

RIPENSARE LA TRADIZIONE, CONFRONTARSI CON IL CAMBIAMENTO. RIFLESSIONI SUL “FARE COREUTICO” ATTRAVERSO L’ESEMPIO DELLA SPALLATA DI SCHIAVI D’ABRUZZO

di Noretta Nori

1. Introduzione. Il presente intervento prende il via da alcune riflessioni teoriche sul “fare coreutico” strettamente legate ai nuovi indirizzi delle scienze etnoantropologiche che negli ultimi decenni hanno modificato anche gli studi sul folklore, riflessioni che già da qualche anno influenzano il mio modo di abitare il mondo delle danze popolari e di conseguenza di fare ricerca. In questa sede saranno in particolare affrontati i seguenti argomenti: 1. utilità di un approccio teorico fondato sulla comunicazione ai fini di un’analisi sia diacronica sia sincronica dell’oggetto folklorico; 2. ripensare il concetto di tradizione; 3. confrontarsi con il cambiamento. Mi servirò dell’esempio della *spallata* di Schiavi d’Abruzzo, una danza popolare italiana dell’Italia Centro- Meridionale già osservata ed indagata, sin dagli anni Ottanta, dall’etnocoreologo Giuseppe Michele Gala¹. Una pratica

¹ Lo stesso Gala individua che quella della *spallata* è un’ampia famiglia etnocoreica diffusa dall’Abruzzo meridionale, lungo tutto il Sannio fino a comprendere l’intera area irpina e a lambire alcune zone lucane. Ne attesta la presenza in tutta la dorsale appenninica e nelle zone collinari del versante adriatico. Sostiene che questa danza ricopre più o meno l’antica area dei popoli sannitici ed è ancora praticata nelle zone ad economia agro-pastorale, rimaste per molti secoli sotto il controllo politico ed amministrativo del regno di Napoli. Sia dal punto di vista formale sia terminologico presenta molte e caratteristiche varianti. (Gala, 1991; 1991a). Si vedano pure Ornella Di Tondo,

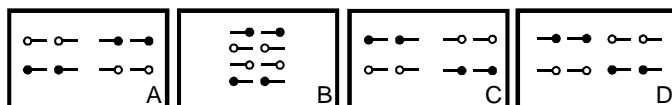
culturale locale oggi vivissima e tuttavia, mentre scrivo, non ancora immessa nell'attuale scenario globale delle musiche e danze etniche. A Schiavi, dove la danza si presenta in una delle forme più complesse rispetto alle altre zone, non esiste un gruppo folkloristico, tantomeno nella comunità diasporica che da più di mezzo secolo risiede e lavora a Roma. La comunità stessa ha mantenuto l'abitudine al ballo durante le riunioni ricreative romane organizzate in occasioni di ricorrenze legate al ciclo della vita, e nel paese durante le "feste favolose" realizzate in tutto il mese di agosto, in cui si concentrano quelle occasioni a ballo che un tempo erano distribuite nel ciclo dell'anno. Questo articolo, breve sintesi di un più ampio studio monografico, al di là da un folklorismo classificatorio e purista, vuole trasmettere a chi legge l'immagine di una danza profondamente radicata nella ricchezza della vita della comunità di Schiavi, e in particolare della giovane informatrice Cristina e dei suoi amici. Ciò al fine di «comprendere lo spazio che il folklore occupa nella vita umana» (Bauman, 2002: 104) e restituire senso alla danza quale «forma simbolica ed espressiva che vive in primo luogo tra le azioni delle persone ed è radicata nella loro vita sociale e culturale» (Bauman, 2002: 99). Filmati e registrazioni audio delle interviste costituiscono i documenti etnografici, il riferimento costante di un'esperienza empirica durata circa un anno (tra il 2002 e il 2003), nel segno di un'antropologia condivisa e partecipata.

2. Relazioni contestuali. In linea con un approccio contemporaneo fondato sulla comunicazione penso alla danza non come "materiale astratto e superorganico" ma come un atto comunicativo della cultura popolare, radicato in un contesto sociale e situato in un «reticolo di inter-

Francesco Stoppa, *Il ballo a zampogna in Abruzzo*, in questo volume.

relazioni contestuali» (Bauman, 2002: 107) che ne è il sistema di riferimento. Di qui l'analisi delle strutture sociali e culturali che ne organizzano l'uso effettivo nella pratica della vita sociale e il mantenimento della sua tradizione. Pensare alla danza contestualmente guida quindi a «mettere in relazione i fattori individuali, sociali e culturali che le hanno dato forma, significato, esistenza» (Bauman, 2002: 99). In questa stessa direzione vanno le teorie etnocoreologiche elaborate dagli etnomusicologi Alan Lomax e Diego Carpitella. Il primo dice che «ciascuna tradizione culturale consacra nel suo stile di danza i modelli di movimento essenziali alla sopravvivenza del gruppo nel suo specifico ambiente» (Kulik 1986: 1); il secondo conferma che «ogni sistema cinesico è strettamente legato ad un tipo di economia e ai suoi modi di produzione e si riflette nelle danze» (Carpitella 1975, 254). La danza è quindi concepita come un atto di selezione e riorganizzazione del linguaggio cinesico della vita quotidiana, in forma intensificata, basato sul repertorio di modelli di movimento (*patterns*) familiari alla comunità. Per comprenderne i valori simbolici, espressivi ed estetici veicolati occorre individuare, attraverso l'analisi formale, le «strutture persistenti» (Proca-Ciorrea, Giurchescu, 1968: 87) ovvero «l'organizzazione interna delle unità di movimento o struttura portante» (Staro, 1982: 80) e metterli in rapporto al contesto ambientale e culturale.

