rifugio ideale per artisti e intellettuali - al senso del render giustizia e proporzione alle moltitudini del basso ceto urbano o del meno visibile mondo agreste e pastorale. Si percepisce nei tempi di avvento della classe borghese al potere di un quasi rimorso per una trascuratezza culturale oltre che socio-politica per il soggetto sociale che maggiormente caratterizzava i tempi e le forme del divenire storico. Se per avere accesso alla gestione della società la borghesia aveva accettato l'elaborazione filosofica illuministica dei concetti-diritti imprescindibili dell'uomo (libertà, uguaglianza, fraternità), di conseguenza l'enunciazione del liberalismo dischiudeva le porte alla partecipazione popolare nelle decisioni politiche: democrazia vuol dire anche nobilitazione della cultura popolare al pari delle culture egemoni.

Nel fecondo Ottocento si producono teorie politiche, storiche ed antropologiche per sostenere proprio sul piano concettuale ciò che avveniva nella realtà. Semplificare e nello stesso tempo rendere efficacemente convincente l'idea di un nuovo popolo in nuovo Stato è stata una preoccupazione che la classe dirigente si è posta, risolvendola con immagini efficienti. Il procedimento effettuato, non si sa bene con quanta intenzionalità precostituita o semplicemente *motu proprio* dell'andamento delle vicende storiche, assume una doppia valenza, interna ed esterna: per i futuri italiani significava specchiarsi in emblemi unitari, in prove che dimostrassero l'irrefrenabile destino di giungere alla tanto agognata Italia-nazione. Se questi elementi simbolici venivano tratti dalle consuetudini positive

del territorio, soprattutto dalla quotidianità della gente comune, tanto più efficace sarebbe risultato il messaggio. Ma l'Italia doveva presentarsi anche all'ampia platea mondiale, convincere classi dirigenti dei Paesi europei sull'unitarietà culturale e reale già da tempo acquisita, sulla necessità di concretizzare sul piano politico ciò che era nei fatti da tempo. Dunque simboli figurati sono più eloquenti di grandi discorsi, alla lunga più convincenti della reale forza militare. Siamo di fronte ad una vera "iconogenesi" o fabbricazione mirata di emblemi. Sul piano semiologico l'icona è efficace, sintetica, mordente. Alcuni "loghi" si attingono dagli Stati precedenti, filtrando elementi che non generano contraddizioni nette e disturbanti, Dal sud si esalta il senso di cordialità, ospitalità e filosofia del tirare al campare con espressioni di socialità cordiale; dalle popolazioni del nord si preferiscono la laboriosità, il meno esuberante carattere ma la serietà affidabile e l'intraprendenza economica. Si generano icone "shekerate" come messaggi subliminali o in codice: spaghetti, maccheroni, *pomarola*, gente canterina, tarantella, cordialità, ospitalità, bellezze artistiche e paesaggistiche, inventiva geniale, ecc. Le icone positive servono a contrastare o compensare quelle negative come corruzione, nepotismo, mafia, codardia, opportunismo, individualismo, scarso senso civico, ecc.

Già dal XVIII sec. nell'illustrazione dei costumi di un paese, i momenti ameni della vita sociale hanno sempre incuriosito gli addetti alle varie forme di cronaca descrittiva: la festa, le occasioni aggregative e i momenti di allegria hanno avuto una grande forza di attrazione. È per questo che, sia nelle pitture che nelle cronache di costume, musica e danza hanno avuto un occhio di riguardo. Tant'è che all'estero si è da più parti formata una concezione largamente condivisa - di cui si conservano tracce anche oggi - delle popolazioni italiche come di gente volta soprattutto ai piaceri e agli spassi della vita. L'icona del prototipo meridionale, dedito più al passatempo che alla fatica del vivere, è una delle retoriche ancora oggi difficile da sradicare. Nelle illustrazioni dei diari di viaggi l'incisore difficilmente ometteva una scena di ballo, una festa o una serenata. Che poi il ballo fosse realmente attività frequente soprattutto nelle regioni centro-meridionali e nelle isole, questo sembra essere dato attestato, che trova riscontro ancora oggi in una maggior resistenza e frequenza del ballo popolare contadino nelle medesime aree.

Il ballo tradizionale diventa dunque un *refrain* delle curiosità etniche della vita tardo-settecentesca ed ottocentesca, lo ritroviamo abusato in mille situazioni di arti minori o di oggettistica da *souvenir*, cioè è la

chiara dimostrazione di come questo tema fosse gradito ed avesse un ampio bacino di mercato: quadretti, intarsi su cassette lignee come contenitori o su mobili, sculture nella gioiellistica (spille, camei, medaglioni, ecc.), riproduzioni con ricami, uncinetti e tomboli su elementi di corredo e tendaggi, pitture su ceramiche di vario genere, su ventagli, affreschi su pareti domestiche, incisioni su specchi e vetri, ma soprattutto incisioni ad inchiostro su carta.

2. Processi di nazionalizzazione e di localizzazione di una danza

2a. L'immagine riflessa

Ad una visione superficiale della storia umana e ad una lettura dei fatti più salienti accaduti nelle varie epoche presso molti popoli del pianeta, sicuramente le pratiche coreutiche e musicali riscontrano un interesse quasi nullo da parte degli storici. Relegata alla sfera del mero divertimento e intrattenimento pubblico, la danza, soprattutto quella sociale, cioè quella diffusa e rappresentativa di una o più classi sociali, è considerata un addobbo di contorno, una pennellata oleografica di retorica narrativa. Partendo dai presupposti che la danza di connotazione comunitaria non è un'attività fisica di bisogno primario, che ogni gruppo sociale ha creato o adottato delle danze, trasformate in codici cinesici propri, ne deriva che la danza, così come la musica tradizionale, sono diventate in ogni epoca espressioni paralinguistiche e comunicative. I balli nel tempo sono mutati nelle forme e nell'apparato concettuale così come mutava la società generatrice o fruitrice degli stessi. Si può affermare che la danza è sempre stata lo specchio della società di appartenenza. Essa, come un linguaggio corporeo codificato, riflette i fondamenti concettuali e valoriali, i modelli etici ed estetici di chi forgia ed esegue costantemente i propri repertori, trasformati in cinesiche, atteggiamenti posturali, gestualità, trame strutturali e scritte nello spazio e nel tempo, in regole comportamentali e traslati metaforici significanti. Ciò accade soprattutto nella danza etnica, perché viene adottata da ogni comunità e trasformata in consuetudine locale protratta nel tempo. La danza tradizionale perpetua quello che i primi folkloristi del XIX sec. chiamavano "indole" o "animo del popolo".

Ma calandoci nelle complesse dinamiche di creazione, adozione, trasmissione, diffusione, trasformazione e rimozione dei vari modelli etnocoreutici, notiamo che la scelta di ogni comunità di esprimersi - e quindi soddisfare il proprio bisogno coreutico - verso questo o quel

ballo risponde a numerosi fattori, creando di continuo un gioco ed un intreccio fra modelli coreutici inventati in loco e quelli di ampia circolazione talvolta persino continentali.

In altre parole, ricomponendo il difficile percorso della storia di ciascuna danza tradizionale (operazione difficile per assenza di fonti scritte attendibili e circoscritte) si osserva un intenso “traffico” fra balli di origine locale, che si propongono come modelli di ampia distribuzione, e di balli di moda che si calano nelle realtà locali per essere imitati e traditi. Così come intenso nei secoli è stato l’andirivieni di repertori coreutici fra ceti aristocratici e ceti popolari, con i relativi adattamenti locali di ogni ceto.

Tale dinamicità d’uso crea non poco scompiglio agli storici della danza, sempre a caccia di presunte origini e di “brevetti” d’invenzione. Effimera è la natura della danza, anche di quella tradizionale, che ha il bisogno di trasformarsi in codice, cioè in organizzazione di elementi semiotici identificativi, per determinare l’appartenenza ad una comunità, come il dialetto sul piano della comunicazione linguistica. L’invenzione, l’assunzione d’altri modelli, la preferenza, la trasformazione e l’abbandono seguono un andamento geografico disordinato, perché sono fenomeni di per sé complessi e soggetti a numerose cause efficienti. Ecco perché il panorama dei balli tradizionali è molto variegato, con omogeneità, difformità e rarità che dipendono dalla storia socioculturale di ogni paese. Vi sono casi in cui si procede per stratificazione accumulativa con conseguente abbondanza di modelli diversi compresenti, ad altri nei quali i balli si sono alternati, eliminandosi reciprocamente e progressivamente, col risultato di avere pochi repertori locali o persino una svalutazione della funzione coreutica nella vita sociale del posto. Nei transiti continui di espressioni coreomusicali nel tempo ogni comunità ha scelto in cosa riconoscersi, in quale ballo provare gusto e compiacenza, perché il danzare dà appagamenti di vario genere: ludico, fisico, psicologico, relazionale, ecc.

2b. Cause e conseguenze nel passaggio dal locale a nazionale

Venendo allo specifico attuale del panorama etnoreutico italiano, oggi noi abbiamo - nonostante la profonda trasformazione delle società regionali italiane, la perdurante fase di rimozione delle espressioni locali a favore di modelli mediatici e la delocalizzazione in atto dei linguaggi areali - un quadro molto complesso per numero e tipologie formali di danze tradizionali. Se si osserva una carta isocoreutica dell’Italia, cioè una mappatura di distribuzione dei balli

tradizionali ancora documentabili da una ricerca sul campo degli ultimi 30 anni, notiamo la presenza estesa di grandi famiglie coreutiche, segno di una grande circolazione di repertori e di affermazione di modelli “forti” su altri geograficamente più limitati e non divenuti “di moda”. Nello stesso tempo l’indagine storica sulle pratiche etnocoreutiche dei secoli scorsi³ dimostra che - pur essendo i ceti a prevalente carattere socio-economico agro-pastorale più conservativi di quelli borghesi ed aristocratici - vi è sempre stato anche tra le usanze delle classi più povere un complesso meccanismo di invenzione, adozione, trasformazione e rimozione di vari modelli di balli. Incrociando questi due percorsi di studio, quello etnografico e quello storico noi possiamo quantificare l’importanza che un repertorio ha assunto presso una comunità di paese o presso popolazioni di un’area omogenea più vasta.

Va premesso che l’identità di una danza non si calibra sul nome ma sulla sua forma esecutiva. La denominazione di un ballo, pur se elemento significativo per uno studio storiografico e linguistico, è pur sempre una variabile non identificativa della tipologia del modello. Or bene, la diffusione di una famiglia etnocoreutica su larga scala dimostra che dei modelli si sono imposti, a seconda dei periodi storici, come balli di moda, ricercati ed imitati talvolta approssimativamente, oppure in alcuni casi è il nome di una danza ad avere successo ed allora quel termine viene sovrapposto ai balli locali preesistenti, che in qualche modo possono menzionare il ballo-modello. Anche nella pratica dei balli di tradizione vi è sempre stato nel tempo una sorta di lotta per la sopravvivenza: la forza di *marketing* di una danza non dipende dalle sue caratteristiche e dai suoi elementi attrattivi, ma da una serie di ragioni variabili.

Per comprendere questa dinamica di sovrapposizione o sostituzione di modelli e nomi coreutici, è sintomatico ciò che è emerso alcuni anni fa durante una nostra ricerca in Abruzzo: un anziano suonatore nel fornirci il nome di un brano appena suonato si espresse in questo modo: «in dialetto nostro si chiama “ballarella”, in abruzzese “saltarella” ma in italiano si dice “tarantella”». Lo stesso repertorio si sveste del proprio nome locale per assumere uno di più largo uso regionale, ma quest’ultimo, per renderlo più comprensibile in un

³ Cfr. G. M. Gala, *Letteratura minore e spigolature del ballo rusticano*, in *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, a cura di E. Casini Ropa, Atti dell’omonimo convegno di Bologna 13/10/2000, Macerata, Ed. Ephemeria, 2006, pp. 107-126.

contesto nazionale (che nell'800 era poi quello del regno delle Due Sicilie), lo si traduce ulteriormente con un nome di largo uso. Quel particolare ballo abruzzese e la sua musica corrispondente hanno vissuto una dimensione esistenziale tridimensionale, in rapporto all'ampiezza del raggio di comunicazione. Vi è in questa rinuncia di identità locale una sorta di complesso di inferiorità nei confronti della moda coreutica dominante e dei modelli vincenti, il campagnolo soccombe sotto i generi che hanno avuto una loro proclamazione di nobiltà cittadina e di notorietà mediatica. Oggi alle parole *tarantella*, *saltarello*, *ballo tondo*, *trescone*, *monferrina* e *furlana* associamo alcuni Stati preunitari che hanno assunto ciascuno dei corrispondenti repertori come loghi di appartenenza nazionale: rispettivamente Regno delle Due Sicilie, Stato della Chiesa, Regno di Sardegna, Granducato di Toscana, Ducato di Piemonte, Repubblica di Venezia.

I fattori che hanno determinano la nazionalizzazione di alcuni balli locali possono essere i seguenti qui esposti, tra i quali le relazioni di consequenzialità mutano a seconda della specificità di ciascun modello.

A) Modello tutelato. I balli saputi conservare tenacemente dai detentori acquistano forza culturale e di conseguenza diventano solidi riferimenti sociali; da profili ridotti e locali possono divenire modelli che si impongono tra la disattenzione verso altri repertori non sufficientemente valorizzati.

B) Attrazione del diverso. Su chi non possiede modelli sentiti e quindi avvalorati, può scattare un processo di curiosità iniziale, di osservazione, di recondita e riflessa accettazione di superiorità dell'“erba del vicino”, quindi può seguire una tendenza all'imitazione con fase di passaggio che include una specie di rito di iniziazione e di mettersi alla prova nel sapersi adeguare all'esecuzione corretta del modello; l'imitazione avvenuta si trasforma in senso di conquista appagante. Canali plurisecolari di divulgazione sono i contatti sociali fra persone di provenienza diversa come il servizio di leva, i matrimoni e le parentele fra persone di paesi o aree diverse, le transumanze stagionali o le migrazioni ergonomiche, il commercio ambulante, gli insediamenti urbani per nuovi arrivi migratori, il trasferimento di burocrati, militari o clero nell'amministrazione pubblica e religiosa, eserciti, ecc. Tale meccanismo non è scevro dal fascino dell'esotismo: la condivisione dell'altro, vicino o lontano che sia, compensa il senso di monotonia e ripetitività delle proprie consuetudini, introduce il piacere del nuovo o del vario e appaga l'“acquirente” anche in virtù del superamento della diatriba

campanilistica. Un modello che si diffonde, allarga e rende più coinvolgente il senso di territorialità.

C) Assunzione a moda. Per ragioni singolari (ogni caso ha proprie dinamiche interne, remote e prossime) un ballo che è in uso in una certa zona o presso una particolare categoria sociale diviene oggetto di attenzione e di imitazione da parte di aree limitrofe. Fondamentale è incrociare i favori del gusto del momento e il soddisfare aspettative sottaciute da tempo. Entrato nei favori di un pubblico più vasto, il modello entra nell'uso, si ammanta del fascino del nuovo (talvolta giustificato come elemento folklorico proprio dall'aurea di antico) e diventa vessillo della nuova generazione, di una fascia o nicchia sociale. Allora il ballo si diffonde, assume la nomea di un'area geografica più ampia e si rafforza nella sua capacità di penetrazione.

D) Adozione del ballo nella capitale di riferimento. Nella dialettica storica fra città e campagna, la prima in molti settori detiene il senso dell'ufficialità e della nobilitazione. Non è solo questione di numeri di abitanti, ma di centralità dell'urbe nelle dinamiche socio-economiche di un territorio. La città spesso da nobiltà a espressioni della provincia, il minore diventa maggiore, il rustico si eleva a metropolitano e aderisce alle categorie sociali che contano. Se poi l'assunzione urbana non si limita solo alla fascia popolaresca, ma coinvolgeva anche la borghesia e l'aristocrazia nobiliare, allora il successo del modello coreutico è garantito. Talvolta da fenomeno rurale limitato e periferico, un ballo può divenire di moda nella capitale dello Stato, può essere adottato dai ceti alti e da questi propagato in omologhi strati sociali persino di altre capitali straniere: è stato il caso della *furlana*, della *monferrina* e della *tarantella*.

E) Divulgazione mediatica. A determinare la fortuna di un ballo su larga scala contribuiscono anche i vari motori di divulgazione che sono i mezzi di comunicazione di massa che ogni epoca storica ha avuto a disposizione. Nel XIX sec. la notorietà era affidata, oltre che alla *vox populi*, anche a canali più ufficiali come la letteratura, l'arte figurativa, la diaristica dei viaggiatori, le cronache giornalistiche, ecc.).

F) Retorica del contesto. Il successo di un ballo è sorretto sovente da bontà di critica, da ragioni ritenute valide in coincidenza della sua affermazione e che giustificerebbero l'allineamento dei gusti, il soddisfacimento di esigenze e l'aderenza ai tempi. Se il ballo in auge si ammanta inoltre di significazioni aggiuntive, di leggende fondative o di caratteri narrativi, allora la sua ascesa è consolidata. Il legame con il tarantismo avrà contribuito al successo settecentesco della *tarantella*

pure in altre regioni del centro-sud, così come la trama del corteggiamento amoroso, letto e propagato dalla letteratura di viaggio, ha segnato la fortuna di balli come la stessa *tarantella* napoletana, il *saltarello* romano e il *trescone* toscano. La struttura coreografica a più parti di facile apprendimento ha favorito l'affermazione e la moltiplicazione di varianti della *monferrina*.

