

**UN COLLOQUIO ININTERROTTO E UN'ISPIRAZIONE PREZIOSA:
BARBARA SPARTI, IL «SALTARELLO» E LA «CANZONE A BALLO»
TRA COLTO E POPOLARE**

*An uninterrupted conversation and a precious inspiration: Barbara Sparti, the «saltarello»
and the «canzone a ballo» between courtly and traditional dance*

Ornella Di Tondo
Ricercatrice indipendente

*Data di ricezione: Ottobre 2017
Data di accettazione: Dicembre 2017*

ABSTRACT

Il saggio intende porre in luce, in chiave autobiografica, l'importanza di Barbara Sparti nella ricerca degli intrecci tra mondo colto e tradizionale, in particolare in relazione alle danze oggi ancora vive, ma pure utilizzate nei secoli passati da quei maestri di danza, coreografi e musicisti che hanno lasciato traccia in trattati e manuali di danza, in notazioni coreografiche e musicali. Come esemplificazione della rilevanza di tale approccio, si analizzano il *saltarello* e la *canzone a ballo*. Si mette in evidenza anche il contatto di Barbara Sparti con studiosi di Etnocoreologia e col mondo delle danze tradizionali per quanto riguarda l'improvvisazione, lo stile, l'ornamentazione nella *performance* delle danze antiche. Viene altresì affrontato il problema dell'oralità insita nei trattati di danza aulici da Barbara messa in luce in più di una occasione.

Palabras clave

Tradizione, ricostruzione, trattati di danza, tradizione e trasmissione orale, improvvisazione, *canzone a ballo*, *ballata*, *saltarello*.

ABSTRACT

The study covers, in an autobiographical key, the relevance of Barbara Sparti's research concerning the relations among courtly and traditional dance, and the importance of this approach for the author's studies. The focus is put on some traditional dances yet performed today but also used in the past by the dance masters, choreographer and musicians, and present in dance manuals, dance notation and music notation, like *saltarello* and *canzone a ballo*. Other topics concern the Barbara's interest about ornamentation, improvisation, variation and virtuosity in the performance of social dance of the Italian Renaissance, and the problem of the oral tradition and transmission in the dance manuals.

Keywords

Tradition, reconstruction, dance manuals, oral tradition and transmission, improvisation, *canzone a ballo*, *ballata*, *saltarello*.

La chiave autobiografica che ho scelto di utilizzare per questo contributo su Barbara Sparti e sulla importanza che ella ha avuto per la ricerca e per la ricostruzione della danza dei secoli XV-XVII, e di riflesso sulla mia formazione e sui miei studi, non è per me usale. Tuttavia, il mio primo incontro con Barbara, risalente a quaranta anni fa, allorché giovanissima divenni sua allieva dei corsi di danza rinascimentale, fu così importante che non riesco a pensarla, o a scrivere di lei e dei suoi studi, in altro modo. Della sua influenza sulla mia attività di studiosa darò un esempio citando brevemente due temi, il *saltarello* tra colto e popolare e la *canzone a ballo* nel Medioevo, dei quali mi sono interessata parecchi anni fa e che proprio dalle ricerche e dagli esperimenti di Barbara (e da quanto appreso nei corsi universitari del padre dell'etnomusicologia italiana, Diego Carpitella), presero ispirazione. Altri argomenti che affronterò, sia pure incidentalmente, riguardano l'interesse di Barbara, stimolato dall'incontro con il mondo dell'Etnocoreologia, per aspetti, quali l'improvvisazione, lo stile, l'ornamentazione, che considerava essenziali nella performance delle danze storiche di carattere sociale, e per il problema, da lei in più di una occasione affrontato, della lettura e dell'interpretazione dei trattati di ballo aulici.

Due incontri fondamentali, una doppia vocazione: colto e popolare nella storia della danza

Pur provenendo dalla danza classica e poi contemporanea, oltre che da studi musicali, da quando ero poco più che adolescente la mia vocazione, e quindi la mia più intima appartenenza, è stata però fondamentalmente duplice, legata al mondo delle danze antiche e a quello delle danze popolari, tradizionali (così definite per il loro intenso legame con la continuità e la tradizione) ed etniche. Uno dei pochi momenti in cui sentivo che i due mondi, in me coesi e osmotici, si potevano palesare ed essere compresi è stato con Barbara Sparti. E' grazie al mio primo incontro con lei, durante gli incontri organizzati da Vittoria Ottolenghi negli anni Settanta alla Sala Casella dell'Accademia Filarmonica Romana, che ho realizzato cosa desideravo nella vita. Volevo fare come lei: aprire un antico manoscritto, leggervi dentro, risuscitare le parole di uomini e