Quindi l'analisi formale della spallata di Schiavi, alla cui visione si rimanda in altra sede, ha permesso di individuare, tra i moduli cinesici analizzati, due moduli ricorrenti che si configurano, a mio parere, come principi organizzatori di questa danza: la cosiddetta botta dei fianchi e il percorso lineare iterativo in cui si attiva un meccanismo di scambi di posto compiuto dai danzatori disposti in coppia su due file contrapposte.



Spallata di Schiavi: schema del percorso lineare iterativo delle 4 coppie, sola andata. Nella fase D mentre si gira viene eseguita la “botta”.

Il primo elemento, comune a tutte le forme di *spallata*, sembrerebbe essere attinente alla sfera sacra dei rituali di fertilità della terra, quindi una sorta di danza di propiziazione ed iniziazione erotico-sessuale, risalente probabilmente ad età molto antiche (Gala, 1991; 1991a). Il secondo potrebbe costituire l’espressione locale della canalizzazione della fatica del lavoro, una strategia adattativa all’ambiente naturale accidentato attraverso una tecnica del corpo che, per mezzo di un addestramento al movimento misurato e continuato, allenasse al superamento della fatica stessa. . Questi due moduli di movimento, principi costitutivi della forma della danza, messi in relazione al contesto culturale e ambientale rendono visibili le funzioni che di volta in volta la spallata ha assolto in relazione alle esigenze del gruppo: dai primi processi di adattamento all’ambiente ai cambiamenti sociali successivi (es. i processi migratori, modifiche delle nuove generazioni, ecc). Osservare l’ubicazione degli insediamenti nel contesto territoriale² e naturale di Schiavi è servito a

² Il territorio di Schiavi ha una morfologia tipicamente montana. Sulla parte sommitale di un rilievo si sviluppa il centro abitato che si affaccia lungo pendii dove si insediano le contrade. La forte irregolarità della superficie deriva dalla presenza di numerosi fossi, affluenti ad Ovest nel Sente e a Sud nel Trigno, che hanno creato una serie di crinali, più o meno ampi, percorsi un tempo da una rete capillare di mulattiere scandite lungo il

comprendere quanto potesse essere indispensabile alla originaria comunità locale l'allenamento a percorrere lunghi tratti a piedi con il minimo dispendio di energia e come questa danza potesse divenire un elemento simbolico di condivisione di identità locale. Rileggendo più volte le immagini registrate delle esecuzioni soprattutto degli anziani si ha la sensazione di un andare continuo e senza sosta. La disposizione dei danzatori in file contrapposte, il grado di sincronia da essi impiegato per darsi la botta con i fianchi e per eseguire con destrezza i ripetuti incroci in percorso lineare sembrano riprodurre e rafforzare il sistema di coordinamento motorio individuale e interpersonale un tempo impiegato dai gruppi nelle loro attività quotidiane. Le immagini coreutiche riflettono le condizioni dell'interazione sociale: la forte differenziazione dei ruoli sessuali con il conseguente controllo e scambio delle donne da parte degli uomini ("una se ne passa", "a cinque si balla", "ognuno con la sua", uso di chiavi e oggetti di ferro nelle tasche dei pantaloni per colpire le donne, ecc.); le convenzioni di distanza sociale (la presenza del comandante di *spallata* che guida le evoluzioni coreografiche attraverso il suo canto doppiamente allusivo: perché allude al simbolismo fortemente erotico e allude

loro percorso da piccoli agglomerati: Cupello, S. Martino e Badia sul versante sinistro del Trigno; Taverna, Cannavina, Salce, Casali, Valli e Valloni sul versante sinistro del Sente. Tale distribuzione rispondeva all'esigenza di una popolazione essenzialmente dedita all'agricoltura e alla pastorizia che, per l'asperità del territorio e per la distanza dal centro, ha preferito insediarsi nelle vicinanze delle terre da coltivare o da sfruttare al pascolo, secondo un modello riconducibile alla tradizione slava della *zadruga* (si veda oltre). Tale sistema era già attivo nell'antichità, quindi la presenza slava può aver contribuito al consolidamento di un modello preesistente (Aquilano 2002: 5-8).

all'imposizione di cambi da una sezione coreica all'altra). Emergono le dinamiche interattive e il livello di sviluppo di un tipo di ordinamento sociale che incoraggiano a collocare l'evoluzione della complessa struttura coreografica della danza dopo lo sviluppo e il consolidamento dell'organizzazione territoriale di Schiavi tra il XIII e il XV secolo, riferibile, secondo alcuni studiosi, a un antico insediamento slavo (croato) nel territorio³. Probabilmente proprio in questa epoca si sviluppa la sua caratteristica struttura formale composta da tre o quattro coppie miste disposte su due file contrapposte, che potrebbe idealizzare un sistema insediamentale formato da piccole comunità contadine, diffuse sul territorio, ognuna delle quali probabilmente legata al suo interno da rapporti parentali, secondo un modello riconducibile alla tradizione slava della *zadruga*, un gruppo di famiglie unite da vincoli di consanguineità fra tutti i membri maschi e che in origine gestiva collettivamente le terre⁴. Una sorta di rito di ri-

³ Il centro abitato molto probabilmente ha avuto origine nell'ambito della prima fase delle migrazioni slave verso l'Italia avvenute nel X secolo. Lo studio della toponomastica induce ad accarezzare questa ipotesi: Il toponimo "Schiavi" riflette la forma latina medioevale *slavus* = "slavo" e si riferisce ad un antico insediamento slavo (croato) nel territorio, che rientra nel quadro di una immigrazione slava nell'area abruzzese e molisana particolarmente tra i secoli XIII e XV (Aquilano, 2001: 11-19).