Il transito da caratteristica locale a patrimonio nazionale comporta però delle trasformazioni inevitabili sulla danza oggetto di promozione. Si sono verificati già in passato - e ancora si verificano regolarmente oggi - effetti di ricaduta dell'assunzione a funzione emblematica sulla tipologia stessa della danza.

a) Imposizione ed effetto copia. Una danza di successo viene imitata e immessa nella pratica festiva di altre comunità; questo arrivo provoca, in proporzione all'attaccamento di ciascuno degli altri paesi al proprio patrimonio coreomusicale in uso, tre possibili risultati: a1) convivenza, quindi aggiunta ai balli della zona, in tal caso il bagaglio etnocoreutico locale diviene più ricco e composito; a2) contaminazione dell'esistente con predominio del nuovo ballo di moda, le forme più analoghe al modello sopraggiunto si ibridano nella struttura e/o nello stile esecutivo; a3) riduzione di importanza delle danze preesistenti o persino sostituzione di qualcuna di esse.

b) Terminologia. Il ballo introdotto può continuare ad essere indicato col nome originario, può essere manomesso, vi può essere un cambio di denominazione dei balli precedenti oppure una dilatazione dell'accezione. Nel caso della *tarantella*, ad esempio, vi sono stati più esiti: in alcuni casi sono stati conservati sia la struttura morfologica essenziale che il nome del possibile modello originario (in altre parti della Puglia e in Basilicata), in altri i modelli preesistenti si sono conservati nella forma ma hanno sostituito i nomi locali precedenti col termine generalizzante di "tarantella" (come è successo per alcune tipologie di danza in Sicilia, Calabria e Campania, dove i vecchi nomi locali sono scomparsi o sono convissuti confusamente col nome di moda: *chiaranzana*, *zomparello*, *pastorale*, *rota*, *craparella*, *cosciantana*, *ballettu*, *pizzica*, *pizzicarella*, *villanella* e numerose altre danze connotate, ad esempio, con semplici toponimi); infine nel resto d'Italia il nome spesso al plurale di *tarantelle* ha finito col designare i balli popolari di una volta, quelli antichi, ballati stando staccati e precedenti ai balli in coppia di sala ottocenteschi, nei quali l'abbracciarsi diventava la costante. La *furlana* è un nome invece imposto dai veneziani al modo di ballare di alcune categorie umili di

forestieri provenienti dal Friuli, con funzione di designazione toponimica.

c) Inurbamento. Per alcuni balli il processo di “nazionalizzazione” è passato grazie all’appropriazione del repertorio da parte della nobiltà e della borghesia (con conseguente nobilitazione e depurazione di aspetti formali ritenuti eccessivamente rustici o rozzi). È il caso della *tarantella*, quando, radicata in Napoli nel XVIII sec., diviene non solo il ballo della capitale, ma viene adottata anche dai ceti dominanti e acquista così ulteriore forza di espansione in tutto il regno, diventando ballo napoletano per eccellenza. Qualcosa del genere è avvenuto a Roma - come si vedrà più avanti - col *saltarello*.

d) Investimento di immagine. Il ballo di moda, quindi la danza nazionale, diventa caratterizzante dell’intera popolazione di uno Stato, con immedesimazione reciproca fra ballo e popolo meridionale. Così dallo specifico ambito coreutico si determina un passaggio a luogo comune, a spunto per modi metaforici della comunicazione linguistica, a gestualità allusiva, a indicare il carattere psicologico collettivo degli abitanti di un ampio territorio. Al raggiungimento di tale dimensione non poca importanza hanno avuto le varie forme di arti figurative e la fotografia ad uso iconografico (la cartolina-*souvenir*). Si pensi al caso *tarantella*: i modi di dire “e finì a tarantella”, “voltiamola a tarantella”, “tarantella che non va bene”, “durare un giro di tarantella”, ecc. indicano una penetrazione d’immagine che si muta in metonimia. Nel linguaggio gestuale le braccia alzate o il roteare alto di esse, lo schiocco delle dita (pollice e medio), le mani al fianco e dimenare i fianchi, ecc. riconducono al ballo della *tarantella*. Più ricco il fiorire fraseologico sul ballo della *manfrina* (ossia *monferrina*): “è la solita manfrina”, “fare o imbastire una manfrina”, “questa manfrina già la conosco”, ecc.

e) Standardizzazione di una percezione collettiva del ballo. Gli aderenti ad una nazione si sentono rappresentati dalla danza-emblema. Pur perdendo il riferimento reale al prototipo originale, la gente si rende disponibile a vivere una sorta di *koinè* formale del ballo: si sottendono le differenze dei balli locali per dirigersi verso comuni denominatori riconducibili al presunto modello nazionale. L’intendersi nel codice danza diventa quasi obbligatorio, presupponendo che tutti quelli appartenenti alla medesima nazione ballino col medesimo codice; in realtà non è così e si cerca di far convivere varianti locali o addirittura balli del tutto diversi secondo comuni denominatori cinetici presunti.

f) Attrazione turistica. I balli più noti, soprattutto delle capitali rinomate come Napoli e Roma, hanno oltrepassato i confini e si sono trasformati in oggetto di interesse turistico, come le grandi opere artistiche o le vestigia antiche ch'essa contenevano. Anche alcuni aspetti fruibili e indenni del folklore aggiungono intensità alla seduzione del forestiero.

3. *Tarantella, ossia Regno delle due sicilie. Dal terapeutico al ludico*

3a. *Quale tarantella? La questione ontologica*

Sono cosciente di affrontare in queste pagine due mostri sacri della tradizione italiana, tarantismo e tarantella, ma, lungi dal pensare di esaurire col presente contributo le immense questioni ad esse connesse, voglio solo rileggerne alcuni aspetti con l'ottica dell'etnocoerologo, che è fondamentale laddove l'oggetto di analisi è principalmente la sfera culturale di una danza. Fornire elementi nuovi, sia storici che etnografici, ed osservare l'insieme da una visuale specialistica arricchiranno il quadro di riferimenti sulla materia e porranno domande ulteriori che amplieranno il dibattito scientifico.

Fra tutte le danze popolari italiane, e fors'anche europee, la *tarantella* diventa il caso più paradigmatico e sintomatico di assunzione del ruolo di emblema identificante. Una storia ed un'analisi comparativa delle tante forme che danze con tale nome sono state documentate sul campo nell'ultimo secolo non sono ancora state svolte e scritte. Alcuni tentativi sinora svolti⁴ sono molto parziali perché si affidano quasi esclusivamente a sorgenti scritte, trascurando l'enorme apporto che l'etnografia coreutica può offrire per una ricomposizione della complessa fenomenologia tarantellica, dimentichi del fatto che *in primis* la *tarantella* è da secoli una danza tradizionale. La storia di questa danza, dunque, ha ancora oggi varie zone d'ombra così come la sua identità presenta ambiguità ontologiche, per carenza e scarsa chiarezza delle fonti scritte, musicali e iconografiche, le quali sono sì

⁴ Segnaliamo qui: R. Penna, op. cit. De Simone Roberto, *La tarantella napoletana ne le due anime del Guarracino*, Roma, Benincasa, 1992. A. Costa, B. Costa, *La tarantella. Storia, aneddoti e curiosità del ballo popolare più famoso del mondo, espressione tipica dal folclore napoletano*, Milano, Newton Compton, 1999. M. Cofini, *Tarantella in Musica o sia Ex Tarantula Vulgarium Musica et Choreae. Per una storia della tarantella dalle fonti musicali e non solo...*, Salerno, Edizioni Setticlavio, Accademia Musicale Salernitana, 2001.

abbondanti, ma frutto di non sufficiente competenza coreologica e di letture soggettive - se non talvolta arbitrarie - degli autori e perciò non sempre hanno carattere documentario e storico. Tuttavia bisogna innanzitutto partire dal presupposto che fra denominazione e identità coreutica c'è uno iato: il nome non è sostanza, mentre per la danza la forma è anche sostanza, è individuazione di tipologia strutturale. La difficoltà a codificare in scrittura manuale o a stampa il movimento, e quindi la danza, ha limitato tutti coloro che, nell'illustrare la realtà osservata mediante verbalizzazione scritta, hanno in passato avuto l'intenzione di descrivere una danza nel suo svolgimento formale; per questo dalle fonti scritte ricaviamo insufficienti informazioni o di tipo descrittivo contestuale, o di trasformazione del rapporto coreutico fra ballerini in azione narrativa spesso di natura erotica, o di registrazione dei soli motivi musicali (perché la scienza musicale si era fornita di codici di notazione), o di ricorso al semplice denominare il ballo lasciando il lettore nella vaghezza dell'immaginario coreutico. Le eccezioni a tale penuria di annotazione cinetica sono veramente poche. Ricostruire una storia della *tarantella*, come di qualsiasi altro ballo, vuol dire studiare e trasmettere per scrittura o grafica dei modelli cinesici immateriali e in parte mutabili e soggettivabili. La storia di una danza andrebbe resa "visiva", per confrontarne modelli, per reperirne analogie e differenze, per denotare mutazioni nel tempo e nello spazio degli stessi. Dall'invenzione della cinematografia - cioè di un sistema meccanico (poi elettronico e digitale) di fissare su supporto adeguato il movimento - è nata la possibilità di annotare e quindi studiare scientificamente e filologicamente la danza. Dunque riscrivere una storia precedente della *tarantella* è oggettivamente impossibile nella sua interezza e nella sua assoluta affidabilità. Si procede - come ci ha abituati la formazione umanistica - secondo la classica metodologia di rilettura e di reinterpretazione dei testi verbali o dei documenti figurativi, e ciò che si porta a prova di una tesi spesso non è che ipotesi o indizio, la supposizione viene trasformata in dimostrazione.

Oltre alla dimensione iconica che il ballo meridionale per eccellenza ha assunto nel tempo, non si possono sottacere delle questioni dirimenti sull'argomento, che specifichino i profili identitari di un ballo-emblema e contribuiscano a diradare zone d'ombra o luoghi comuni inesatti. Non potendo in questo lavoro svolgere un trattato sull'argomento, sono qui condensati in tre particolari nodi tematici:

a) Individuazione di un archetipo morfologico del ballo.

b) La doppia dimensione fenomenica di ballo terapeutico e di ballo ludico.

c) La collocazione geografica: da ballo pugliese a emblema della napoletanità.

Sulla *tarantella* possediamo ormai migliaia di riferimenti scritti, musicali e iconografici, ma l'errore madornale in cui facilmente si cade sin dall'*incipit* di una ricerca storica o di una ricostruzione concettuale del fenomeno è quello di pensare ad un modello unico di ballo. Ecco perché finalmente bisogna modificare il concetto fenomenico di *tarantella*, essa non è un'unica tipologia di danza, ma va intesa come una complessa e multiforme famiglia di modelli coreutici differenti, sia sul piano cinetico-coreografico che ritmico-musicale, con conseguenti implicazioni di ruolo e funzioni di tipo socio-culturale. Se si osserva poi il fenomeno in prospettiva storica, allora la situazione diventa più complicata, in quanto a forme terapeutiche tarantistiche e a *tarantelle* ludiche si sono aggiunte *tarantelle* colte di ambienti aristocratici e borghesi, articolando maggiormente gli aspetti coreici, musicali e comportamentali. Insomma un gran guazzabuglio!

La *tarantella*, rispetto alle numerosissime altre danze che sono appartenute in varie epoche alle tradizioni locali della nostra penisola, ha una sua specificità esclusiva: è legata nei suoi albori al fenomeno del tarantismo. Questa singolarità la rende fenomeno ingarbugliato, complicato, difficilmente dipanabile e per molti versi ancora misterioso, di conseguenza affascinante. Limitare il campo investigativo ai soli documenti tangibili storici, già precedentemente detti, senza conoscere profondamente la realtà folklorica attendibile è una grave lacuna in cui molti storici o studiosi incorrono, perché la tradizione popolare è fatta anche di storia orale, di espressioni identitarie che si tramandano secondo modi che, pur nelle microvariazioni soggettive o topiche, conservano caratteri duraturi di riconoscibilità. La tradizione è ad un tempo trasformativa e perpetuativa, quindi le sue espressioni diventano di per sé testimonianze storiche, attestazioni di modelli formali tramandati nel tempo di generazione in generazione. Un'indagine etnografica attenta e ad ampio raggio permette un'analisi comparativa di forme coreutiche e, procedendo per analogie e dissomiglianze, si giunge all'individuazione di tassonomie morfologiche, di meccanismi di trasferimento, prestito e dismissione di forme coreutiche e quindi di sottostanti fattori socio-culturali e storici che hanno causato l'ingenerarsi o il radicarsi di linguaggi espressivi particolari.

Se solo prendiamo in esame i modi esecutivi cinesici dei balli praticati dai tarantati nelle poche fonti che pongono attenzione ad un qualche aspetto formale dei balli realmente osservati dal vivo, troviamo già alcune diversità che ci inducono a pensare che trattasi di danze diverse tra loro. Tralasciamo qui le descrizioni delle fasi parossistiche del rito terapeutico, quando una condizione di semiperdita di coscienza dei danzatori porta gli stessi ad una evasione dai moduli convenzionali delle danze in uso.

- Danza singola, con tarantato o tarantata che balla senza altrui accompagnamento coreutico:

Abbiamo anche assistito alla danza di una tarantata, che era la figlia di un ricco notabile della città. La sala era addobbata come l'altra, ma non aveva lo specchio e la spada. La ragazza danzava segnando il passo secondo la linea del cerchio. Un uomo portava un ramo fiorito tutto ornato di nastri variopinti, ma sembrava che lei non si accorgesse affatto del ramo, dei colori e degli astanti. Aveva l'aria assente e uno sguardo immobile e malinconico. Parenti e amici erano seduti tutt'intorno alla sala. Era la sola a danzare. Suo padre era perfettamente convinto che avesse contratto la malattia della tarantola. Diceva che era stata ammalata per quattro anni ...⁵ [Bari, 1717]

- Danza in coppia, con tarantato o tarantata che balla accompagnandosi con qualcun altro a turno:

Abbiamo assistito alla danza di un tarantato. Danzava in cerchio nella stanza e fissando ogni tanto lo specchio vi si dirigeva dritto e poi tornava indietro. Talvolta sguainava la spada e continuando a danzare faceva il giro puntandola sugli spettatori; mi si è fatto vicinissimo più di una volta (ero seduto accanto allo specchio). Altre volte si piantava la punta contro il fianco, senza farsi male. Poi si fermava a danzare davanti agli accompagnatori musicali e faceva con la spada strani volteggi. Il tutto si sembrava eseguito con troppa abilità e regolarità per essere i gesti di un matto. Le guance scavate, gli occhi dilatati, con l'aria di chi fosse in preda a un accesso di febbre. Si accorse che eravamo stranieri. La sala era addobbata di drappi di seta rossa e azzurra, in fondo lo specchio su un tavolo e accanto la spada sguainata (che si deponeva regolarmente dopo l'uso). Piante nei vasi adorni di nastri di diverso colore. Abbiamo assistito per mezz'ora alla danza, che durava da quattro ore e sarebbe continuata a intervalli fino alla notte.

⁵ G. Berkeley, *Viaggio in Italia* (a cura di Thomas E. Jessop e Mariapaola Fimiani), Napoli, Bibliopolis, 1979, p. 193.

C'era una folla di spettatori. Molti di loro partecipavano alla danza e probabilmente pagavano anche la musica.⁶ [Bari, 1717]

Il tempo era splendido, la notte mitissima, per cui andammo tutti sulla «loggia» con un magnifico chiaro di luna – un 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 dintorno alla sua ballerina, la quale tenendo con grazia il grembiale tra 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 punta arditamente sul fianco, mentre facendo schioccare le dita ed allontanandosi di un balzo, sembra sfidare il suo compagno a seguirla. Corrono allora tutti e due lungo la «loggia», l'uomo con la testa rovesciata indietro e gli occhi schizzanti fuoco per l'eccitamento, e gridando degli *ha-ha*, man mano che è più prossimo raggiungere la ragazza. Poi calmandosi, e ritornando sui loro passi, la prima maniera lusinghiera ricomincia, e molte volte finisce ce 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, vien subito surrogato da un altro, e così per la ballerina; e perfino il nostro ospite cedette alla tentazione della musica e del ballo, e dimostro 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 e anelando – un appassionato ballerino.⁷ [Leucaspide, Taranto, 1899]

Ma lasciando una digressione che sa di satirico, diremo esser le danze frequenti e lietissime in tutta la terra d'Otranto. Le donne ballano con cara leggiadria, gli uomini con qualche affettazione, ma la *pizzica*, che può dirsi la danza nazionale, è tra le più gentili che abbia mai Tersicore rivelata a' suoi diretti adoratori: ci piace darne la descrizione. Una donna incomincia a carolar sola, dopo pochi istanti ella gitta un fazzoletto a colui che il capriccio le indica e lo invita a danzar seco. Lo stesso capriccio le fa licenziar questo e chiamarne un altro e poi un altro, finché stanca va a riposarsi. Allora rimane al suo ultimo compagno il diritto d'invitare altre donne: il ballo continua in tal modo sempre più variato e piacevole. Guai al mal accorto che la curiosità conduce al tiro del fazzoletto fatale: né la sua inespertezza né la grave età gli può servire di scusa; un dovere di consuetudine l'obbliga a non ricusare l'invito che riceve. La gioja de' circostanti è accresciuta da questo ridicolo spettacolo, e le maliziose danzatrici ridono del magico potere che la bellezza esercita nel mondo. [...] I danzanti la *Pizzica* non usano, comunemente, le

⁶ Ivi., p. 192.

⁷ J. Ross, *Terra di Manfredi* (Traduzione dall'inglese di Ida de Nicolò Capriati), 1° ediz. italiana: Trani, V. Vecchi Tipografo Editore, 1899. Edizione di Capone Editore, Lecce 1997, pp. 99-101.

nacchere o castagnette, le *crusmata* dei Greci e dei Romani.⁸ [Terra d'Otranto, 1818]

- Danza in gruppo:

Ho visto adoperare un metodo molto singolare, per battere i piselli e le fave: una cornamusa suona e venti o venticinque persone, con zoccoli, si mettono a ballare, vigorosamente, sopra questi legumi, ed in questa maniera li pestano. Fa meraviglia vedere, in un clima così caldo, la gente, che lavora ballando, e guarirsi dalla morsicatura della tarantola ballando, ed avere un gusto così spiccato pel ballo, che si manifesta in tutte le occasioni.⁹ [Canosa, 1717]

- Danza processionale in fila:

«Non lontano da quella osteria vedemmo in istrada un gruppo di contadine che con grande gaudio saltavano e ballavano. Tutte ballavano saltavano in fila... Ci avvicinammo per vedere meglio [Vedemmo] una giovane contadinella pallida, silenziosa e strana, che stava in mezzo. della quale le altre dicevano, che fosse stata morsa dalla tarantula e che andavano tutti insieme a lei a piedi in città [...] La loro danza aveva quindi lo scopo di animarla a fare altrettanto...»¹⁰ [Torre Annunziata - Napoli, 1753]

Le suddette sono solo alcune delle tante citazioni riferibili ai balli del sud fra il XVIII e il XIX sec., assemblate secondo i criteri di partecipazione al ballo e di impianto strutturale. Molti riferimenti letterari contengono informazioni morfocoreutiche generiche se non addirittura assenti; alcune di esse sono ascrivibili precisamente ad un ballo ben nominato ed individuato dagli scriventi (vedi *pizzica pizzica*), altre sono riferite genericamente alle azioni coreutiche dei morsi della tarantola, altre si riferiscono ad esempi di genere. Nel costruire un non facile quadro comparativo dei riferimenti alla

⁸ G. Ceva Grimaldi, *Itinerario da Napoli a Lecce e in Terra d'Otranto nell'anno 1818*, Napoli 1821; ristampa: Lecce, Capone, 1981, pp. 113-114.

⁹ J. H. Riedesel, *Nella Puglia del Settecento* (a cura di Tommaso Pedio), Lecce, Capone Editore, 1999, pp. 113-114. Anche in T. Scamardi, *Viaggiatori tedeschi in Puglia nel Settecento*, Fasano, Schena Editore, 1988, pp. 15-16.

¹⁰ S. Storace, *A genuine letter from an italian Gentleman's concerning the bite of the tarantula*, in "The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle", XXIII (1753), pp. 433 e sgg., riportato da E. de Martino Ernesto, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 134-135.

tarantella - che esula dagli intenti del presente contributo -, al fine di estrarre delle indicazioni sui modi esecutivi dei vari esempi, non si può prescindere dal tenere in grande considerazione la tipologia delle fonti, le date e i luoghi delle osservazioni reali, perché sono essenziali per la veridicità e la collocazione spazio-temporale di una danza.

3b. *Fra terapeutico e ludico*

Le prime tracce musicali e testuali¹¹ di un ballo chiamato “tarantella” risalgono - in base alle conoscenze sinora acquisite - agli inizi del XVII sec. e lo dichiarano da subito come danza preferita dagli *attarantati* pugliesi durante la terapia coreomusicale dei mesi caldi.

Sul *mare magnum* del tarantismo esiste una vasta letteratura scientifica e narrativa, intensificatasi negli ultimi decenni col ritorno di interesse per l’argomento, eppure mancano studi che abbiano adottato lenti d’analisi specialistiche. Si è cercato di capire il fenomeno esaminando l’anatomia dei ragni, le condizioni climatiche e ambientali del territorio, gli ambienti sociali dei pugliesi, le sintomatologie, i comportamenti dei morsicati, la tipologia dei suoni, i possibili effetti di musica e danza sull’organismo avvelenato, ecc., ma restano ancora poco esplorati alcuni aspetti importanti, soprattutto quelli a carattere performativo, come i repertori musicali e coreutici praticati. Se, ad esempio, fossero state trascritte molte delle arie udite dai tanti osservatori durante le terapie tarantistiche durante almeno 3-4 secoli del fenomeno, oggi avremmo un *corpus* consistente di musiche che permetterebbero un’analisi comparativa ad ampio raggio con le altre raccolte di notazioni di balli aulici e popolari arrivate sino a noi. Scarsi sono pure i dettagli descrittivi sulle danze e le loro strutture coreografiche; nessun osservatore o autore di trattazioni a riguardo, infatti, si è posto il problema di confrontare le modalità esecutive dei tarantati durante le fasi più lucide e razionali della cura con le danze in uso negli intrattenimenti sociali della stessa comunità del malato. Così avremmo preziosi dati descrittivi di danze popolari dei secoli scorsi e capiremmo meglio gli slittamenti dalle cinesiche regolari a quelle esasperate e pantomimiche proprie dell’estroversismo delirante dei tarantati. Altri elementi da mettere a fuoco sono il *carnevaletto delle donne*, la partecipazione di congiunti e astanti al rito, la corrispondenza fra le pratiche coreutiche della terapia e quelle ludiche

¹¹ Foriano Pico, *Nuova scelta di sonate per chitarra spagnola*, Napoli, Giovan Francesco Paci, 1608,

delle occasioni festive. Oggi, comunque, le fonti scritte possono essere meglio comprese, reinterpretate o corrette da un dettagliato quadro delle tradizioni coreutiche rimaste in funzione; spesso balli che sono citati in Puglia o Campania fra '600 ed '800 si ritrovano attive ancora oggi, ma in altre aree non distanti. La sorprendente capacità di conservazione della tradizione popolare a volte permette di effettuare una specie di ideale ritorno al passato e fornisce elementi utili di comprensione delle fonti, mentre chi non possiede tale beneficio della comparazione sovente si avventura in ipotesi e supposizioni fuori dal seminato.

L'attestazione scritta di esistenza nella tradizione ai primi del XVII sec. dimostra che tale ballo era in uso già nella seconda metà del '500, per essere ritenuto forma coreutica acquisita dalla tradizione pugliese nelle prime citazioni scritte degli inizi del secolo successivo. Lo studio etimologico della Naselli¹², che, recependo asserzioni di glottologi precedenti, lega la voce tardolatina "tarenta" e dei dialetti meridionali "taranta" al nome della città di Taranto (Τάραντος, *Tarentum*) ed ai corrispettivi diminutivi di "tarentula" (in volgare "tarantola") e "tarantella", sembra ormai nozione acquisita; il suo stesso nome, infatti, sin dagli inizi e per un lungo periodo ha indicato sia il ragno della *taranta*, sia il relativo ballo usato per la terapia coreutica; ballo e ragno si intrecciano nel medesimo lemma "tarantella". Nella latinità esisteva la voce *tarantilla* per indicare la donna di Taranto, sia *tarantinula*¹³.

Dopo Epifanio e Kircher, ancora nel 1695 e nel 1697 Baglivi e Boccone¹⁴ connotano la *tarantella* come danza più ricorrente nel rito

¹² C. Naselli, *L'Etimologia di «Tarantella»*, estratto dall'Archivio Storico Pugliese, anno IV, Bari 1951, fasc. III-IV, Bari, Cressati, 1951. Ibidem, *Studi di Folklore*, Catania, Crisafulli Editore, 1953, pp. 87-101.

¹³ Una delle più importanti e meno incomplete commedie di Gneo Nevio (275 ca. - 201 a. C.) porta il nome di Tarentilla (giovane donna di Taranto, città gaudente e liberale della Magna Grecia). "Tarentinula" è un diminutivo di "tarentina" ed indica ugualmente una giovane abitante di Taranto.

¹⁴ Epifanio Ferdinando, *Centum historiae seu Observationes et casus medici, omnes fere medicinae parte*, Venezia, apud Thomam Ballionum, 1621. Athanasius Kircher, *Magnes sive de arte magnetica libri tres*, Roma 1641 (Colonia 1643, Roma 1654); Ibid., *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Roma 1650; Id., *Phonurgia Nova*, Campidonae 1673. G. Baglivi, *De anatome morsu et effectibus tarantulae*, in *Opera omnia medico-practica et anatomica*, Lione, Parigi, 1704, Dissertatio VI, (ma la monografia sulla tarantola fu pubblicata nel 1796). Paolo Boccone, *Museo di fisica / e di*

del tarantismo pugliese. Gli innumerevoli riferimenti settecenteschi al tarantismo e alle connesse citazioni di un ballo ad esso collegato dal nome di “tarantella”, sono nella maggior parte dei casi dei riverberi dei trattati del Kircher e del Baglivi.

Ma la *tarantella* non è stato il solo ballo adoperato nella iatrocureutica tarantistica; sin dalle prime fonti certe del fenomeno pugliese risalenti al *De venenis* di De Marra del XIV sec. i balli si sono alternati e sostituiti a seconda delle zone e dei periodi storici (*lepote, pelandra, dama di Provenza, panno rosso, panno verde, moresca, catena, spallata, ottava siciliana, aria turchesca, pastorale, ballo a botta, filanda, pizzica pizzica, ecc.*), anche se molte citazioni parlano di balli in genere, senza precisarne un nome proprio. È oggi per noi un grave vuoto non avere indicazioni dai rari autori, che hanno precisato almeno i nomi delle danze, sulla descrizione morfologica delle stesse¹⁵. Tutte le fonti accreditate e specialistiche del tarantismo e di fenomeni analoghi nel sud d’Italia, in Sicilia, Sardegna, Corsica e Spagna concordano però su un punto: le musiche e le corrispondenti danze erano multiple, ogni comunità interessata al caso aveva più opzioni coreomusicali, i musicisti compivano un’esplorazione per reperire il repertorio più efficace o consono ai gusti del tarantato o dei tarantati fra varie arie a loro disposizione. Era la soggettività della scelta da parte del malato l’ultima istanza nel determinare l’efficacia della cura.

esperienze / variato, e decorato / di / oasrvazioni / naturali, note / medicinali, e ragionamenti secondo i principij / de’ moderni. / di / Don Paulo Boccone, in Venetia, per lo Baptistam Zuccato. 1697.

¹⁵ Tra i balli del tarantismo citati ve ne sono alcuni che continuano la loro vita in altre aree; ricordiamo la *moresca*, che è una danza armata la quale in genere vede contrapporsi due schiere di “battitori” con spade e/o bastoni ed eseguire figure codificate o comunque preparate. Le compagnie di *morescanti* o *battitori* sono sempre gruppi organizzati e addestrati, date la difficoltà esecutiva e la pericolosità del repertorio. Alcune *moresche* prevedono un assetto circolare con doppi cerchi concentrici e rivolti l’un contro l’altro, quasi a mimare un assedio (è il caso della ‘*Ndrezzata* ischitana). Oggi sopravvivono varie tipologie del *bal do sabre* (ballo della sciabola) in Piemonte, le *moresche* della Toscana e Umbria, il *mattaccino* molisano, il *tataratà* in Sicilia e il *gioco della falce* in Basilicata. La *pastorale* è una danza ancora in vita fra Calabria e Basilicata; viene associata in genere alle *tarantelle* locali, ma ha altra struttura e altro stile. È citata come partitura musicale ancor prima della *tarantella*, ma vi è nella tradizione il medesimo nome per designare sia il ballo sia il canto o suonata religiosa natalizia.

Da ciò deriva due considerazioni importanti: ogni morsicato o creduto tale ricorreva ai balli in voga presso la sua gente nel suo tempo; di conseguenza la “virtù” sanatoria non stava nelle caratteristiche coreomusicali di un brano, ma nell’atto del ballare, del muoversi ritmico: qualunque dei *muedi* o motivi che ogni tradizione formalizzava nella pratica corrente di ciascuna epoca potevano risultare funzionali allo scopo di lenire i tormenti del morsicato¹⁶. Certamente, fra i vari balli adoperati lungo i secoli nei rituali del tarantismo, la *tarantella* ha un posto d’onore per longevità, predilezione e frequentazione, ma se compariamo le trascrizioni musicali che ci sono giunte delle *tarantelle* adoperate dall’inizio del XVII sec. alle musiche eseguibili ancora oggi dagli ultimi musicoterapeuti ancora viventi, notiamo delle differenze notevoli sul piano melodico e sul piano dell’intensificazione ritmica, come giustamente osservano in apprezzabili lavori musicologici di Attanasi e Così¹⁷.

Carpitella nel suo saggio etnomusicologico¹⁸ in appendice a *La terra del rimorso* di De Martino, sostiene l’esistenza di due generi diversi di *tarantella*, quella “liturgica” o “rituale” del tarantismo e quella “profana”; la prima sottotipologia è stata concettualizzata in seguito all’osservazione diretta di un intervento iatromusicale verso la tarantolata Maria di Nardò, e bipartita ritualmente in una fase a terra ed una fase in piedi, con relative decodificazioni semantiche “zooantropiche”, di relazione, cioè, fra ragno e morsicata. Per “tarantella profana” intende tutte le altre modalità da festa o di intrattenimento di questo ballo. Una classificazione questa che sembra condizionata dal contesto tematico di riferimento e limitata dalla ridotta osservazione della spedizione demartiniana. Conscio della complessità della questione tarantellistica, Carpitella affidava nel 1986 al sottoscritto il compito di indagare sui numerosi aspetti morfologici e antropologici della multiformità di questo ballo. In realtà, dalla nostra ricerca ultratrentennale risultano più di tipo liturgico le

¹⁶ Durante la nostra indagine sul tarantismo del 1980-83 e la frequentazione del barbiere Luigi Stifani, dallo stesso è stato confermato più volte che qualche tarantata preferiva brani di “lisco”, come valzer o tango.

¹⁷ F. M. Attanasi, *La musica nel tarantismo. Le fonti storiche*, Pisa, Edizioni ETS, 2007. L. Così, *Tarantole, folie e antidoti musicali del sec. XVII fra tradizione popolare ed esperienza colta*, in Aa. Vv., *Tarantismo. Trance, possessione, musica*, a cura di Gino L. Di Mitri, Nardò, Besa Editrice, 1999, pp. 53-111.

¹⁸ D. Carpitella, *L’esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, in E. de Martino, op. cit. , pp. 335-372.

tarantelle eseguite ritualmente durante le processioni liturgiche o in chiesa davanti all'effigie sacra, ed ancor di più quando si balla per voto con il peso delle *cinte*¹⁹ che il ballo della tarantata, il quale in molte aree non ha chiari riferimenti col sacro. Il fenomeno, come si espone in queste pagine, è ben più complesso; l'osservazione demartiniana è limitata ad un'area ristretta, ad alcuni casi e ad una fase di crepuscolo del fenomeno. Se l'indagine si fosse estesa ad altre aree della Puglia, dove ancora era attiva la tradizione coreoterapeutica della "taranta", o nel Cilento, dove era possibile scavare nella memoria degli anziani protagonisti diretti del fenomeno, sarebbe emerso un quadro più variegato. Tarantati non si nasceva, né si veniva formati in tale ruolo: le persone solitamente frequentavano i balli del proprio tempo e del proprio contesto sociale e inculturativo; alla bisogna, essendo costretti dal male a danzare per lenire il proprio malessere, facevano ricorso a ciò che sapevano fare, alle modalità coreutiche assimilate. L. G. De Simone, analizzando i balli in uso nella terra d'Otranto²⁰ negli ultimi decenni del XIX sec., distingue fra *taranta*, *pizzica pizzica* e *tarantella*, evidenziando la prima non come un ballo in senso stretto, ma come un rituale, come un insieme di pratiche da mettere in atto durante la terapia iatromusicale. In realtà i musicisti saggiavano e reperivano il motivo più confacente alla sensibilità del malato, e su quello insistevano per ore o per giorni. La terapia cominciava sempre con le modalità coreutiche del ballo ludico scelto²¹, anche perché molte testimonianze scritte e orali dirette dicono che spesso ad accompagnare nel ballo i malati erano i loro vicini, parenti o amici, e si eseguivano, secondo le musiche proposte ed accettate, i balli corrispondenti, patrimonio collettivo della comunità. Anche in caso di

¹⁹ Cfr. sui balli devozionali e con le *cinte*: G. M. Gala, *La tarantella dei pastori. Appunti sulla festa, il ballo e la musica tradizionale in Lucania*, Quaderni della Taranta n. 7, Firenze, Ed. Taranta, 1999. Id., *Suoni che pulsano. Tarantelle e pastorali fra resistenze e mutazioni culturali alla festa della Madonna del Pollino*, in AA. VV., *Musica e tradizione nella festa della Madonna del Pollino*, San Severino Lucano, Pro Loco del Pollino, 2004, pp. 21-40. Id., *Le tradizioni musicali in Lucania*, 1. Strumenti, Bologna, SGA Edizioni, 2007.