⁴ Fra gli Slavi il nucleo sociale era costituito da un gruppo di famiglie (*zadruga*) unite da vincoli di consanguineità fra tutti i membri maschi. Ogni *zadruga* aveva legami di sangue con alcune altre e questa "parentela allargata" formava un "rod" e cioè un insieme di *zadrughe*. Al rod e quindi a ciascuno dei suoi componenti appartenevano i boschi, i pascoli e le acque del territorio occupato ed ognuno poteva servirsene secondo le regole

sacralizzazione del territorio attraverso una danza – per usare le parole di Lomax – che «consacra e rafforza il dato della necessità quotidiana» (Kulik, 1986: 5) per mezzo della quale si sviluppa il senso di appartenenza al gruppo e vengono rinsaldati i legami parentali. Questa suggestiva ipotesi incoraggerebbe ad aprire nuove indagini etnografiche di tipo comparativo tra la spallata e le danze balcaniche di area croata.

Attraverso i racconti degli informatori anziani di Schiavi si delineano i fattori situazionali e i contesti rituali in cui collocare gli eventi danzanti. Nelle notti d'estate, dopo il lavoro collettivo e durante le veglie, spesso le contrade di Schiavi risuonavano delle "botte di *spallata*", come nelle feste invernali tipiche dell'ambiente contadino e legate all'uccisione del maiale, e ancora in quegli eventi rituali e collettivi previsti nel ciclo dell'anno come il capodanno o il carnevale, o le diverse feste religiose del ciclo liturgico. A queste "occasioni a ballo" partecipavano gruppi di ballo provenienti dalle diverse contrade, che danzavano riunendosi nella piazza del paese o nelle contrade stesse. La comunità di Schiavi sviluppa nel tempo uno spiccato gusto estetico alla danza in genere e alla *spallata* in particolare, in cui ancora oggi si riconosce. La *spallata* diviene una pratica comunicativa tipica di Schiavi e come tutte le forme e le pratiche comunicative di una società, i modi di parlare, di vestirsi, di cantare, di fare musica, di ballare costituisce una risorsa sociale, un "equipaggiamento per vivere", uno dei mezzi sociali disponibili ai membri di quella società per portare avanti le finalità sociali. Secondo Bauman, infatti, le forme espressive sono una specie di materia prima attraverso le quali le persone vivono la propria vita e perseguono i propri

e le necessità. La terra coltivata apparteneva invece alla *zadruga* che la lavorava (Clavora, Mattelig, 1994).

obiettivi sociali. Esse assumono dei valori differenziali nel momento in cui determinati gruppi considerano alcune di queste pratiche preferibili rispetto ad altre, perché più autentiche e più belle rispetto ad altre, e l'attribuzione del valore estetico è connesso alla differenziazione sociale. Ed ecco dunque che la *spallata* diviene il simbolo di una tradizione paesana autentica e duratura, che lega la comunità diasporica di Schiavi che, sempre più numerosa, vive a Roma. Diventa un equipaggiamento per vivere insieme a tutte le altre forme espressive (specialità culinarie, repertori di canti ecc.) che vengono praticate nelle feste organizzate a Roma come nel paese di origine. L'attaccamento alla danza è talmente forte che i giovani coetanei di Cristina la inseriscono fra i balli moderni oggi in uso, preferendo anzi la musica della *spallata* come musica da ballare, mentre spesso l'altra musica viene usata nei pub e discoteche come sottofondo per discorrere. I giovanissimi di Schiavi poi considerano la *spallata* "il ballo più bello del mondo.....verooooo?????" come si può leggere nelle diverse pagine di *facebook* da loro attivate ricche di foto, video e commenti⁵.

3. Ripensare la "tradizione". Le interviste di Cristina, stralci della sua infanzia, vissuta tra Roma e il paese d'origine, esperienza comune a tanti altri ragazzi di Schiavi, rappresentano la cornice contestuale in cui collocare la riflessione sulla tradizione di questa danza attraverso l'analisi delle strutture sociali e culturali che ne organizzano l'uso effettivo nella pratica della vita sociale attuale.

⁵ Tra queste vorrei citare almeno due pagine: 1. "Per chi ha almeno una volta ballato la *spallata*" con 266 giovani iscritti; 2. "Schiavi D'Abruzzo fans: per chi c'è passato almeno una volta" con 337 iscritti

[...]N - Tuo padre ti ha insegnato la spallata / dove stavate?