²⁰ Considerazioni ricavate da interviste a ex-tarantati e a ex-suonatori di tarantismo effettuate a Nardò, Corigliano d'Otranto, Carpignano, Copertino, Trepuzzi, Cisternino, Villa Castelli, Grottaglie, Martina Franca, S. Michele Salentino e Cellino S. Marco.

²¹ L. G. De Simone, *La vita nella Terra d'Otranto*, in "Rivista europea", a. VII, (1876), vol. III, pp. 341 e sgg.

cura individuale, la persona interessata iniziava a ballare come sapeva. La peculiarità del ballo terapeutico sta nel fatto che qualunque ballo venisse eseguito per lungo tempo e con veemenza ritmica, mutava di natura, si trasformava gradualmente in ballo parossistico, agitato, con perdita di controllo delle strutture formali solite e con il passaggio in una sequenza di prassi coreo-dinamiche non usate dalle persone normali: nella fase verticale si alternavano esasperazione nevrotica dei movimenti, lungo dondolamento del capo, rilassamento degli arti inferiori e del busto, corse, percorsi circolari o a spirale, rotazioni insistenti e in progressione dinamica sul proprio asse fino a perdita di equilibrio e caduta a terra, ecc; in molti casi, ma non sempre, vi poteva essere una fase orizzontale di prostrazione a terra, con avanzamenti a ginocchioni, a carponi o strisciando sul dorso, rotolamenti laterali di fianco, movimenti convulsi degli arti di tipo epilettico, ecc. In modalità coreutiche ora descritte è possibile riconoscere una tipologia diversa di danza, molto simile a forme di possessione coreomusicale osservabili in altre tradizioni del mondo. Nella fase di esasperazione cinetica venivano compiuti atti assegnabili dagli osservatori di varie epoche storiche ad uno stato irrazionale di delirio e frenesia, percepiti come gesti di follia; non mancano testimonianze di arrampicamenti, di aggressioni verso gli astanti, di tendenze autolesionistiche, di atteggiamenti avulsi dalle convenzioni sociali vigenti. Molto ricorrente è l'osservazione tra il XVII e il XVIII sec. di uso della spada, che veniva brandita sia da uomini che da donne, talvolta con maestria e non poco rischio per i presenti. Ma sulle tradizioni del ballo armato bisognerebbe aprire uno studio a parte che affronti la frequenza tra i sec. XV e XVIII dell'uso delle armi bianche, delle *moresche*, dei *mattaccini*, delle *'ntrezzate* carnevalesche, dei culti e dei riti liturgici che hanno la spada come elemento caratterizzante. La conservazione in Salento della *pizzica scherma*, danza di combattimento ancora alquanto attiva di pertinenza maschile, può costituire una nuova pista di indagine storica ed antropologica per collegare e spiegare l'elemento bellico-agonistico fra tarantismo e pratica festiva ritualizzata.

La variegata tipologia dei comportamenti tarantistici va, comunque, ben oltre la comune accezione di danza - a meno che non si voglia intendere l'insieme come una complessa pantomima coreutica - è altro fenomeno rispetto alle *tarantelle* o *pastorali*, *spallate*, *pizziche* e altre danze citate. Gli stessi "attarantati" in situazioni normali, fuori dal periodo del "rimorso", ballavano nelle forme consuete secondo la struttura propria di ogni ballo. Distinguere e mettere in atto forme

coreutiche e ruoli diversi a seconda del periodo dell'anno e dell'autoconvinzione è un fatto di inculturazione e di scelta soggettiva nell'aderire alla dimensione esistenziale del tarantato.

Per concludere la riflessione, si può riassumere con i seguenti punti fissi, intersecando fonti storiche di vario tipo e investigazioni etnografiche su tutto il territorio italiano:

a) All'origine, tra la seconda metà del '500 e i primi del '600 una danza (con apposita musica) preferita dai tarantati, prende il nome del ragno medesimo, *tarantella*, pur restando in uso altre danze coeve a scelta del malato.

b) Sin dal XIV secolo l'opzione di gradimento e di selezione del motivo musicale e della corrispondente danza è affidata al tarantato, che in genere conosce e mostra competenza del repertorio della propria comunità; la possibilità di scelta dimostra altresì la compresenza in Puglia di danze eterogenee praticate nell'uso popolare; alcune di esse erano diffuse su larga scala territoriale, così come altre fonti letterarie rivelano per la *moresca* (danza generalmente corale di combattimento, con uso di spada, diffusa in forme e trame diverse in tutta Europa), la *spallata* (dalla fine del '500 già in uso in Abruzzo e nota a Napoli), il *cinque tempi* (danza che trae nome dalle tecniche schermistiche del tempo, facendo intuire un probabile uso della spada, come concordano molti osservatori), mentre altre danze sembrano essere del genere *tarantella* (*monachella*, *filanda*) o legate al rituale cromatico del tarantismo (*panno rosso*, *panno verde*).

c) Durante la cura melocoreutica, qualsiasi danza venisse individuata come più gradita e dunque eseguita efficacemente, era poi sopraffatta - col perdurare insistente della musica e la progressiva esagitazione coreutica - da una cinesica destrutturata e caotica, facente parte di un linguaggio comunque appreso per imitazione e/o per personificazione di ruolo, e dunque non del tutto libero e improvvisato. Nella realizzazione coreutica della terapia, oltre a movimenti, percorsi e gestualità che il tarantato compiva stimolato dalla musica, erano rilevanti l'assunzione di un ruolo da protagonista e il *transitus* in un nuovo - pur se momentaneo - status esistenziale, mediante una sorta di sdoppiamento della personalità. Molti descrittori fanno intendere una sorta di metamorfosi che portava la persona ad agire con modalità altre, che in una condizione di normalità non avrebbe mai fatto. Il tarantismo era anche una sorta di "licenza" alla trasgressione non nociva, una liberatoria della comunità alla fuga dalla normalità forse nel profondo rifiutata. Dalle cronache minuziose si evince che la percezione di una diversità di ruolo e di repertorio coreutico era ben

chiara e consapevole da parte dei familiari e dei paesani dei tarantati nelle fasi acute della coreoterapia.

d) Nel Seicento vengono segnalati altri balli di pregressa origine ed esistenti su larga scala nell'uso festivo, trasferiti anch'essi nella terapia tarantistica: la *catena* (ballo tondo di gruppo) e la *pastorale*, danza in coppia o a quattro persone ancora oggi viva in Basilicata e Calabria e dal pregnante carattere iterativo ed ipnotico²².

e) Dal Settecento in poi in Puglia le *tarantelle* terapeutiche si moltiplicano, almento sotto l'aspetto musicale, la *tarantella* diventa un "genere". Non sappiamo se al cambio del motivo, mutassero anche i modi di ballare. Sembra che via via si aggiungessero nuovi motivi e che altri cadessero in disuso. Ai rispettivi motivi - detti "modi" - che venivano saggiate dai musicisti, veniva da questi in genere apposto un nome che serviva loro di orientamento. Il repertorio musicale si caratterizzava nel suo complesso per avere ritmi veloci e incalzanti, per i quali il tamburello aveva una funzione liberatoria importante, ma non mancavano motivi lenti e melodici:

«*Omnis tamen Tarantatis accomodatus sonus ad acutum accedit, nam omnia modulamina, quae Tarantellae idcirco dicuntur, quam velocissimi motus sunt.*» (Tuttavia ogni suonata predisposta per i Tarantati tende all'acuto, infatti tutte le modulazioni, che sono dette *Tarantelle*, hanno ritmi velocissimi)²³.

A fine '800 L. G. De Simone²⁴ individua 12 *muedi* diversi in facoltà di selezione, ma ci riporta solo i nomi di 3 *muedi*: *monachella*, *filanda* e *ballo a botta* (probabile residuo della *spallata*, attiva ancora in quegli anni nella Daunia, oltre che in Campania, Molise e Abruzzo). Da nostre indagini recenti è emerso che nel Tarantino si usavano fino a 21 motivi diversi per stimolare al ballo la tarantata.

f) Fra le tante *tarantelle* osservate e documentate nella ricerca sul campo nel sud d'Italia siamo riusciti ad individuare un nucleo morfologico centrale, che può considerarsi un minimo comune denominatore, formato strutturalmente da un ballo frontale stanziale e

²² Cfr. sull'argomento G. M. Gala, *La tarantella dei pastori*, op. cit., pp. 36-37 e Id., *Le tradizioni musicali in Lucania*, op. cit., pp. 204-207.

²³ N. Caputi, *De tarantulae anatome et morsu*, Licio, Domenico Riverito, 1741, p. 182.

²⁴ L. G. De Simone, *La vita in Terra d'Otranto*, ripubblicata a cura di E. Imbriani, Manduria, Edizioni del Grifo, 1997, pp. 60-70.

Giuseppe Michele Gala

un andare in tondo, che riproduce una struttura più antica di canzone a ballo fra stanza e ritornello²⁵. Probabilmente tale nucleo doveva costituire una sorta di archetipo o struttura essenziale attorno alla quale si costruivano altre componenti locali.

3c. *La controversia fra Puglia e Napoli*

TARANTELLA. (Mus.) Danza napoletana di carattere gajo, con melodia in tempo di 8/6 e di movimento lesto, che si suona sino alla fine, e poscia si ricomincia da capo. Ordinariamente s'accompagna con tamburino, colascione e chitarra, raramente coll'arpa e col violino. (Credesi che sia così detta, perché i morsicati dalla tarantola sorgono dal loro assopimento mercè la musica allegra, che accompagna questa danza, e che danzando guariscono)». ²⁶

TARANTELLA. s. f. Tarántola. Ragno velenosissimo delle Puglie. Danza napoletana di carattere gajo; e la Sonata sulla quale si balla. È di uso comune anche presso di noi. *La Celidora*, I, 59 «Chè non si parla qui di coserelle... Nè di sonar gagliarde o tarantelle ec.» dicesi anche a una Canzone napoletana sull'aria della Tarantella. Ed è così detta dall'usanza di sonare a ballo in questo special modo per guarire gli attarantati»²⁷.

Due famosi dizionari ottocenteschi (del 1840 e del 1863) alla voce "tarantella" biforcano il significato: come sinonimo di "tarantola" accreditano il lemma al tarantismo pugliese, come danza forniscono un orientamento univoco: un ballo napoletano.

Sin dai primi decenni dell'800 nel comune intendere generale, quando si pensa alla danza di nome *tarantella* la si associa a Napoli e alla sua tradizione. Vi sono autori come De Bourcard, Penna, Mozzillo, Di Giacomo²⁸ e altri, e che si sono adoperati alacremente per asserire

²⁵ Sul rapporto fra canzone a ballo ed esecuzioni coreutiche nel Rinascimento e nell'età moderna cfr. G. M. Gala, "Questo ballo non va bene" - *La canzone a ballo e i balli cantati nella tradizione popolare italiana*, parte I, in "Choreola", anno II, n. 7-8, autunno-inverno 1992, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 2-136.

²⁶ *Vocabolario universale italiano*, vol. VII, Società Tipografica Tramater, Napoli 1840, p. 30.

²⁷ P. Fanfani, *Vocabolario della lingua italiana*, Firenze, F. Le Monnier, 1865, p. 1543.

²⁸ F. De Bourcard, *Usi e costumi di Napoli e contorni, descritti e dipinti*, Napoli, Stabilimento Tipografico del Cav. G. Nobile, 1857. R. Penna, op. cit.

l'indiscutibile napoletanità della *tarantella*, facendo leva proprio sul fatto che il ballo di corteggiamento è fenomeno del tutto diverso dalla coreoiatria pugliese. Per rafforzare la tesi dell'origine partenopea, alcuni si sono avventurati in ipotesi poco probabili e soprattutto contraddittorie di ascendenze e derivazioni, chi dai *balli di Sfessania*, chi dalla *Lucia Canazza* e dalla *Tubba Catubba*, chi scomoda persino gli antichi greci con la loro *sicinnide*, chi dal *fandango* spagnolo, ecc. La realtà, pur con zone d'ombra, sembra aver avuto altro decorso, e la si ricava incrociando, come finora abbiamo fatto, fonti letterarie, musicali, iconografiche passate ed etnografiche odierne.

Napoli ha avuto una sua letteratura in lingua partenopea, entrata nel suo miglior splendore tra il '500 e il '700. In varie opere ricorrono riferimenti alla danza, ma fra i balli che gli scrittori partenopei come Basile, Cortese, Sgruttendio, Del Tufo, Velardinello e Zito citano nei momenti di festa e nei carnevali tra fine '500 e i primi decenni del '600, non troviamo mai il ballo della *tarantella* in uso a Napoli, ma bensì *ballintrezzo*, *moresca*, *mattaccino*, *Lucia canazza*, *mastro Rogiero*, *forze d'Ercole*, *chiarantana*, *spuntapiede*, *villanella*, *Sfessania*, *Villano battuto*, *Roggiero battuto*, *tordiglione o stordiglione*, *zingara*, *capricciosa*, *cianciosa*, *cascarda*, *spagnoletto* e numerose canzoni a ballo su qualcuno dei modelli suddetti.

La prima fonte in lingua napoletana a noi nota, che cita un ballo di nome *tarantella* in ambito partenopeo è *L'Eneide di Virgilio Marone trasportata in ottava rima napoletana* apparsa per la prima volta a stampa nel 1699.

Orfeo vestito a luongo, e co la stola
De Saciardote, accorda la nocella
Co sette corde, e fa co la viola
Mò na ceccona, e mò na tarantella.
E le dà suono, e quase parola
Mò co l'archetto, e mò co le detella:
E co l'arco, e le deta a tutte l'ore
Tocca le corde, e telleca li core...²⁹

A. Mozzillo, a cura di, *La dorata menzogna. Società popolare a Napoli tra Settecento e Ottocento*, Cava dei Tirreni, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975.
S. Di Giacomo, *Napoli. Figure e poeti*, Napoli 1909, pp. 10-21.

²⁹ *L'Eneide di Virgilio Marone trasportata in ottava rima napoletana del sr. Giancola Sitillo*, Parrino, 1699, canto VI, ottava 155,

Mentre la prima traccia del ballo risulta ancora essere l'intavolatura del 1608 per chitarra spagnola di Foriano Pico³⁰, toscano trasferito come musico alla corte di Napoli. C'è dunque fra *tarantella* in terra di Puglia e quella nella capitale del regno una forbice di 70-90 anni. Per averla inserita Pico in una collana di musiche da ballo, vuol dire che la *tarantella* era già nota come danza ludica ai primi del '600. Se ne deduce che mentre nella capitale a fine '500 venissero praticate le tante danze su citate dagli scrittori testimoni del periodo, in Puglia la *tarantella* riscuoteva successo sia nelle occasioni pubbliche festive e sia, di conseguenza, nella scelte dei tarantati durante la cura estiva.

Dopo vari decenni, con la normale rotazione dei gusti e delle mode del pubblico cittadino, un ballo chiamato *tarantella* giunge ed affascina anche la gente di Napoli e dintorni, ma si continua a parlare di danze che di analogo hanno il nome, nulla sappiamo sulle strutture formali di ciascun modello. L'elemento riscontrabile è la diversa tipologia funzionale di apparizione dei due casi, al ballo curativo della Puglia fa riscontro un ballo d'intrattenimento sociale nel contesto partenopeo. Dalla fine del XVII sec. in poi - come si è detto - per la maggior parte dei viaggiatori e dell'opinione pubblica la danza detta "tarantella" richiamerà Napoli e la sua vita metropolitana, sia delle classi popolari che, in seguito, degli ambienti aulici.

Quindi nel XVIII sec. sembra compiersi un doppio trasferimento di epicentrismo etnocoreologico, uno geografico e l'altro tematico-funzionale: dalla Puglia a Napoli e dal contesto terapeutico del tarantismo a quello ludico di intrattenimento festivo. Come mai la *tarantella* da ballo pugliese e terapeutico diventerà napoletano e ballo di festa e di corteggiamento? Le ragioni di questa traslazione geofunzionale non ci sono note, ma sembra essere più apparente che reale. Già nel 1641 il Kircher fra le varie arie udite dai suoi due emissari, Galliberto e Nicoletto, mandati ad osservare il tarantismo pugliese, aggiunge una melodia che gli è stata trasmessa a Napoli, che dicono essere la "vera tarantella" e che il gesuita esamina e confronta:

Aliam melodiam hic Neapoli mihi trasmissam adiungo, quam veram Tarantellam dicunt, ego tamen re bene esaminata, precedentes modulos ob Semitonia frequenter intercurrentia, uti etiam diminutiones notularum, & tonum phrygium commodiorem iudico...³¹

³⁰ Foriano Pico, op. cit.

³¹ A. Kircher, *Magnes sive...*, op. cit. , edizione del 1643, p. 764.

Ma non sappiamo se quella melodia sia di Napoli o utilizzata altrove. Comunque alla corte napoletana e nell'opinione pubblica cittadina il tarantismo pugliese era già noto da tempo.

a) Il tarantismo a Napoli e dintorni.

Il tarantismo apulo aveva acquistato da secoli una notorietà internazionale, soprattutto l'opera di Baglivi attivò un dibattito medico e scientifico di dimensioni europee. Ma le recenti ricerche di testimonianze sull'esistenza del fenomeno dimostrano una sua più ampia diffusione nel XVIII sec. in tutta l'Italia meridionale, in Sardegna, Corsica e Spagna, pur se con minore intensità casistica. Anche in area campana sono emersi alcuni casi di tarantismo con ricorso alla terapia coreomusicale simile a quella pugliese:

- 1715: Johann Armand von Uffenbach (1687-1769), architetto germanico, in un suo diario di viaggio manoscritto (e ancora parzialmente inedito) annota che il 3 maggio 1715 tornava da Ercolano, dove si era recato per visitare i ruderi antichi e sulla strada si ferma nei pressi di Napoli in un'osteria per assaggiare il "vino greco" e assiste ad una scena che così descrive:

Non lontano da quella osteria vedemmo in istrada un gruppo di contadine che con grande gaudio saltavano e ballavano. Tutte ballavano saltavano in fila. Con se portavano due zampogne ed un *tambour de basque*, in modo da dare l'impressione di una [vistosa?] ed alquanto antica processione o un allegro baccanale [...] al modo delle antiche processioni di Bacco. Ci avvicinammo per vedere meglio [Vedemmo] una giovane contadinella pallida, silenziosa e strana, che stava in mezzo. della quale le altre dicevano, che fosse stata morsa dalla tarantula e che andavano tutti insieme a lei a piedi in città [...] La loro danza aveva quindi lo scopo di animarla a fare altrettanto, per farla curare se stessa tramite l'estasi. Tuttavia, non [ne aveva voglia] e, nonostante l'allegria delle altre, aveva un aspetto molto triste³².

- 1721: Nosocomio a Napoli: ad una paziente di origine pugliese dei suonatori napoletani suonano una *tarantella* locale, con subitaneo effetto per la paziente:

Cominciai a sospettare che si trattasse di tarantismo, tanto più che avendo chiesto da dove fosse stata trasportata al nosocomio, mi fu risposto che

³² D. Brandenburg, *Il diario dell'architetto Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687-1769) come fonte etnomusicologica*, in "Choreola", n. 21, 1999, fasc. 1, Firenze, Edizioni Taranta, pp. 31-33.

proveniva dalla Puglia. Feci venire sul posto i suonatori: e appena risuonò sullo strumento il ritmo melodico che si chiama tarantella, prese a muover mani e capo in modo più manifesto a ritmo della musica: e la vidi di poi compiere sempre restando nel lettuccio gesti che somigliavano a una danza. Perciò richiesto l'aiuto di donne assistenti, essa si alzò del tutto, e sorretta da loro, e presto senza nessun appoggio, e stranamente svolgendo con le mani un nastro rosso che le avevano dato, non senza grande ammirazione di tutti andò vagando per qualche tempo per la stanza, danzando non senza rispettare il tempo, e almeno con passi ritmici nella misura delle sue forze e in accordo con la musica³³.

- 1753: caso accertato di tarantismo a Torre Annunziata (NA): la musica della *tarantella* viene paragonata ad una specie di *giga* (Storace, in *Gentilman's Magazine*):

Un pover'uomo era stato trovato malato sulla pubblica via, e poiché il parroco - che ordinariamente era chiamato per suonare il violino ai tarantati - si trovava quel giorno lontano dalla sua parrocchia, fui pregato io da alcune persone di riguardo di suonare per il tarantato [...] Quando giunsi sul posto in compagnia del mio violino, vidi steso al suolo un uomo che sembrava stesse per dare l'ultimo respiro. La gente, nel vedermi, cominciò a gridare: "Suona, suona la tarantella!" (Che è l'aria che si suona in tali circostanze). Ma io non avevo mai sentito quest'aria, e perciò non potevo suonarla. Chiesi di quale melodia si trattasse: mi fu risposto che era una specie di *giga*. Suonai diverse *gighe*, ma senza esito, poiché l'uomo restava immobile come prima. La gente continuava a chiedere la *tarantella*, ed io dissi di non saperla suonare, ma se qualcuno me l'avesse cantata l'avrei imparata immediatamente. Una vecchia si offrì per la bisogna, ma cantò così male che non mi fu possibile formarmi nessuna idea precisa del motivo. Venne un'altra donna e mi aiutò ad imparare l'aria, per il che impiegare circa dieci minuti [...] Ora avvenne che durante l'apprendimento e appena suonarono i primi due accordi, l'uomo cominciò a muoversi al ritmo della tarantella, quindi si levò in piedi rapido come un fulmine, mostrando il sembiante di chi si sia risvegliato da una terrificante visione, lo sguardo fisso e furente, e muovendosi in ogni giuntura del corpo. Ma non avendo io ancora appreso l'aria, d'un tratto smisi di suonare, non credendo di produrre qualche effetto sull'uomo: invece proprio nell'istante in cui sospesi la musica, l'uomo cadde a terra gridando disperatamente, stravolto nel viso e in preda a convulsioni. Terrorizzato, feci di tutto per affrettare da parte mia l'apprendimento della tarantella risanatrice, e appena fui pronto, detti inizio alla esecuzione, mantenendomi a circa 3 metri e mezzo dal tarantato: il quale, nell'udirmi, subito si levò in piedi come aveva fatto

³³ N. Cirillo, in E. de Martino, *La terra del rimorso*, op. cit. p.136, (ripreso da F. Serao, *Della Tarantola o sia falangio di Puglia*, Napoli 1742, p. 196 sgg).

prima, e danzò con tanta lena quanta ne può mettere un ballerino³⁴.

Nel racconto di Storace è chiaro l'insediamento già avvenuto in Campania di un ballo detto *tarantella*, con proprio repertorio musicale facente parte del bagaglio tradizionale degli anziani.

b) La *tarantella* ludica di città e della campagna circostante. È curioso che il grande illuminista napoletano abate Galiani³⁵, nel suo *Vocabolario dell'uso napoletano*, al lemma "tarantella" ipotizzi un etimo onomatopeico e solo come seconda ipotesi si diriga verso una sua origine tarantolesca, infatti così scrive:

Tarantella. Corrotto da *ntantantera*. Fasano la prende per la tarantola, noto animaletto, che nella Puglia si crede velenoso, ed atto a far metter in estro continuamente ballare, e talor cantare a chi ne sia morso.

"Quanno essa peo de chi ha la tarantella
se chiammaie no creiato compagnone"

Tiorb.

"Quanno arrevate po' subeto llà
Fecero presto ne ntantarantera".

L'autore dà poca rilevanza alla voce, e soprattutto non fa alcun accenno ad un uso corrente e notorio del ballo. La spiegazione potrebbe stare nell'ottica distante e comunque moralista (Galiani era grande intellettuale ma pur sempre un abate) con cui sono trattate certe usanze popolari nei suoi scritti, ma è anche vero che ad altri balli viene riservato maggior spazio e maggiori dettagli.

Giovanni D'Antonio nel suo *Lo Mandracchio nnammorato* scritto probabilmente tra il 1719 e il 1722 descrive una *tarantella* di un tal Rienzo Ferrantella al suono di ciaramella, zampogna e tamburello.

...E strilla: Sona, sona, Trommettiero.

La trombetta d lato 'n mano acchiappa,
Ce pizza lo boccaglio, e sto sasella
Abbotta, e sbotta; e lo sciato, che scappa
Da vocca, fa senti na tarantella.
Lo tammorrino co la tarappa
Te l'accompagna: e Rienzo Ferrantella,

³⁴ Per il tarantismo in Campania cfr. S. Storace, op. cit. pp. 134-135.

³⁵ F. Galiani, *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano*, tomo II, Napoli, Giuseppe Maria Porcelli, 1783, p. 158.

Giuseppe Michele Gala

Co la bannera, attorno pe ssi luoche,
Le fa mille abballe, e mille cuoche³⁶.

Forse inconsapevolmente, l'autore ci dà informazioni importanti di carattere etnografico: in realtà qui egli descrive l'esecuzione di una *tarantella* con la bandiera, come oggi si usa ancora a Carovigno e a Teramo (la *'nzegna*) e in alcuni centri della Basilicata e della Calabria con lo stendardo durante le processioni. La presenza di oggetti come corredo di supporto al ballo amplia gli spazi funzionali e antropologici della danza stessa: abbiamo visto già nelle iatrodanza tarantistica l'uso della spada, del fiore, di stoffe o fazzoletti colorati; nella *tarantella* ludica si aggiungono le castagnole, il grembiule o il reggersi la veste e le bandiere, insomma un'oggettistica multiforme che trasforma sempre più il genere e il rito *tarantella* in una pratica polisemica dalla lettura sempre più complessa e intrigante.

Molte notizie dal '700 ci giungono dai numerosi viaggiatori, le cui testimonianze spesso non collimano; qui metto a confronto lo Swinburne con il Goethe figlio:

Ils ne mêlent pas toujours la musique à la danse, mais ils figurant la Tarantella, au non d'un espèce de tambourin, qui étoit en usage parmi leurs ancêtres comme les tableaux retrouvés à Herculanium en font juger. La Tarantella est une danse lente, qui consiste en plusieurs tours sur le talon, en piétonnant beaucoup et frappant des mains. S'est leur dèlice et le constant divertissement du dimanche pour les jeunes femmes³⁷.

La danza che porta il nome di Tarantella è popolarissima a Napoli tra le ragazze di bassa e media condizione. Bisogna che siano almeno in tre: una batte la tamburella e di tanto in tanto ne scuote i campanelli, agitandola in alto, e le altre due eseguiscono la danza tenendo nelle mani le castagnette. A dire il vero, anche qui, come in tutte le danze primitive, non c'è nessun passo e nessuna misura determinata. Le fanciulle non fanno altro che marcare il passo sgambettando l'una dirimpetto all'altra, cambiando spesso di posto. Quando una è stanca di ballare cede le castagnette alla terza e prende la tamburella e così di seguito per ore intere senza mai preoccuparsi degli

³⁶ G. D'Antonio, *Le Opere di Giovanni D'Antonio detto il Partenopeo*, Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana, Edizione 23, Napoli, presso Giuseppe Maria Porcelli, 1788, *Lo Mandracchio nnammorato*, Canto IV (prima edizione del 1722). L'autore è vissuto fra il 1650 ca. e il 1722 ca.

³⁷ H. Swinburne., *Voyage dans Les Deux Sicilies en 1777, 1778, 1779, 1780*, Paris 1785, Vol. I, p. 41.

spettatori. Questa danza interessa solo le fanciulle; nessun giovane tocca mai la tamburella.

Ma per le fanciulle è una passione invincibile e vi trascorrono le ore migliori e si è fatta spesso l'osservazione che questa danza è assai salutare per l'ipocondria, per le punture dei ragni e per quelle malattie in genere che si curano con la traspirazione; ma ciò non toglie che in qualche altro caso non sia pericolosa. Von Riedesel ha fatto nella relazione del suo viaggio molte osservazioni interessanti a questo proposito.

Aggiungo solo una parola. Questa danza ha preso il suo nome non da quello insetto; ma tarantola si chiama un ragno che si trova principalmente nella provincia di Taranto, nella quale provincia si danza, più che altrove, la Tarantella. I due nomi sono simili quindi per il loro luogo di origine, non perché abbiano qualche cosa di comune tra di loro³⁸.

I viaggiatori, solitamente di robusta formazione umanistica, leggono ciò che vedono come specchio o rimanenza del lontano passato classico. Tale predisposizione, unita all'ansia di leggere una narrazione in ogni danza osservata, diventa pre-convizione e si trasforma in pregiudizio interpretativo abbastanza diffuso. Se l'immagine migliore dell'Italia era la sua classicità o la magnificenza del Rinascimento, allora questo propinano, per quanto più possono, anche nel loro tempo.

3d. L'Ottocento e i canali di propagazione dell'icona

Nel secolo successivo la *tarantella* definita "napoletana" esploderà in rinomanza e sarà illustrata e segnalata con tutti i canali possibili dell'epoca. Il genere coreutico si fa costume, dall'ambito popolare entra nelle orchestre di plettri tipiche del mondo artigianale cittadino: sostituiscono i flauti, le chitarre battenti, l'arpa, le zampogne, i tamburelli e il colascione con chitarre "francesi", violini, mandolini, mandole, contrabbassi e a fine '800 con l'organetto diatonico. La *tarantella* come genere entra nei salotti aristocratici e altoborghesi, diventa danza da salone, se ne elaborano varianti nei modi delle contraddanze, si creano contaminazioni con la *quadriglia*, il *valzer* e la *polka*. Nelle corti e nelle sale aristocratiche di mezza Europa la moda prende piede e conseguentemente i compositori di musica sinfonica inventeranno una miriade di motivi per le esigenze di

³⁸ W. Goethe, *Viaggio in Italia. Il Carnevale di Roma, le canzoni, le danze e i teatri romani*. Prima traduzione integrale e note di A. Tomei, Roma 1905, p. 374.

consumo, in primo luogo, aulico; si studiano complessi arrangiamenti orchestrali, le *tarantelle* entrano nell'Operetta e nelle commedie teatrali. Molti grandi compositori si sono misurati con il genere tarantellistico³⁹, così come i coreografi nell'inventare soluzioni orchestriche nuove. Da due dizionari francesi sulla danza, quello di Compan del 1787 presenta una *Danse de la tarentule* (e non il termine di "tarantelle") esponendo sinteticamente il fenomeno del tarantismo:

La tarantola è una specie di ragno molto velenoso e comunissimo in Italia, soprattutto a Taranto, città del Regno di Napoli, da dove essa ha preso il suo nome. Il morso di questo piccolo animale disturba gli umori del corpo, e turba talmente lo spirito, che in alcuni momenti il paziente piange, danza, vomita, trema, ride, impallidisce, sviene, e muore presto se non viene soccorso. I sudori e gli antidoti lo alleviano, ma la forza del veleno è così grande che, nonostante i rimedi, che la malattia non impedisce di ricominciare tutti gli anni, nel periodo circa in cui si è stati punti, e ciò che c'è di singolare, è che questi rimedi sono tutti inutili, se non si aggiunge la Musica, che mette in movimento le membra assopite dei malati, in modo che essi si alzano e danzano per due o tre ore, dopo di che essendosi fatti suonare, essi ricominciano la loro Danza, e fanno così per dodici ore, a diverse riprese, finché non si sentono liberati di tutti i sintomi; ci sono coloro che arrivano sino al terzo o quarto giorno; dopo questo ne sono liberati fino all'anno successivo. Alcuni amano una sorta di Musica, altri un'altra; ma in generale le arie più allegre li inducono in tali movimenti, che li prendono per dei folli. Padre Kirker ha scritto molto argomentando sulla Tarantola, nel suo Trattato del magnetismo, ma lo si accusa di troppa credulità a riguardo di certe canzoni, ch'egli dice di contribuire a guarire coloro che i morsi di questo insetto fanno danzare⁴⁰.

Un secolo dopo la *tarantella* è di già consacrata nei manuali e nei trattati di danza in campo internazionale, pur con le sue reinvenzioni coreografiche:

TARANTELLER DES SALONS. Danse moderne. En 1849 M. Michaud, professeur de danse à Londres, composa et importa à Paris une tarantelle-valse à l'usage des salons; musique et danse étaient gracieuses, mais trop difficiles, et n'eurent point le succès mérité. L'auteur avait trop présumé des talents des danseurs de ville, qui déjà commençaient à négliger les exercices

³⁹ Cfr. sull'argomento delle composizioni d'autore del genere tarantellistico: M. Cofini, *Un incontro di culture: la tarantella per pianoforte. Parte prima*, Firenze, Edizioni Taranta, 1996.

⁴⁰ C. Compan, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Caillau Imprimeur-Libraire, 1787, 364-365.

préliminaires de la danse. Les danseurs tournaient, avançaient, reculaient, se croisaient obliquement à droite et à gauche, ou parallèlement l'un à l'autre, en exécutant les pas suivants: 1° promenade du cavalier conduisant sa dame par la mai net faisant, tous deux, trois chassés alternés de chaque pied; temps d'arrêt; seconde promenade et second temps d'arrêt; 2° Huit glissades continues du même pied en ligne oblique et parallèle à l'un des côtés du salon sur la droite; de même ensuite sur la gauche; 3° valse avec le pas de zéphire (voir ce mot à la lettre Z); 4° glissades coupées suivies de deux petits battements sur le cou-de-pieds. Placé à la troisième position à droit, ramenez vivement le pied gauche à la troisième position derrière sur la pointe; restez un temps ainsi placé; glissez ensuite le pied gauche à la seconde position et ramenez vivement le droit sur la pointe à la troisième position, et restez un temps d'arrêt. On ripete ce pas sur place plusieurs fois de suite et on le tourne après; 5° le chassés alternés comme au commencement de la tarantelle»⁴¹.

In ultimo, lo svilupparsi della canzone d'autore fornisce al canto urbano degli appigli sonori per ricordare arie musicali e contenuti letterari. Il *Guarracino* è forse la prima, o la più famosa, lunga canzone a *tarantella* che si conosca, seguiranno centinaia di altri motivi, soprattutto nella seconda metà dell'800 e i primi decenni del '900, quando si iniziano a stampare spartiti ed album interi di partiture musicali per orchestre. Per tracciare una biografia del ballo è necessario anche lo studio comparato delle forme musicali. Musicologi ed etnomusicologi⁴² hanno tentato una disamina delle tante notazioni musicali di genere, il risultato emerso è un panorama di un repertorio vasto e molto eterogeneo: i ritmi per *tarantella*, ad esempio, sono descritti in 2/2, 2/4, 4/4, 6/4, 6/8, 12/8, ecc. a seconda dei luoghi, delle funzioni, della tipologia delle arie e dell'orecchio del trascrittore.