C - Stavamo a casa nella cucina che è abbastanza grande // e mi ha insegnato i passi fondamentali / il fatto di andare avanti e indietro /di mettersi di fronte ad un'altra coppia e.../ le donne e gli uomini devono essere messi a croce / non devono essere donna di fronte a donna... ma donna di fronte a uomo e uomo di fronte a donna / la donna passa sempre in mezzo e bisogna capire...../ ma comunque è semplice...// nella spallata si capisce dal tipo di musica quando bisogna dare la botta con il fianco / ed ogni volta che c'è il fraseggio cantato bisogna fermarsi e l'uomo deve fare passare la donna al suo fianco/ deve farla passare davanti a lui al suo fianco.../ questo fin quando non finisce..../ il racconto in dialetto.... /perché quello che gli uomini dicono è un racconto.../ un racconto d'amore/ che .../ incontra la donna in un campo / oppure la incontra sotto una quercia e le dice ...come sei bella / sei fresca come una rosa/ e fin quando non finisce tutto il racconto l'uomo deve sempre far passare la donna davanti e portarsela all'altro fianco.....// quando finisce il fraseggio / che in genere è o con "tre colpi" o "cinque colpi" .../ finiti i colpi si gira un'altra volta e poi si ricomincia ad andare avanti....//

N - Lui dunque ti ha insegnato queste regole fondamentali....//

C - Sì...../le regole fondamentali anche se poi la spallata si è evoluta con il tempo/

[...] C- c'erano le feste di paese/ si andava /c'erano i preparativi tutto il mese di agosto si aspettava tutta la giornata per salire su in paese perché ogni sera c'era una festa....// si saliva su...e...//era qualcosa di bello perché c'era il vedersi con le persone / incontrarsi/ sentire proprio l'affetto che nella città si perde.../ perché lì.. non so perché/ però è come se tutti...// se fossimo tutti più uguali...// ci si incontrava in paese... / si iniziava la festa.../sempre con un oganetto a portata di mano...// c'era prima il com-

plesso che era qualcosa di...nuovo/ di moderno e dopo verso l'una.../ finiva il complesso e c'era sempre il famoso *ddu'bbòttə* [organetto diatonico] che veniva preso dalla gente più anziana..... cominciavano gli anziani...//6

Nel segno della narrazione Cristina svela le dinamiche tipiche della trasmissione della tradizione, come e quando la danza sia stata appresa e quali i processi di innovazione che ne assicurano il mantenimento. Dalle sue spiegazioni appare evidente che la conoscenza e la competenza pratica della danza passano da una generazione all'altra attraverso due canali:

1. la trasmissione dei passi avviene per mimesi nelle occasioni a ballo sia pubbliche sia private, un'educazione non formalizzata o "inculturazione", in cui acquista un ruolo determinante l'interazione musicale che è fortissima. Nella danza popolare infatti la musica insegna, gli occhi rubano, il corpo conserva la memoria dell'esperienza.

2. la trasmissione della struttura coreografica (il percorso nello spazio danzato), che è fortemente formalizzata e codificata in regole rigide, avviene la sera a casa con un'accurata spiegazione teorica e pratica da parte del padre, ottimo suonato di *ddu'bbòttə*.

La ragazza descrive la struttura formale della danza, i moduli cinesici, le particolarità stilistiche dell'esecuzione, il codice sociale di riferimento, sempre però in nome di una "tradizione" che rimane punto di riferimento costante nelle pratiche culturali di cui parla. Queste pratiche vengono vissute nel presente ma sempre

⁶ Intervista a Cristina Falasca del 25-11-2002. La trascrizione fonetica delle interviste segue il metodo di trascrizione adottato da Aurora Milillo le cui indicazioni si possono rilevare in Milillo (1983).

in nome di un «passato significativo» (Bauman, 1992: 33) che si vuole perpetrare, la scelta di un passato buono è selettiva, il passato doloroso che ha portato la maggior parte degli abitanti all'emigrazione viene taciuto e dimenticato. La “tradizione” fa parte del progetto esistenziale di Cristina.

[...]C - Io collego quasi tutta la mia vita a questo paese / che è la mia tradizione/

[...]La spallata è un ballo che non ha mai perso la sua tradizione /... non come in altri paesi in cui ballano solo le persone anziane e dove il ballo locale non è stato tramandato ai giovani...//⁷

Le sue parole restituiscono l'immagine di una pratica folklorica speciale per il modo in cui si rivela centrale il concetto di tradizione rispondendo alle tre accezioni classiche del criterio di tradizionalità: 1. è una danza antica, probabilmente, considerata la sua struttura, tra le più arcaiche in Italia; 2. trasmette un messaggio culturalmente significativo nel rinsaldare il legame di gruppo e la sua permanenza si spiega proprio in base alla significatività di questo messaggio; 3. la sua conoscenza avviene per tradizione orale.

Sembrerebbe una tradizione quasi cristallizzata nella sua purezza, ma questa idea ci esporrebbe al rischio di «una visione naturalistica della tradizione come eredità culturale radicata nel passato» (Bauman, 1992: 32), mentre è mio intento trasmettere a chi legge un'idea di *spallata* come atto comunicativo che «vive in primo luogo nelle azioni delle persone ed è radicata nella loro vita sociale e culturale» (Bauman, 1992: 32). Quale il significato di questa danza così come le persone stesse la recepiscono?

⁷ Idem

Quali aspetti dello stile di vita di un gruppo sono espressivamente rappresentati, proiettati e trasformati nella sua struttura formale? Quali sistemi di valori, relazioni simboliche e metaforiche vengono ancora veicolati in essa? Quale relazione tra codice sociale e interpretazioni personali? (Bauman, 2002: 100).