Mentre il tarantismo pugliese entra in una fase di declino di notorietà, la fama della *tarantella napoletana* trasforma la stessa in "oggetto da visitare", come i monumenti d'arte, la pizza, i maccheroni e il tour guardingo nei quartieri popolari. La domanda sviluppa l'offerta e per i forestieri si improvvisano esibizioni anche a pagamento e nascono i primi gruppi folkloristici che organizzano spettacoli per strada, nelle piazze e in qualche teatrino. Nelle mete turistiche del circondario, come a Sorrento e Capri, si attrezzano dei gruppi di spettacolo che iniziano a mostrare in loco ma anche fuori del proprio territorio

⁴¹ G. Desrat, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895, pp. 352-353.

⁴² Cfr. Attanasi, Così, Cofini, De Simone R., op. cit.

tarantelle stereotipate, nelle quali il tema del corteggiamento prende il sopravvento e forgia l'immagine dominante che resterà in futuro di questo ballo. Disegni e addirittura album didattici o di souvenir illustrano per sequenze le varie parti del ballo⁴³, con spiegazione delle coreografie, del tutto avulse dalle tante *tarantelle* che abbiamo potuto documentare negli ultimi decenni in tutto il sud.

A metà Ottocento escono le prime vere guide turistiche su Napoli, qui le visioni oleografiche abbondano, non senza una buona dose di retorica. La *tarantella* romanizzata gratificava le popolazioni meridionali perché omaggiava il gallismo italico, esaltava la passione e il contegno delle donne del sud, ai lettori esteri si erogava un immaginario rassicurante di un sud arretrato ma genuino e generoso, alla classe dirigente napoletana una buona pubblicità in tempi di cattiva luce per gli Stati filoasburgici. Il ballo viene inteso come una drammatizzazione amorosa anche da scrittori locali coevi. Lo stralcio che segue è significativo per comprendere alcuni meccanismi di confezionamento mirato di un mito popolare, ma di interpretazioni simili è piena la letteratura popolare:

Un beau garçon au bonnet phrygien de grosse laine, conduit une jeune fille à la taille svelte, au regard ardent, qui rouge de plaisir, baisse cependant ses longues paupières noires et sourit embarrassée, aux plaisanteries de gamins. La musique redouble; les chansons s'entonnent avec plus d'ardeur; la danse commence. Un premier regard d'amour, la déclaration, le pudique refus, la jalousie, la confession passionnée, les tendres brouilleries, la paix, la bonheur; c'est toute une histoire, un poème d'amour...⁴⁴

[Un bel ragazzo con un berretto frigio di lana grossa, invita un giovane ragazza dalla corporatura slanciata, con sguardo ardente che arrossisce di piacere, abbassa nel frattempo le sue lunghe palpebre nere e sorride imbarazzata agli ammiccamenti scherzosi del ragazzino. La musica raddoppia: le canzoni vengono intonate con più ardore: la danza comincia. Un primo sguardo d'amore, la dichiarazione, il rifiuto pudico, la gelosia, la confessione appassionata, i teneri diverbi, la pace, la felicità: è tutta una storia, un poema d'amore...]

La distanza fra queste descrizioni e la realtà folklorica è abissale, soprattutto pensando alle varie anime con cui il ballo tradizionale si esprimeva, ivi comprese le forme devozionali che pure convivevano

⁴³ G. Dura, *Tarantella. Ballo napoletano*, Album di litografie, Napoli, Litogr. Gatti, 1834.

⁴⁴ Aguglia-Desmoceaux, *Costumes de Naples. Croquis et profils*, Naples, 1853.

con la *tarantella* ludica. Da tutto ciò si comprende come la *tarantella* era già entrata in una sua terza macro-dimensione esistenziale: uno spettacolo complesso che diventa lo svolgimento di una storia d'amore a lieto fine; ad esaltare tale profilo, oltre alle trasposizioni sceniche, sono, oltre ai viaggiatori stranieri di formazione romantica, un certo giornalismo di cronaca e la letteratura d'appendice. Una dimensione sempre più poliedrica, sfuggente e confusa, nella quale la danza diviene anche un'occasione di guadagno per un proletariato urbano nella miseria. La pagina che segue dà il segno della mutazione genetica cui è stata sottoposta la danza, come un fenomeno dai tanti usi e dai tanti profili. In locali improvvisati, nelle cantine o in qualche *vascio* (abitazione o locale a piano terra), per soddisfare la curiosità turistica si allestivano addirittura per soli uomini spettacoli che diremmo oggi "a luci rosse", con *tarantelle* erotiche, con quella detta "tarantella complicata" che si trasformava in una specie di spogliarello con donne discinte e urlanti, e orge mimate per solleticare anche i bassi istinti degli avventori.

La tarantella è un ballo erotico che ci richiama il ricordo delle orge di alcuni popoli selvaggi. Essa si ballava fino a due anni or sono nell'Imbrecciata, dove il piccone del risanamento non ha fatto altro che abbattere alcune case che facevano parte di quel fomite di immortalità lasciando però incolume la casta che da secoli vi si stabilì. La danza di cui fo cenno, si divide in *semprice* (semplice) e *compricata* (complicata); nella prima prendevano parte soltanto le donne e nella seconda uomini e donne [...] I forestieri, gli artisti, gli scapestrati e le donnine allegre andavano a vedere lo spettacolo [...] Questa danza cominciava per far ridere poi per stordire, e alla fine faceva spavento [...]

Si andava laggiù in parecchi e si diceva a qualche vecchia strega, orribile ammasso di cenci e di rughe, di volere assistere alla danza. La vecchia si dava da fare, correva in giro per le botteghe e poco dopo si vedevano sgusciare dalle medesime ombre di femmine avvolte negli scialletti, a passo frettoloso, battendo il legno dello zoccolo sulla pietra viva [...] I curiosi restavano in piedi in un cantuccio, mai sospettando ciò che sarebbe seguito, con tutti gli sforzi della più volgare fantasia. E allora si slanciavano in mezzo al camerone, nudi, laidi corpi di donne, che si abbandonavano urlando, picchiandosi, strappandosi i capelli, rotolandosi per terra tra le bestemmie e i ritornelli da taverna. ballavano, saltavano; le capriole, il chiasso, il tanfo dei lucignoli di seco e delle grommate mura le stordiva, le esasperava, e il saturnale orrendo alla fine faceva scappare inorriditi [...] La briaca schiera volteggiava furibonda, e il lurido carcame bacchicamente fremeva. Il fracasso era assordante: urli, parolacce, canzonacce che mandavano alle labbra accenti di disgusto e facevano venire agli occhi lagrime di pietà. Le sciagurate erano

giunte al parossismo, e la tregenda da sabato tumulava sfrenatamente furibonda. La sala da ballo, dove presenziavi la tarantella “cumpricata” era contemporaneamente adibita per cucina, per dormitorio, per sala di compagnia, per nido d’amore e per [...] latrina [...] Gli onori di casa ci furono fatti da una vecchia [...] La vecchia megera [...] ci fece senza molti preamboli comprendere che, per vedere ballare la tarantella “cumpricata”, bisognava sborsare degli spiccioli [...] La vecchia spense la lampada, pose il quadro alla rovescia forse per non far presenziare la Madre di Cristo alle scene di immoralità che si stavano preparando. Le ballerine e i loro amanti, dopo un *permettete?* andarono a svestirsi dietro ‘o *sipario*. La vecchia [...] diè di piglio ad un vecchio tamburo e principiò a suonare. Le ballerine si fornirono di nacchere e, affatto ignude, incominciarono a ballare imitando coi loro movimenti gli atti dell’amplesso. La vecchia intanto intonò una nenia oscena e quando arrivò al:

Figliò, figliò, ballate

Guagliù, guagliù ci ...

Jate ‘n copp’ o lietto [...]

Si videro uscire [...] in sala, anche ignudi, *Rabiele* e *Giuvianniello* che si avventarono su quelle due larve e se le trascinarono dietro ‘o *sipario*. Ciò che successe non oso descrivere⁴⁵.

Vi è, inoltre, un aspetto che non va trascurato. Da vari decenni la *tarantella* cittadina a Napoli è scomparsa, le cronache parlano della festa di Fuorigrotta come ultima propaggine rimasta sino agli anni ’20-’30 del ’900. Ma nelle campagne e nei comuni che formano un vasto anello tutto intorno a Napoli la tradizione di ballare un vecchio ballo contadino è rimasto parzialmente in uso⁴⁶, si tratta di un genere etnocoreutico con varianti esecutive locali detto oggi *o ballë ‘n copp’o tammurrë* (ballo sul tamburo) o semplicemente detto *o ballë* (il ballo), e nell’area immediatamente a nord di Napoli anche talvolta *tarantella*. Dunque, questo, che possiamo considerare un sottogruppo della più vasta famiglia della *tarantella* meridionale, è ciò che resta probabilmente della forma arcaica che un tempo dall’agro nocerino-sarnese ai comuni circumvesuviani, dal Nolano alla piana casertana e al litorale domiziano veniva intesa dai cittadini e dalla letteratura come *tarantella*. Dalle raffigurazioni più affidabili dalla metà del ‘700

⁴⁵ A. De Blasio, *Nel paese della camorra (L’Imbrecciata)*, Napoli, a spese dell’autore, 1901, pp. 159-170.

⁴⁶ Sul *ballo sul tamburo* cfr. R. De Simone, *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Roma, Lato Side, 1979; G. M. Gala, *Feste e tamburi in Campania. Balli sul tamburo, balli intrecciati e canti rituali*, libretto allegato all’omonimo cd, collana “Ethnica”, Firenze, Ed. Taranta, 1999.

alla metà dell'800 del ballo napoletano si percepisce una marcata somiglianza di forme esecutive con i vari *balli sul tamburo*, nei quali la melodia è data soprattutto dal canto e il ritmo dal tamburo a cornice di grandi dimensioni con sonagli metallici.

Concludendo la “questione napoletana” - che meriterebbe ulteriori più vasti approfondimenti, perché questione complessa - siamo di fronte di nuovo ad un nome generalizzante che trae in inganno. Anche in area partenopea dal XVII sec. *tarantella* ha voluto dire varie arie musicali e vari modelli coreutici: un tipo terapeutico con utilizzazione di più motivi e ritmi, un genere tarantellistico di musica urbana semiculta (affidata spesso alla liuteria artigiana, alle orchestre sinfoniche e poi agli ottoni delle bande musicali), danze spettacolarizzate per gruppi o per attrarre turismo, ballo sul tamburo tradizionale di chiara matrice contadina, tarantelle estintesi in Napoli e oggi rimaste con diffusione disomogenea nelle province campane, così come è successo per altri repertori come la *'ntrezzata*, la *moresca*, il *mattacino*, la *'mperticata*, la *zeza*.

Come si è detto, il bisogno di vedere una realtà distante nello spazio o nel tempo era soddisfatto principalmente dal disegno, dalla pittura e dall'incisione. Non è mai stato redatto un catalogo generale iconografico di scene di ballo sottotitolate col nome di *tarantella*, sarebbe questo un'opera ciclopica ma utile a raccogliere le migliaia di riproduzioni e di correlarle al fine di individuare stereotipi, abusi di maniera e raffigurazioni dal valore documentale. Sta di fatto che a irrobustire l'idea figurata di un ballo, la restituzione a immagine è stata la strada maestra: ancora oggi si immagina la *tarantella* condizionati dalla caterva di immagini che ci provengono soprattutto del sec. XIX. Molte scene dipinte recano sullo sfondo l'inconfondibile sagoma del Vesuvio fumante o del mare col golfo partenopeo: la stereotipia si è riprodotta quasi meccanicamente con produzione a catena. Poi, con l'avvento della fotografia in epoca postunitaria, nessun ballo popolare italiano è così immortalato su fotografie da viaggio e di corrispondenza come la *tarantella*, nelle sue varianti regionali. L'etnico offre un tocco di esotismo, nel quale il diverso incuriosisce e richiama attenzione.

Altri fattori per la fissazione di un emblema possono considerarsi la letteratura verista della seconda metà dell'Ottocento e la pittura macchiaiologica ed impressionista che in Italia ha manifestato particolare predilezione per la vita popolare, dalle marine alle campagne, dalle viuzze urbane alle scene di vita pastorale ed artigianale. La stessa emigrazione verso terre straniere e verso

continenti lontani ha contribuito a diffondere l'esistenza di questa danza, tant'è che in tutta l'Italia si diffonde la moda della *tarantella* e con tale termine si designa il luogo comune delle danze arcaiche e dei balli staccati. Più avanti sarà la retorica fascista delle sane e robuste radici del popolo italiano ad esaltare le radici popolaristiche del popolo italiano. Quando ad emigrare sono consistenti comunità paesane, allora il continuare anche in terra straniera a praticare la *tarantella* era un modo per sancire l'identità di origine e mantenersi legati alle consuetudini della propria terra ed esorcizzare il distacco e la rottura reale di una dimensione esistenziale precedente e sentita con nostalgia. Non sono stati rari i casi in cui le forme tradizionali si sono meglio conservate presso le comunità omogenee di emigrati all'estero, mentre ai paesi di origine le trasformazioni sociali inducevano all'adozione di nuove danze con rimozione delle precedenti. Insomma, questo intricato cammino compiuto dalla *tarantella*, ha reso questo nome, più che ogni altra danza del nostro Paese, un'icona planetaria della italianità.

La tarantella in Puglia: prospetto storico delle attestazioni scritte etnocoreutiche

[Sec. XIV

1362 ca.: Guglielmo De Marra, *Sertum papale de venenis*: pelandra, lepote, Dama di Provenza]

Sec. XVII

1608: Foriano Pico, *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*: tarantella (trascrizione musicale).

1612 (edito nel 1621): Ferdinando Epifani, *Centum historiae seu observationes, et casu medici omnesfere medicinae partes*: tarantella, cinque tempi, panno verde, panno rosso, moresca, catena, spallata.

1641: Kircher Atanasius, *Magnes sive de arte magnetica libri tres*: tarantella, ottava siciliana, aria turchesca

1695: Baglivi, *De tarantulae*: tarantella, catena

1697: Boccone, *Museo di fisica ed esperienze...*: tarantella, pastorale

Sec. XVIII

1779: Andrea Pigonati, (*Atti delle Accademie, e dalle altre Collezioni Filosofiche...*): una contraddanza detta *pizzica pizzica*

1781: Saint Non riproduce una presumibile *tarantella* davanti alla cattedrale di Trani.

1797: Ferdinando IV di Borbone, *Diario*: pizzica pizzica (paragonata ad una *giga*)

Sec. XIX

- pizzica pizzica

1821 (1818): Ceva Grimaldi: pizzica pizzica

Ballo eseguito da una sola coppia mista: si invita col fazzoletto una persona dell'altro sesso e si attiva un cambio di ballerini. Chi riceve il fazzoletto è obbligato a ballare.

1874: De Masi, *Sul tarantolismo*: tarantella (altri motivi, anche non ballabili)

1876: De Simone, *La vita in Terra d'Otranto*: taranta o tanza (12 muedi di *taranta*, tra cui: *monachella*, *filanda*, *ballo a botta*) tarantella, pizzica pizzica

1899: Ross Janet, *The Land of Manfredi*: pizzica pizzica (Descrizione del ballo da una coppia mista, con rotazione dei ballerini.)

La tarantella in Campania: prospetto storico delle principali attestazioni

Sec. XVII

1699: Sitallo Giancola (Stagliola Nicola), *L'Eneide di Virgilio Marone trasportata in ottava rima napoletana*: tarantella

Sec. XVIII

1722: D'Antonio Giovanni, *Lo Mandracchio nnammorato*: tarantella

1753: Storace, in *Gentilman's Magazine*: tarantella (caso di tarantismo nei pressi di Napoli)

Sec. XIX - *La tarantella* in Campania e a Roma, e in altre regioni del sud

Primi decenni XIX sec.: numerose immagini artistiche del ballo a Napoli e Roma

1833: 19 tavole del Dura con figure e didascalie di *tarantella* coreografata.

Seconda metà Ottocento: apoteosi della tarantella napoletana, come "la danza italiana" per eccellenza.

4. *Furlane, saltarelli e monferrine*

Se la *tarantella* ha primeggiato per notorietà e ampiezza geografica, a funzioni analoghe hanno contribuito anche altri balli “eccellenti” della tradizione italiana, ciascuno per la propria nazione di provenienza. Qui accenneremo a tre repertori che hanno anch’essi una loro vita densa di problematiche storiche e ontologiche ancora da chiarire.

4a. La furlana, ossia la Serenissima Repubblica di Venezia.