Ancora una volta ci lasciamo guidare dalle parole di Cristina che evidenzia come a Schiavi siano soprattutto i giovani a rendere viva questa pratica. “I giovani la sentono come una cosa viva”, per essi “ogni minima scusa è buona per fare questo ballo”. La tradizione della *spallata* quindi è il frutto di una lettura selettiva del passato, soprattutto da parte dei giovani, una creazione simbolica e sociale tra gli aspetti del presente e l’interpretazione del passato. La «tradizione è costituita simbolicamente nel presente» (Bauman, 1992:32), è una «retroproiezione»⁸ (Lanclud, 2001:131) perchè nel presente operiamo la selezione di quella parte di passato in cui sono depositate le memorie della collettività e a cui la tradizione conferisce garanzia di autenticità ed autorevolezza. La scelta da parte di un gruppo di un passato rappresentativo è legata ad una istanza di natura sociale e, come nel caso della comunità diasporica romana di Schiavi, può essere un modo per rinsaldare la propria *identità*, ma anche un modo per affermare la propria *differenza* all’interno della società complessa. Una scelta legata ai bisogni dell’individuo e del gruppo comprensibile attraverso l’analisi dei “proces-

⁸ «Noi selezioniamo ciò da cui ci dichiariamo determinati, noi ci presentiamo come i continuatori di coloro che abbiamo reso nostri predecessori. La tradizione istituisce una “filiazione inversa”: non sono i padri a generare i figli, ma i figli che generano i propri padri. Non è il passato a produrre il presente, ma il presente che modella il suo passato. La tradizione è un processo di riconoscimento di paternità.» (Pouillon, 1975: 160).

si” di costituzione del folklore e dei bisogni di tradizionalizzazione che emergono nella società attuale⁹. Le parole semplici ma eloquenti di Cristina svelano quali siano i fattori selettivi e i principi organizzativi, sia individuali sia sociali, che hanno modellato la sua carriera di danzatrice di *spallata*, il delinearci di un suo repertorio individuale, il suo *status* di componente attiva nell’ambito della giovane generazione del paesino abruzzese, il suo ruolo di detentrica di una tradizione e di innovatrice nel contempo.

3.1 Confrontarsi con il cambiamento. Gli approcci teorici a cui si è fatto riferimento mettono in evidenza che la tradizione non presuppone staticità, può evolvere o regredire in relazione al processo di modernizzazione. Le innovazioni si verificano, i cambiamenti succedono. La catena della continuità nell’espressività umana è anche una catena di mutamenti e nelle sue interviste più volte Cristina affronta il problema del cambiamento:

[...]la *spallata di una volta* non è la *spallata* di oggi...

[...] **la *spallata* si è evoluta con il tempo**/ io mi ricordo quando la facevano le mie zie e comunque le donne anziane del posto / che ero piccola.../la facevano molto più lenta e molto ondeggiata / e piano piano passavano avanti e indietro // adesso è più.../ non una corsa... però.../ è più viva forse perché con la società di adesso / i giovani di adesso la sentono come una cosa più viva// e anche si è velocizzata la musica//

[...] con la gioventù moderna è avvenuta questa evoluzione nella *spallata* e...../

[...]C. - prima si faceva sempre solo.../ o in quattro / massimo in sei/ adesso si fa in otto in dodici sempre tutti in fila / oppure si fa in otto incrociati/ in dodici incrociati/ però ecco questo lo fanno solamente i giovani perché gli anziani

⁹ Bravo (1984: 15-17) e Gallino (1984: 7-13).

conservano il ricordo di farla a quattro /in sei ed è un po' più "lentina".../ poi parecchi suonatori giovani di adesso /mettono anche dei giri più veloci proprio nel.../ suonarla o ...qualche nota in più.../ invece prima era molto più semplice proprio per il fatto che non c'era un vero insegnamento // le persone di una volta si ricordavano del nonno o del padre che la suonavano e cercavano di riprendere il verso per dare la botta/ al momento giusto /(.....)10

Nonostante le limitazioni di spazio di questo articolo, ho voluto lasciare alla giovane informatrice il compito di guidarci tra ai processi di trasformazione che investono negli ultimi anni il nostro oggetto di ricerca. Cambiamenti che non devono essere guardati con sospetto ma piuttosto come una risorsa per sviluppi e arricchimenti delle nostre prospettive di ricerca¹¹.

Il fenomeno della "tradizione" si associa strettamente a quello della "innovazione" come risposta attiva delle giovani generazioni alla pressione condizionatrice degli anziani (Cirese, 1973: 95). Cristina da una parte evidenzia il bisogno di "tradizionalizzazione" del gruppo giovanile, che rimane fortemente legato al mantenimento della danza nella sua struttura portante (botta dei fianchi e percorso iterativo), dall'altra come le nuove condizioni di vita, legate alle sollecitazioni della modernità, portano le generazioni successive all'introduzione di elementi che segnalano fortemente la loro presenza. Per i tanti giovani suonatori di Schiavi l'organetto (a due ma anche a più bassi) e la musica della *spallata* più che mai restano un equipaggiamento per vivere visto che:

[...] C. tanti miei amici suonano per carriera.../ o come secondo lavoro... / in genere garagisti, meccanici o impie-

¹⁰ Intervista a Cristina Falasca del 17-12-2002.

¹¹ Blacking (1977: 1-26).

gati si arrangiano a suonare.../ prendono lezioni...fanno le serate nelle pizzerie... nei ristoranti o nelle balere.../ altri ...anche se non sanno suonare niente altro...ma.../ la spallata con l'organetto la sanno suonare...//¹²

Le nuove generazioni fanno onore agli anziani per il modo in cui sono inseriti nel grande mercato dell'etnico, beninteso tenendone al riparo la *spallata* in quanto danza. Uno di essi, tra i più cari amici di Cristina è “campione del mondo di organetto”, titolo vinto in una delle tante gare di organetto che vedono un'attiva partecipazione di giovani.

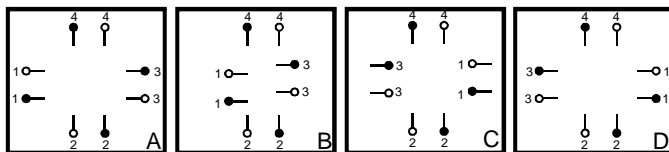
La ragazza, facendosi portavoce dell'esperienza giovanile, affronta con consapevolezza il processo innovativo che ravvede in quattro elementi: 1. l'evoluzione della struttura coreografica portante con l'aggiunta di una nuova figura che chiama *spallata a croce*; 2. l'aumento della velocità musicale che ha come conseguenza (secondo Cristina) la semplificazione del modulo coreico di base soprattutto nei maschi che da poco tempo hanno recuperato la pratica del ballo; 3. l'introduzione nella frase musicale di virtuosismi a cui si lega la possibilità di mettere in risalto il virtuosismo piroettante delle donne, sempre che i maschi lo consentano. 4. la possibilità di far comandare le donne. È interessante notare che la maggior parte delle innovazioni avvengono a Schiavi durante le feste estive.

[...]C -è successo a Schiavi.../perché è anche il periodo che si balla di più la spallata.../anche qui a Roma la balliamo però devi aspettare la festa... invece lì il mese di agosto si balla tutte le sere...//¹³

¹² Intervista a Cristina Falasca del 17-12-2002.

¹³ Idem.

Vorrei soffermarmi sui punti 1 e 4, rimandando in altra sede, per motivi di spazio, le considerazioni sui punti 2 e 3. L'introduzione della figura coreutica chiamata *spallata a croce* è avvenuta negli ultimi dieci anni ad opera delle nuove generazioni che si sono riappropriate della tradizione¹⁴. Mi sembra di potervi rinvenire una modifica parziale della struttura formale che tuttavia mantiene quelle caratteristiche formali che abbiamo chiamato "strutture persistenti" (botta con i fianchi e percorso iterativo) o "organizzazione interna delle unità di movimento". Questa elaborazione presuppone una selettività estetica da parte dei ragazzi, infatti la stessa Cristina si pone il problema di come sia avvenuta questa innovazione e l'attribuisce alla interazione creativa che si gioca tra i giovani durante le feste. La *spallata a croce*, creazione collettiva delle generazioni successive, sancita dall'uso, già prolungato (10 anni), nella pratica del ballo, è accolta anche dagli anziani che tuttavia si limitano ad osservarne l'esecuzione da parte dei giovani.



Spallata a croce: schema del percorso lineare iterativo delle coppie n 1 e 3 (sola andata). Nella fase D mentre si gira viene eseguita la "botta".

Altrettanto interessante mi sembra l'assunzione da parte delle donne del ruolo di *comandante di spallata*, un'innovazione rivoluzionaria nel tessuto sociale. Approfittando di un'indecisione dei maschi, Cristina, si improvvisa "corifea" e inizia il canto allusivo che annuncia

¹⁴ La *spallata a croce* non era stata osservata da Gala.

il cambio di sezione in cui le coppie cambiano figurazione (invece di cambiare di posto con le coppie che sono a loro contrapposte, ogni ballerino sposta alternativamente a destra e a sinistra la propria compagna di ballo). Il comportamento della ragazza, nato da un atto di liberazione individuale della creatività femminile, diviene un'innovazione accolta e sanzionata dal gruppo. Altre ragazze, costrette come lei entro un modello femminile ancora per molti aspetti tradizionale, seguono il suo esempio conferendogli un carattere sociale e collettivo, sempre che i maschi lo consentano. Lo stralcio d'intervista mette in luce il carattere di sfida, altro elemento caratteristico della *spallata*, che nell'osservazione e partecipazione al ballo si può cogliere a diversi livelli: sfida tra l'uomo e la donna, tra suonatori e danzatori, con la propria resistenza fisica e, nel caso delle gare di *spallata*, tra i vari gruppi di esecutori.

N - Ma forse non c'era un uomo che la cantava e quindi è successo per necessità?

C - No no è stato più che altro.../ un farsi avanti e.../sfidare.../si sfidare.../ dico

- voglio vedere la reazione.....sfidare...anche io posso farlo...//

Si all'improvviso senza dire niente prima.../ mentre facevamo avanti e indietro .../ho visto che in quel momento nessuno si faceva avanti per comandare e ho detto mi butto...//

proviamo... / voglio proprio dare una sfida agli uomini e alla gente intorno per vedere come reagiscono e hanno reagito bene// ((è divertita e fiera nel raccontare))...con simpatia... tranquillamente (....)¹⁵

¹⁵ Intervista a Cristina Falasca del 17-12-2002.