Col nome di *furlana* sono state designati alcuni modelli difforni di danze a partire dalla seconda metà del ‘500. Il suo nome toponimico ne rivela una probabile origine geografica. La prima fonte scritta riasale al 1574 durante il passaggio di Enrico III in Friuli al castello di Porcia⁴⁷, dove vide e partecipò ad un particolare ballo che fu indicato con l’attributo di “furlano”, cioè “alla maniera di come si balla in Friuli”. Nel *Primo libro di balli* di G. Mainerio⁴⁸ troviamo la descrizione di un “ballo furlano”. Ma il suo periodo di maggior rilevanza accade tra il XVII e il XVIII sec., quando in Venezia il danzare “alla furlana” diventa una moda persino cortigiana e dai saloni nobiliari si diffonde anche in Francia col nome di *forlane* e nelle principali corti europee. Pare che l’affermazione sia avvenuta con la seguente dinamica: dalle campagne del Friuli un non precisato ballo era giunto a Venezia nel XVI sec. mediante la manovalanza operaia, marinaresca e domestica; incuriosì i veneziani che ne divennero affezionati imitatori, tanto da divenire proprio la Serenissima l’epicentro di diffusione di un ballo “alla furlana”, con assunzione a corte e propagazione negli ambienti nobiliari. Anche qui la danza, partita dal basso, delocalizzata nella capitale della Repubblica, diventa di moda prima tra la gente e poi si propagata anche in strati alti della società, per essere successivamente imitata e riportata in basso anche in regioni limitrofe. Una ricerca profonda ed annosa delle fonti storiche e un conseguente studio comparato con le forme folkloriche ancora recuperabili non è stato fin qui adeguatamente svolto. La sua fama e attestazione non sappiamo bene

⁴⁷ Sulle ricerche storiche in merito alla *furlana* cfr. il prezioso lavoro di G. Pressacco, *Sermone, cantu, choreis et ... Marculis. Cenni di storia della danza in Friuli*, Udine, Società filologica Friulana, 1991.

⁴⁸ G. Mainiero, *Primo libro de’ balli per cantar e sonar d’ogne sorte de’ instramenti*, Venezia, Angelo Gardano, 1578.

se siano l'effetto di ricaduta o un processo di irradiazione "basso"; le nostre indagini hanno documentato due principali modelli di *furlana* che si trovano testimoniate in altre regioni (Veneto, Istria, Dalmazia, Lombardia, Trentino, Emilia e Romagna, Toscana, Umbria e Marche). Si tratta di un ballo a struttura chiusa (a una o più coppie) com'è tipico della maggioranza dei balli dell'Italia settentrionale, e di un ballo pantomimico, con movenze ammiccanti e allusive fra i ballerini, tipologia che ricorda da vicino il tipo dominante di *trescone* toscano. Nel '700 e sino alle prime decadi dell'800 nella *furlana* si identificava lo spirito indipendentistico dell'intera ex-repubblica veneta. Menzionato più volte da Carlo Goldoni e da Giambattista Casti. Tastando il polso dei trattati francesi, che in quegli anni rivelano le fortune internazionali di certe danze, dal Compan a fine '700 e dal Desrat a fine '800 ricaviamo:

FORLANE. Air d'une Danse de même nom fort commune à Venise sur-tout parmi les gondoliers. La mesure est à 6/8, elle se bat gaiment, & sa danse est aussi très-gaie; on l'appelle Forlane parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitants s'appellent Forlans.

FORLANE. Danse très répandue à Venise chez les gondoliers, et appelée aussi foulane; elle est très mouvementée et dansée sur une mesure en 3/8. La forlane semble tirer son nom de Frioul, pays qui fut son berceau; elle a beaucoup d'analogie avec la tarantelle dont on retrouve les petits pas serrés et les glissades coupées sur le coup-de-pied⁴⁹.

Nella seconda metà dell'800 però la *furlana* aristocratica cade in decadenza, sopraffatta dalle tante contraddanze e dai balli legati da sala, mentre rimane vitale nelle campagne delle regioni centro-settentrionali; segue in effetti le sorti del prestigio politico ed economico di Venezia: persa l'autonomia politica sotto l'impero austro-ungarico, dopo le speranze di ritorno ad una propria indipendenza, entra a far parte dell'indipendenza unitaria di una nuova nazione italiana. La *furlana* dall'Ottocento viene intesa come una delle tante danze italiane, senza più caratterizzare l'etnia veneta. Folkloristi e gruppi di spettacolo etnico friulani da tempo cercano tra i comuni della regione di rintracciare un archetipo del ballo, e se ciò dovesse accadere - ma lo stato di dispersione in Friuli dei balli tradizionali è molto elevato - sicuramente non riguarderà un ballo avente nome di "furlana", perché i nomi toponimici ai balli sono

⁴⁹ C. Compan, op. cit., p. 157-158; G. Desrat, op. cit., p. 148-149.

apposti fuori dell'area originale, proprio per indicarne la differenza e la provenienza esterna.

4b. Il saltarello papalino e le sue strane vicissitudini

La strana storia del *saltarello* meriterebbe quanto prima uno studio più approfondito, perché ancora oggi rimangono molti aspetti da scoprire e da contestualizzare sul piano etnostorico, qualche luogo comune da ricontrollare e analogie da individuare con altre tipologie etnocoreutiche; in questo caso l'intervento sarà breve e non risolutivo, rinvio ad altra sede i necessari approfondimenti.

Dopo la *tresca*, il *ballo del chiamo* e la *giga*, il *saltarello* è fra tutti i balli popolari italiani, quello che vanta citazioni più antiche, infatti compare fra le trascrizioni musicali sin dalla metà del XIV (British Museum Add. 29987), facente parte di un corpus di danze aristocratiche, solo le danze dei signori erano ritenute nel Medioevo degne di essere fissate in una notazione scritta da divulgare fra gli addetti ai lavori e da tramandare ai posteri. Fra il XV e il XVII sec. resta citato nelle feste signorili, ma perdendo la sua autonomia di repertorio coreutico a sé stante e divenendo una "mutanza" di genere, una delle quattro componenti classiche del ballo nobile rinascimentale (*bassadanza*, *saltarello*, *quaternaria*, *piva*). Ma sin dal XV secolo questa danza vive una vita parallela, è frequentata dalle classi meno abbinate, tant'è che nel 1465 il Cornazano⁵⁰ lo indica nel suo trattato di danza come "balo da villa", divenuto cioè ballo dei contadini.

Se si rileggono le fonti letterarie, pur nella loro frammentarietà e vaghezza, pare che *saltarello* resti collocato in ambito popolare fra il XVI e il XVII sec. nelle regioni centro-settentrionali. Dalla fine del XVII sec. il *saltarello* aristocratico si eclissa e resta solo in ambito popolare, ma con strutture diverse. La distribuzione e le modalità esecutive che ritroviamo oggi ancora relegate nelle comunità più conservative si sono consolidate tra la fine del '700 e gli inizi dell'800. Nel XIX sec. il *saltarello* caratterizza soprattutto le regioni dello Stato della Chiesa, pur nella doppia tipologia: ballo vivace dal ritmo veloce ed eseguito prevalentemente in coppia (Lazio, Umbria, Marche) e contraddanza a 3 coppie miste a struttura chiusa e tripartita in Emilia, Romagna e Montefeltro, con limitate isole coreutiche in Toscana ed Emilia. Nel Piceno, in tutto l'Abruzzo, in alcune aree del Molise, della Sabina e della Ciociaria il ballo veniva detto al femminile, *saltarella*, forse per assimilazione forse con la *tarantella*.

⁵⁰ A. Cornazano, *Libro dell'Arte del danzare*, 1455.

Anche nella Roma papalina ottocentesca sembra prevalere dalle descrizioni dei viaggiatori il nome al femminile, ma in Roma convivevano nei primi decenni del secolo sia la *tarantella* che la *saltarella*. L'iconografia di viaggio e dei pittori, che venivano a soggiornare spesso per lunghi periodi nella città dei papi per ammirare ed ispirarsi alle antiche vestigia latine, hanno reso famoso quest'altro ballo. Così nella Roma del Belli, del conservatorismo ecclesiastico e delle spinte indipendentistiche unitarie, il *saltarello* si immedesima con lo spirito più profondo della cultura popolare romana da preservare: i carnevali, le ottobrate, le feste "de noantri", i matrimoni e le serenate si caratterizzavano anche per la presenza ricorrente di questo ballo, incentivata dal via vai in Roma di molte persone che provenivano dalle campagne e dalle regioni attigue. Ai *guaches* napoletani di *tarantelle* con il Vesuvio di sfondo fanno riscontro le tante scene di *saltarelli* fra colonne corinzie e ruderi antichi, a sancire un carattere di unicità del mondo romano e quindi di originalità culturale da rimarcare attraverso simboli, e magari, per i ceti più conservativi, da conservare e difendere contro il flusso che la storia stava a metà secolo prendendo. La romanità resisterà ben oltre la breccia di Porta Pia, ma con minore eco e minor fortuna rispetto al ballo napoletano.

4c. Monferrina (o manfrina) ossia Regno sabauda di Sardegna

Il ballo, proveniente probabilmente, come recita il toponimo, dal Monferrato (Ducato di Savoia poi Regno di Sardegna) si diffonde solo nei primissimi anni del XIX sec., in piena età napoleonica; probabilmente era già divenuto di moda fuori del Monferrato e nelle limitrofe aree piemontesi ed emiliane nella seconda metà del XVIII sec. Ma il successo di questa danza è tutta racchiusa nel XIX sec., la sua ascesa è stata rapida ed estesa; negli anni delle guerre di indipendenza fra gli anni '30 e '60 la *montferine* la ritroviamo addirittura fra le danze di moda dei saloni aristocratici parigini. Parigi detta moda e la *monferrina* diventa ballo di genere in ambiti aulici e nelle scuole di danza per famiglie borghesi: essa riflette le vicissitudini che stava vivendo l'Italia in quegli anni fra ideali patriottici e lotte per la libertà dalla dominazione straniera. La simpatia che la costruenda nazione ispira all'opinione pubblica inglese e francese aiuta il successo di questo simbolo del Piemonte, fautore della riunificazione italiana.

Montferine (La). Danse italienne anciennement en honneur chez les Milanais; simple et élégante tout à la fois, elle tenait un peu de nos bourrées du Poitou. Un cavalier et une dame, parfois un second cavalier, prenaient per à la danse consistant en promenade, rounds et tours de main. Quand un second cavalier venait se joindre au premier, il lui ravissait sa dame et recommençait avec elle les promenades, ronds et tours de main; le premier cavalier retournait a sa place⁵¹.

Parallelamente al successo aristocratico, vi è una propagazione nel basso della *manfrina*, ancora oggi documentabile in quasi tutto il centro-nord d'Italia e con delle propaggini in Abruzzo, Lazio e Puglia. La *manfrina* diviene di moda grazie alla sua semplicità esecutiva: si danzava in genere a due coppie miste, ma v'erano versioni a più coppie, con struttura chiusa in genere bipartita o tripartita (spasso, balletto, giro di braccia); come sempre accade, quando una danza diviene di moda, i meccanismi di appropriazione prevedono anche quelli di adattamento e trasformazione locale. Fra le tante *manfrine* (dette secondo le declinazioni dialettali: *monfrina*, *muffrina*, *manferina*, *manfrenna*, *manfrone*, *manfreina*, *muffulina*, *mambrina*, ecc.) che abbiamo documentato, è difficile oggi risalire al modello originale popolare; anche le versioni musicali sono tante ed hanno sortito l'effetto di divenire intercambiabili con altri balli. Dai manuali di danza la *manfrina* è stata data talvolta come danza tipica lombarda, talvolta veneta o emiliana. Il rapido successo nelle serate a veglia delle case contadine e nei veglioni dei circoli cittadini ha avuto come contrappeso l'assuefazione a tale ballo: l'irradiamento e la penetrazione di una moda si desumono anche dall'entrata del nome del ballo in una ricca fraseologia popolare sulla *manfrina*, cui si è accennato precedentemente.

5. Il ritorno: la pizzica dilaga sulle rimanenze coreutiche tradizionali

Tutte le dinamiche fin qui descritte attorno alla danza tradizionale dei secoli scorsi sono oggi ancor più comprensibili perché tutti stiamo vivendo da un paio di decenni un fenomeno analogo a quanto successo nel passato. Dalla metà degli anni '90 del XX sec., infatti, un'accorta regia di politiche giovanili e la straordinaria coincidenza di molti fattori propizi hanno fatto sì che un repertorio musicale di fatto dismesso da decenni sia stato riportato in auge ed una relativa danza

⁵¹ G. Desrat, op. cit., p. 259.

abbia incontrato i favori di un pubblico crescente⁵². L'affermazione della *pizzica pizzica* salentina come ballo di moda e la sua fascinazione tra le nuove generazioni di molte aree d'Italia stanno provocando un grande entusiasmo partecipativo.

Come scenario, che sorregge tale domanda di apparente etnicità, vi è la generale tendenza nel mondo a compensare la globalizzazione delle dinamiche economiche e politiche, delle relazioni virtuali e acorporee tra le persone, di un mercato generale delle merci e dei rapporti spazio-temporali nella vita sociale e individuale di ogni popolazione del pianeta. A contrappeso di tutto questo, infatti, ogni comunità di vario tipo cerca nel suo piccolo di aggrapparsi alla dimensione esistenziale del locale, del particolare etnico, dell'identità propria, riscoprendo il valore di radice e di tradizione. I modi di rimarcare la specificità identitaria sono tanti, dalle guerre etniche o religiose alla riscoperta della cultura locale e delle biodiversità umane. Anche nel nostro Paese da anni si investe sui beni culturali di ciascun territorio, sia materiali che immateriali; l'interesse per i tratti folklorici di ogni comunità sta incentivando la nuova frontiera del "turismo etnico", che oltre a attenzione mediatica porta anche benefici economici. In questo quadro generale va collocata la grande ondata planetaria del folk-revival che rivalorizza il patrimonio proveniente dal passato e lo piega a sincretismi espressivi con i linguaggi odierni. Lungo tale percorso non si è immuni da fenomeni di mitizzazione, di etnocentrismo, di iperstorificazione o di falsificazione storica e di idealizzazione della realtà.

Altro processo interessante sotto l'aspetto socio-antropologico è la formazione di vere comunità umane su base tematica: un interesse, un'attività del tempo libero, un hobby possono coagulare veri gruppi sociali extraterritoriali; il web facilita enormemente queste nuove aggregazioni "a tema".

Quindi, anche la riscoperta e la rivalorizzazione di danze di presunte radici etniche colmano quel vuoto multiplo di tangibilità fisica, di relazione diretta fra persone fatte anche di corpi e di sensorialità reciproche, e permettono di ritornare a relazioni in carne ed ossa, di

⁵² Sul fenomeno di riscoperta della *pizzica pizzica* salentina cfr. *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, a cura di V. Santoro e S. Torsello, Lecce, Ed Aramirè, 2002; G. M. Gala, *Mistificazioni coreo-musicali e nuovi linguaggi corporei in Ragnatele*, a cura di A. Lamanna, Roma, Adkronos Libri, 2002, pp. 40-52; V. Santoro, *Il ritorno della taranta. Storia della rinascita della musica popolare salentina*, Roma, Squilibri, 2009.

dare giustificazione alla dimensione corporea, di guardarsi simbolicamente dentro, di avere la sensazione di recuperare magicamente le radici della propria gente e le appaganti profondità del tempo passato da poter immaginare e mitizzare a piacimento. Una danza, una musica, un recupero di ritualità sono pretesti per non perdersi davanti al nuovo imprevedibile, ad una realtà in continua e rapidissima mutazione, per fungere da àncore ideali e rassicuranti cui aggrapparsi speranzosi.

In epoca di rincorsa alla visibilità mediatica, giungere a divenire fatto di moda significa essere investito della seduzione del modello: un modello da conoscere, emulare e frequentare. La moda è una forza che rende attraente e seducente una pratica, un oggetto o un'espressione, di conseguenza si verifica un fenomeno di contagio progressivo, di diminuzione delle facoltà critiche di selezione e di effetto plagio finché quella determinata moda resta in auge. Solo in un secondo momento può scattare un ripensamento critico, uno spostamento di visuale e una riconsiderazione a freddo di quanto avviene nella realtà. Nulla di nuovo sotto il sole in campo etnocoreologico, se si va a trovare processi analoghi avvenuti nel passato per altre danze.

In questo caso si tratta di una danza in gran parte reinventata, tant'è che anni fa - avendo avuto la fortuna di documentare decenni or sono alcuni esempi della *pizzica pizzica* tradizionale - avevo coniato⁵³ il termine di "neopizzica" per distinguere le forme originarie di diretta emanazione di un lascito degli anziani dalle espressioni coreutiche nuove e spontanee. La differenziazione terminologica ha contribuito solo agli addetti ai lavori a percepire le differenze e il senso del nuovo; ma quando si insedia una moda, un *trand* positivo e attrattivo, le dinamiche di mutazione genetica del nuovo modello sono imprevedibili e smuovono generatori collaterali di festivals, eventi a catena, scuole didattiche coreomusicali, oggettistica commerciale, sublinguaggi artistici, sperimentazioni di vario genere.