Il tema della sfida tipico delle danze armate¹⁶ permette di spostare l'attenzione alla *performance*, di cui le citate gare di spallata costituiscono un ottimo esempio. Proprio un rappresentante della seconda generazione, un giovane abile suonatore di fisarmonica e di tastiera, maestro di organetto, in possesso di un notevole controllo tecnico acquisito attraverso la scuola, è stato uno dei promotori della gara di *spallata* organizzata a Schiavi nell'agosto del 2001, cui hanno partecipato cinque gruppi che riunivano, secondo la tradizione, abitanti provenienti da contrade diverse. Come appare dal filmato amatoriale girato in quell'occasione, e gentilmente messi a disposizione da un componente dell'Associazione Culturale "Lo Scacciapensieri" di Roma, colpisce innanzitutto un elemento veramente singolare per un paese di suonatori di organetto sia anziani sia giovani, ovvero che sia stato scelto per l'esecuzione di tutti i gruppi partecipanti, come "base neutra", un pezzo musicale preregistrato con il sostegno ritmico di una batteria elettronica per segnalare la botta con i fianchi.



¹⁶ Galanti (1942), Lorenzetti (1991).

La spiegazione offerta è che in questo modo l'esecuzione musicale non avrebbe influito sul giudizio della giuria popolare, mentre sarebbe stata determinante la guida del comandante e la coordinazione del gruppo dato che all'interno di ogni gruppo ciascun corifeo avrebbe dato i comandi con il proprio canto. L'estromissione dall'evento della componente musicale dal vivo, se da una parte è una riprova dell'importanza nell'evento danzato dell'interazione tra danzatore e musicista, dall'altra potrebbe essere dovuta a pressioni esterne omologanti. Durante la gara un solo gruppo, formato nella maggior parte da anziani, esegue la danza nella tradizionale disposizione a file contrapposte, a questo gruppo va la mia simpatia, ma anche quella della giuria popolare. Potremmo parlare a lungo dei dati strutturali, stilistici, musicali, ritmici delle diverse esecuzioni dei cinque gruppi partecipanti, dell'uso delle "varianti qualitative personali" (o virtuosismi) legate alla pratica del ballo da parte degli anziani, ma anche da parte di alcuni giovani tra cui Cristina e i suoi amici più stretti. Ma in verità ciò che mi interessa è quello che questa immagine della gara di *spallata* ci restituisce sulla comunità di Schiavi.

La concitazione ritmica trova immediata risposta sociale tra la folla che si riconosce nell'evento attraverso una partecipazione attiva: commenti sullo stile di esecuzione, incitamenti, un tifo condiviso tra calcio e *spallata*. Una pratica rituale arcaica che offre ancora alla comunità la possibilità di comunicare un complesso di significati coerenti nel cuore della società complessa.

Riferimenti bibliografici

AMSELLE JEAN LUPE, *Logiche meticce*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 (ed or. 1990).

AQUILANO DAVIDE, *Schiavi oggi. Il paese*, in ANNA MARIA SENTIERI (a cura di), *Schiavi D'Abruzzo. Ver-*

- so la cima del monte*, Sulmona, Synaps Edition, 2001, pp. 5-8.
- IDEM, *Storia e archeologia del territorio*, in ANNA MARIA SENTIERI (a cura di), *Schiavi D'Abruzzo. Verso la cima del monte*, Sulmona, Synaps Edition, 2001, pp. 11-18.
- BLACKING JOHN, *Some problems of theory and method in the study of musical change*, «Yearbook of International Folk Music Council», IX, 1977, pp. 1-26.
- BAUMAN RICHARD, *Verbal Art as Performance*, Newbary House, Rouley, 1977.
- IDEM, *Folklore*, in IDEM (a cura di), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, New York, Oxford University Press, 1992, pp. 29-40.
- IDEM, *La ricerca sul campo in ambito folklorico nelle sue relazioni contestuali*, in PIETRO CLEMENTE, FABIO MUGNAINI (a cura di), *Oltre il Folklore*, Roma, Carocci, 2002, pp. 99-109.
- BIRDWHISTELL RAY L., *Introduction to Kinetics : An annotation system for analysis of body motion and gesture*, University of Louisville, Kentucky, 1954 (ed. orig. 1952).
- IDEM, *Kinesics and Context*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970.
- BOAS FRANZ, *Premessa*, in DAVID EFRON, *Gesto, razza e cultura*, Milano, Bompiani, 1974 (ed. orig. 1941), pp. 15-16.
- BONANZINGA SERGIO, *Tipologia e analisi dei fatti etno-coreutici*, «Archivio Antropologico Mediterraneo», II, 1-2, 1990, pp. 77-105.
- BRAVO GIAN LUIGI, *Festa contadina e società complessa*, Milano, Franco Angeli, 1984.
- CARBONE DONATA, *Trascrizione del movimento e danze tradizionali. Analisi di un saltarello di Amatrice*, «Culture Musicali», IV, 7-8, 1985, pp. 3-56.