Come spesso è accaduto nel passato per altri modelli coreutici, la *neopizzica* si è formata gradualmente per apporto di molti: dopo un abbozzo iniziale di *performances* teatrale e da artistiche esecuzioni portate sui palchi nei concerti dei gruppi musicali, sono intervenuti

⁵³ 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.

alcune produzioni cinematografiche⁵⁴, modelli folkoristici di enfaticizzazione del corteggiamento, assunzione di cinesiche sufistiche dietro la persuasione - in seguito al ritorno di attenzione per il tarantismo - di virtù terapeutiche del ballo, libere espressività corporee mutate dalle discoteche e dai *rave*. Ancora oggi, dopo circa venti anni di costruzione disordinata di un linguaggio coreutico ascrivibile vagamente al Salento, il modello, che si va via via propagando, resta vago e mutante, nonostante le necessarie codificazioni che le tante scuole di *pizzica* impartiscono. Convivono oggi almeno una decina di modalità coreutiche diverse che sono ascrivibili alla nuova moda. Il suo fascino sta proprio nella libertà espressiva, nella facoltà di manipolazione corale o individuale delle strutture e degli stili. Dalla danza a più coppie contemporaneamente, a quella individuale in gruppo, alla coppia alternata all'interno di una *ronda*, alla recente invenzione della *pizzica* di gruppo su modello dei latino-americani, alla versione *dance*, ecc. Anche le denominazioni si moltiplicano: *pizzica*, *neopizzica*, *taranta*, *pizzica de core*, *pizzica dance*, *pizzica folk*, ecc. denotano la mobilità e sperimentaltà del repertorio.

L'affermazione di una novità coreutica popolare oggi passa attraverso la sua forzata storicizzazione e antichizzazione. Si è fatta diventare nella divulgata mediatica la *pizzica* il ballo per antonomasia del tarantismo, di antica origine e - scomodando le mai sopite manie classicistiche della nostra formazione umanistica - risalente ai culti dionisiaci, alle danze orgiastiche delle antiche Menadi e al coribantismo. Si nobilita e avvalorata la nuova invenzione col sancirla antica o proveniente da tempi remoti e da radici profonde. Molti sedicenti insegnanti vantano ascendenze di parenti ballerini di chiara fama locale, vi è poi chi sostiene che solo la salentinità d'origine permettere di sentire e fare veramente proprio quel ballo, così le opinioni espresse oscillano dal cosmopolitismo dei linguaggi, al dinamismo espressivo all'etnocentrismo più conservatore.

La *pizzica pizzica* tradizionale, che altro non era - così come la generazione dei più anziani l'ha recepita dalle generazioni precedenti - che una delle tante forme ascrivibili alla famiglia della *tarantella* meridionale⁵⁵, ha avuto invece una storia di minor corso e di

⁵⁴ Si ricordano qui i due film di Edoardo Winspeare: *Pizzicata*, 1996 e *Sangue vivo*, 2000.

⁵⁵ Sulle significazioni attribuite in questi anni alla *pizzica* e ad una loro più misurato inquadramento nell'ambito dei linguaggi coreutici italiani cfr. G. M. Gala, *Il dissidio nel corteggiamento e il sodalizio nella sfida: per una*

trasformazione morfologica notevole. È attestata come danza autonoma dalla seconda metà del Settecento e viene descritta dalle prime fonti come una sorta di contraddanza paragonata alla famiglia delle *gighe* europee; il suo primo alveo sociale in cui appare è quello aristocratico, infatti era praticata dalla nobiltà pugliese. Ma già ai primi dell'Ottocento la si ritrova come danza di coppia e penetrata negli ambienti popolari con modalità analoghe alle *tarantelle* col fazzoletto, genere ancora oggi riscontrabile nella pratica o nella memoria degli anziani in Calabria, Puglia, Basilicata e Campania; in queste ultime due regioni la *tarantella col fazzoletto* è dotata anche dell'apposito accompagnamento di un canto a invito⁵⁶. Dalle nostre ricerche è emerso che la *pizzica pizzica* era un ballo ancora regolarmente diffuso sino al periodo antecedente il secondo conflitto mondiale in tutta la Puglia e nella Basilicata, pure con varianti lessicali locali (*pizzicarella*, *pizzicarola*, *spizzicata*, ecc.). Negli anni '80 del secolo scorso nella tradizione salentina non era più chiara la differenza fra *pizzica* e *tarantella*, anche le esecuzioni musicali relative venivano nominate indistintamente con i due nomi⁵⁷, mentre in Terra di Bari, dove la *pizzica pizzica* non era più praticata regolarmente, gli anziani davano a questa un'accezione di ballo più pantomimico ed eroticamente allusivo⁵⁸.

Come ogni ballo di matrice etnica, la *pizzica pizzica* tradizionale si affidava ad una trasmissione per via verticale, cioè da una generazione precedente a quella seguente, le sue micro-trasformazioni erano controllate e tacitamente autorizzate dall'uso frequente del ballo, quest'ultimo aspetto garantiva la continuità della pratica perché forniva ai giovani un modello attivo e funzionale. Pur avendo ogni paese delle proprie varianti, le modalità esecutive dominanti erano analoghe alle *tarantelle* della Puglia centrale e della gran parte della

rilettura antropologica del complesso sistema dell'etnocoreutica italiana, in *Danze di corteggiamento e di sfida nel mondo globalizzato*, a cura di P. Fumarola Pietro e E. Imbriani), Besa, Nardò, 2006, pp. 63-110.

⁵⁶ Cfr. G. M. Gala, *La tarantella dei pastori*, op. cit., pp. 42-45.

⁵⁷ Nelle indagini in Salento svolte tra il 1980 e 1988 lo stesso barbiere-musicista Luigi Stifani di Nardò chiamava sia musiche che balli indifferenteemente *pizzica pizzica* o *tarantella*, ugualmente faceva Chiriatti di Carpignano, mentre alcuni suonatori asserivano che la "vera" *tarantella* era quella napoletana.

⁵⁸ Con l'espressione "farsi una pizzata pizzica" nella Bari vecchia e nell'entroterra gli anziani alludevano scherzosamente al rapporto erotico o ad una relazione comunque intima fra uomo e donna.

Lucania; si ballava preferibilmente in coppia mista, ma poteva essere regolarmente danzata da due persone dello stesso sesso. La turnazione al ballo era facoltativa o regolamentata da un “mastro” di ballo, con o senza l’uso del fazzoletto. Abbiamo documentato anche *pizziche* in cerchio con collocazione codificata delle coppie. La danza era eseguita in vari momenti di festa, sia ufficiale e calendarizzata, sia in festini privati svolti in ambienti domestici. Le occasioni più ricorrenti della comparsa di questa e altre danze erano il carnevale, gli spozalizi, le feste religiose, i pellegrinaggi, i festini privati, l’uccisione del maiale, le chiusure dei raccolti e le serenate. Sia le componenti cinesiche e coreografiche che le regole di partecipazione e di comportamento sociale al ballo erano fortemente controllate, anche se spesso nei momenti festivi scorreva abbondante il vino a rallegrare e infervorare ulteriormente gli animi. Ogni paese, se poteva, preferiva usufruire dei propri suonatori perché eseguivano motivi, ritmi e stili esecutivi condivisi dal resto della comunità. Tutte queste componenti fanno ben comprendere che la *pizzica pizzica*, come la gran parte delle danze ludiche, era una danza dalle molte funzioni, non restringibile all’ossessivo tema del corteggiamento o della seduzione, come spesso una diffusa letteratura di non-esperti ci ha suggerito.

La “nuova pizzica”, invece, si trasmette su linea orizzontale, da giovane a giovane, mentre gli anziani sono stati esautorati dalla responsabilità di trasmettere il proprio sapere alle nuove generazioni; in realtà sono rimasti davvero pochi ad aver frequentato da giovani il ballo tradizionale, l’attuale generazione senile non ha mai partecipato alla costruzione del nuovo modello, perché in esso non si riconosce e l’avverte come lingua cinesica altra e distante. Altro veicolo alla propagazione è la didattica artificiale (cioè non secondo i canoni della tradizione, per lunga frequentazione e imitazione visiva) propinata in una miriade di corsi e laboratori pratici con insegnanti autonominati. Il nuovo genere non caratterizza più una comunità locale ma una comunità eterogenea di appassionati, spesso di varia provenienza. Il nuovo ballo è praticato prevalentemente durante i concerti di piazza, eseguiti da suonatori non locali, ma con vocazione artistica e aspirazione ad una notorietà extraterritoriale. I modi esecutivi, ancora molto variabili e di soggettiva interpretazione, sono praticamente un gioco delle parti, nel quale si mima una esagerata drammatizzazione del corteggiamento, dalla semiotica molto distante dalla gestualità normale della pratica quotidiana delle relazioni umane. Il forte contatto e la corposa pressione sul terreno, la gesticolazione robusta contadina, la mimica seria e rituale, una certa complessità dei “passi”,

il rispetto dei ruoli e dei comportamenti decretati dalla convenzione locale, l'alternanza nel mezzo di una *ronda* di suonatori e spettatori, la poderosa carica energetica nell'esecuzione e alla rotazione nella partecipazione alla pizzica tradizionale, sono stati sostituiti da cinetica gentile e raffinata, talvolta persino sdolcinata, da "passi" semplificati, da rapidità ritmiche marcate, da balli di coppia multipli e contemporanei con evidente intenzione di protagonismo coreutico da condividere con la massa, da scarso senso della rotazione a partecipare e del gioco uguale per tutti di attore-spettatore a seconda del momento e da una libertà espressiva e cinetica che rende il repertorio poco codificabile. Insomma la "neopizzica" piace e ha successo proprio perché è in parte decodificata, è una pantomima giocosa e lontana dalla realtà quotidiana. Proprio questa diaspora formale tra le abitudini comportamentali della vita reale e la finzione di relazioni corporee non consuetudinarie che sono interpretate nel ballo sono il segreto del successo della nuova danza. Finzione e soggettività, entrata in altra dimensione fittizia e provvisoria e la vicinanza alle nuove musiche a forte cadenza binaria spiegano la forza di attrazione presso le nuove generazioni.

Dal Salento modelli di "neopizzica" si stanno diffondendo in tutte le regioni meridionali e nei centri urbani dell'Italia centro-settentrionale presso i giovani, presso cioè coloro che - dovesse rimanere in uso - la proietterebbero nel futuro. La nuova moda orchestica è penetrante in settori di nicchia e sta provocando una graduale trasformazione delle danze locali specialmente meridionali, laddove queste sono riuscite a sopravvivere negli intrattenimenti sociali delle comunità più conservative. In molti casi si sta verificando persino la sostituzione dei balli tradizionali e l'entrata come genere coreutico di moda persino nelle palestre e nelle scuole di danza accademica.

Così ciò che è avvenuto nel XVIII sec. per modelli recanti il nome di *tarantella*, adesso accade per modelli che portano la nomea "magica" di *taranta* o *pizzica*. Una forma coreutica amalgamante s'impone, insediandosi o contaminando ciò che l'ha preceduta, grazie alla virtù ammaliante di un emblema che aggredisce l'immaginario e diventa a sua volta in qualche modo identitario, sia come cultura salentina che come emblema generazionale. Sarà il tempo a dirci se vi sarà stato un reale radicamento di questo nuovo modello e se si avvierà un processo di adattamento e di varianza a seconda dei luoghi o della tipologia sociale dei praticanti. Ma l'iperdinamismo attuale di fruizione di forme espressive è dettato da altri criteri in continuo divenire; si

A passo lento l'Italia entrò in ballo

rischia che qualsiasi analisi di una situazione osservata diventi subito superata dai fatti.

A passo lento l'Italia entrò in ballo



Aria di Ballo Napolitano detto Tarantella.
Da un disegno di Olivo D'Anna del 1790 ca. fu tratta questa incisione dal romano Bianchi. L'immagine riporta anche una notazione musicale a pie' di pagina. Dal titolo si percepisce il senso di una novità nel nome dato al ballo. [Archivio di Documentazione Etnocoreutica - Firenze]

Ballo napolitano detto Tarantella.
Disegno dei primi dell'800 con coppia di giovani ballerini che eseguono un ballo con posture molto simili al *ballo sul tamburo*, oggi ancora praticato nelle aree attorno Napoli

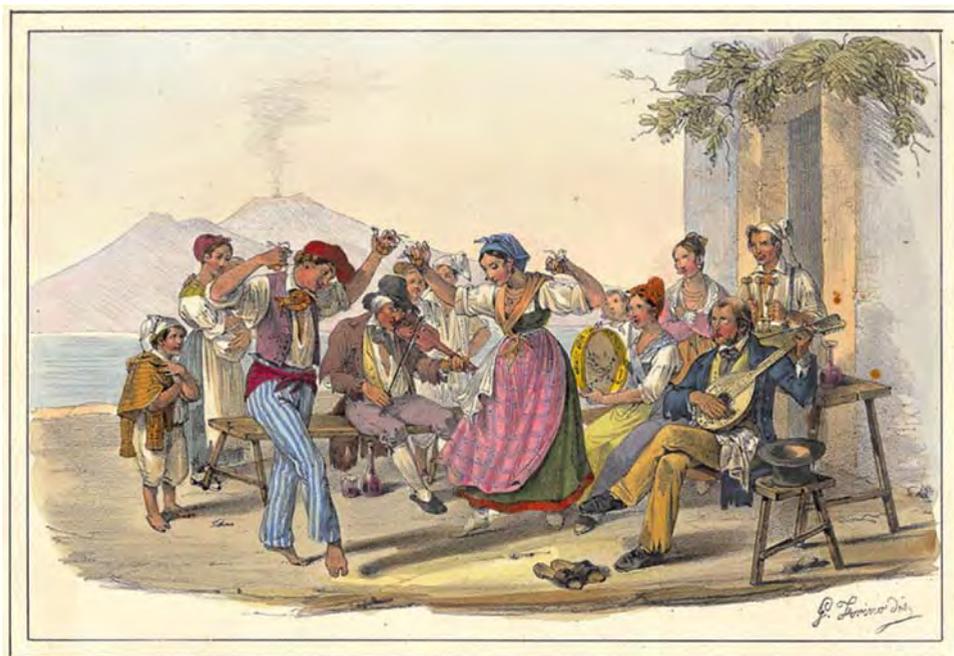


Giuseppe Michele Gala



Ballo di Tarantella del Affemmato di Napoli.

Ballo della Tarantella del'Affemmati di Napoli. Disegno tra fine '700 e primi dell'800 che ritrae con dovizia di particolari una danza di "affemmati" dalle movenze e gestualità proprie, al suono di un'orchestrina composta da Violino, colascione, flauto e tricheballacche. Oggi si conserva ancora attiva in zona o ballè 'n copp'o tammurrè dei femminielli.

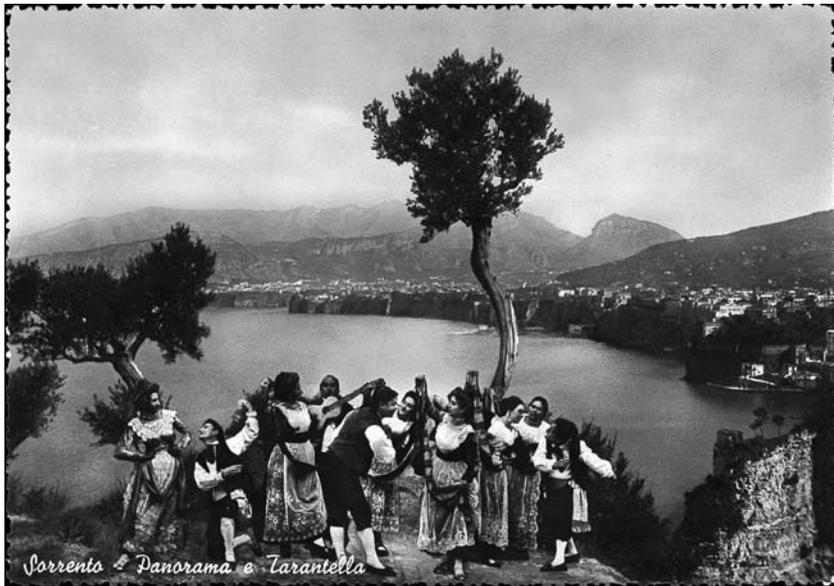


Acquerello ottocentesco di G. Forino con scena di ballo in coppia con castagnette davanti ad un'osteria con il Vesuvio di sfondo. Soggetto molto richiesto come souvenir di Napoli dai turisti.

[Archivio di Documentazione Etnocoreutica - Firenze]



Napoli. Costume. Foto di Giorgio Sommer (1834-1914) riprodotta in cartolina acquerellata a fine '800.
[Archivio di Documentazione Etnocoreutica - Firenze]



Souvenir di Sorrento. Cartolina degli anni '50 del '900 con fotomontaggio: un gruppo folkloristico sorrentino posto davanti al golfo di Napoli.

Giuseppe Michele Gala



Saltarello romano. Incisione di metà Ottocento con sottolineatura della romanità (il Colosseo sullo sfondo) per finalità turistiche. [Archivio di Documentazione Etnocoreutica - Firenze]

Piatto dipinto con scena di tarantella
(metà '800)





Varie cassette lignee di fine '800 con intarsi di scene di tarantelle.
[Archivio di Documentazione Etnocoreutica - Firenze]



Retro di un telaio ligneo con specchio smerigliato di metà '800, con intarsio di scena di tarantella napoletana.
[Archivio di Documentazione Etnocoreutica - Firenze]

Aliam melodiam hic Neapoli mihi transmissam adiungo, quam veram Tarantellam dicunt, ego tamen re benè examinata, præcedentes modulos ob Semitonia frequenter intercurrentia, vti etiam diminutiones notularum, & tonum phrygium cõmodiorem iudico τῆς ἰατρῶ-μαγνησίμῳ, adiungam tamen eam hoc loco, ne quicquam earum rerum, quæ in hoc libro desiderari possunt, obmittere videamur.



Trascrizione edita dal Kircher di un motivo avuto in Napoli, definito *Tono hypodorio* (*Magnes sive de arte magnetica libri tres*, Roma 1641)