- CARPITELLA DIEGO, *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio Editore, 1973.
- IDEM, *Il linguaggio del corpo e tradizione popolare. Bianco e nero 1975*, in IDEM (a cura di), *Materiali per lo studio delle tradizioni popolari*, Roma, Bulzoni Editori, 1975, pp. 251-260.
- IDEM, *Cinesica 1. Napoli. Il linguaggio del corpo e le tradizioni popolari, codici democinesici e ricerca cinematografica*, «La ricerca folklorica», 3, Grafo Edizioni, 1981, pp. 61-68.
- CIRELLI ANTONIO (a cura di), *Il Regno delle due Sicilie descritto e illustrato*, Napoli, Stabilimento Tipografico G. Nobile, 1853-60.
- CIRESE ALBERTO MARIA, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1973 (ed. or. 1971).
- CLAVORA FERRUCCIO, MATTELLIG RENZO, *Slavia*, Cividale del Friuli, Kulturno Drustvo Studenti, 1994
- CLEMENTE PIETRO, MUGNAINI FABIO (a cura di), *Oltre il folklore*, Roma, Carocci, 2001.
- CLIFFORD JAMES, *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993 (ed or. 1988).
- CORTESE GIULIO CESARE, *Micco Passaro Innamorato*, Napoli, 1619.
- Danze popolari italiane*, Firenze, Edizioni Taranta, 1990 (ed. orig. O.N.D, Roma, 1935).
- DEI FABIO, *Beethoven e le mondine*, Roma, Meltemi, 2002.
- IDEM (a cura di), *Cultura popolare e cultura di massa*, Università di Roma «La Sapienza», Roma, 2000-2001.
- DELFINI LAURA, *Coreologia: principi e metodi*, in ELENA GRILLO (a cura di), *Incontri con la danza 1993*, Opera dell'A.N.D, Roma, (1994).
- DI TONDO ORNELLA, *Il linguaggio del corpo. Storia della danza*, Torino, Loescher, 1990.

- DI TONDO ORNELLA, STOPPA FRANCESCO, *Il ballo a zampogna in Abruzzo*, in questo volume.
- EKMAN-WALLACE P., FRIESNEV V., *The Repertoire of Nonverbal Behaviour: Categories, Origins, Usage and Coding, relazione al Symposium: «Communication Theory and Linguistic Models in The Sociale Sciences»*, «Torquato di Tella», Buenos Aires, 1967, «Semiotica» I 1.
- GALA GIUSEPPE MICHELE, *La spallata dell'Italia centro-meridionale* (1 parte), «Choreola», I, 1, 1 991, pp 37-39.
- IDEM, *La spallata dell'Italia centro-meridionale* (2 Parte), «Choreola», I, 2, 1991a, pp. 29-30.
- IDEM, *La canzone a ballo tra letteratura e oralità*, «Choreola», II, 7-8, pp. 114-136.
- IDEM, *Il ballo cantato nella tradizione popolare odierna*, «Choreola», III, 9, 1993, pp. 154-240.
- IDEM, *Il canto allusivo o testo segnaletico*, «Choreola», IV, 11, 1994, pp. 296-315.
- GALANTI BIANCA MARIA, *La danza della spada in Italia*, Roma, Edizioni Italiane, 1942.
- GALIANI F., *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano*, tomo II, Napoli, Edizione Porcelli, 1789.
- GALLINI LUCIANO, *Identità della tradizione, tradizione dell'identità*, in Luigi Bravo, *Festa contadina e società complessa*, Milano, Franco Angeli, 1984, pp. 7-13.
- GEERTZ CLIFFORD, *Dal punto di vista dei nativi: sulla natura della comprensione antropologica*, in IDEM, *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino, 1988 (ed or. 1976)
- GIUCHESCU ANCA, *La danse comme objet sémiotique*, «Yearbook of the International Folk Music Council», 5, 1973, pp. 175-178.

- HANNA LYNNE JUDITH, *La danza*, in Tullia Magrini (a cura di), *Universi Sonori*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 294-315.
- HOBSBAWM ERIC J., RANGER TERENCE, *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 2004 (ed.or. 1983).
- KULIK CAROL, *Note sulla coreometria di Alan Lomax*, abstract del convegno *Cinesica e cultura*, Roma, Aics-Cattid, 1-3 dicembre 1986, pp. 1-6.
- LENCLUD GERARD, *Le grand partage ou la tentation ethnologique*, in GERARD ALTHABE, DANIEL FABRE, GERARD LENCLUD, *Vers une ethnologie du présent*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1992, pp. 9-39.
- IDEM, *La tradizione non è più quella di un tempo*, in PIETRO CLEMENTE, FABIO MUGANINI (a cura di), *Oltre il folklore*, Roma, Carocci, 2001, pp. 123-133.
- LORENZETTI ROBERTO (a cura di), *La moresca nell'area mediterranea*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1991.
- MILILLO AURORA, *La vita e il suo racconto*, Roma, Casa del Libro, 1983.
- POULLION JEAN, *Tradition: transmission ou reconstruction*, in Idem, *Fétiches sans fétichisme*, Paris, Maspéro, 1975.
- PROCA-CIORTEA VERA, GIURGHESCU ANCA, *Quelques aspects théoriques de l'analyse de la danse populaire*, «Langages», 10 juin 1968, pp. 87-95.
- SACHS CURT, *Storia della Danza*, Milano, Il Saggiatore, 1966, (ed. orig. 1933).
- STARO PLACIDA, *Metodo di analisi per un repertorio di danze tradizionali*, «Culture musicali», I, 2, 1982, pp. 73-93.
- EADEM, *Analisi del repertorio di danza della Val di Po*, «Culture Musicali», IV, 7-8, 1985, pp. 57-89