donne che avevano, molti secoli prima di me, danzato e sofferto, amato e ballato, ripercorrerne i passi, ma non così, astrattamente, volevo proprio posare nuovamente, materialmente, il piede sulle loro tracce. Dopo un paio di anni, nei primissimi anni Ottanta, un'altra folgorazione durante le lezioni universitarie di Etnomusicologia, allora disciplina assolutamente di nicchia, all'Università "La Sapienza" di Roma con Diego Carpitella. In questo caso, a provocare la scintilla furono i filmati da lui realizzati sul fenomeno del tarantismo in Salento con l'antropologo Ernesto De Martino sul finire degli anni Cinquanta e i suoi studi sulla cinesica sarda e napoletana, quindi le ricerche sul campo nel centro-meridione d'Italia, effettuate assieme agli altri, pochi, studenti, sotto la guida degli assistenti delle cattedre *Etnomusicologia e di Tradizioni popolari*, per documentare musiche e balli tradizionali ancora in vita; infine, nel 1983, la spedizione alla festa degli Anastenarides in Grecia, la loro danza sacra con le icone sul fuoco.

Mi sono sempre vista, più ancora che come storica, filologa e cacciatrice di tracce e documenti (un altro tassello lo portò la laurea in Archivistica paleografica, dopo quella in Etnomusicologia/Etnocoreologia), come una antropologa della contemporaneità, ma anche del passato. La mia tesi di laurea in Etnomusicologia, conseguita nel 1986, era incentrata sul concetto di colto e popolare nella trattatistica coreica in Italia dal XV al XIX secolo, un estratto della quale fu pubblicato nel 1991 (DI TONDO 1990-1991). Uno di quegli argomenti, a pensarci oggi, veramente arduo, e che potei concludere solo grazie alla sensibilità storica e filologica applicata alle fonti coreiche appresa da Barbara, oltre che al rigore scientifico all'epoca richiesto e quindi progressivamente appreso dagli studenti, in particolare di certe materie di ambito umanistico considerate sperimentali e di fatto elitarie, in anni ancora lontani dall'università di massa e dalla parcellizzazione e banalizzazione del sapere di non piccola parte dell'attuale sistema universitario. Dopo di allora, per molti aspetti non ho fatto che continuare a percorrere quella strada, seppure a diversi livelli di approfondimento e di analiticità. Questa mia visione trovava in Barbara –e in Carpitella, che aveva tra l'altro insegnato storia della danza in

Accademia Nazionale di Danza negli anni Sessanta– una delle poche persone che la comprendesse appieno.

Pur non avendo una formazione specialistica in merito, oltre a danzatori, storici della danza, musicisti, musicologici e storici dell'arte, con i quali il rapporto fu vitale e di vero reciproco scambio. Barbara iniziò a frequentare il mondo degli antropologi della danza e degli etnocoreologi, tanto che dalla fine degli anni Novanta entrò a far parte dello *Study Group on Ethnochoreology* dell'*Internation Council for Traditional Music* (ICTM). Era assai attiva in particolare nel *Sub-Study Group on Iconography*, argomento sul quale organizzò diverse giornate di studio in Italia, la prima, grazie al supporto della Fondazione Italiana di Musica Antica, nell'ambito dei suoi storici corsi di danza rinascimentale a Urbino (31 luglio-2 Agosto 2001), la seconda a Roma (11-12 February 2004), presso l'American Academy. Da questa seconda esperienza germinò l'importante testo, curato con Judy Van Zile, *Imaging Dance: Visual Representations of Dancers and Dancing* (SPARTI-VAN ZILE 2011).

Quanto le danze tradizionali possano aprire spiragli fondamentali sulle modalità esecutive di tante danze del passato e come, viceversa, lo studio della danza antica possa illuminarci sulle forme di ascendenza colta 'discese' nel repertorio popolare, Barbara lo aveva capito prima di tutti in Italia nel campo della danza; la cosa era invece assai più scontata in ambito musicologico, basti pensare agli scritti pionieristici di Nino Pirrotta e Alberto Gallo, e di prassi musicale antica. A partire dalle prime testimonianze scritte sulla danza, databili dalla metà del Quattrocento, e almeno per i tre secoli successivi, non sono infatti poche le fonti, soprattutto di carattere letterario che citano modi di ballare o di suonare non solo nazionali alla francese, alla spagnola, all'ungaresca, alla tedesca, ecc., ma anche regionali o locali –«alla mantovana», «all'uso di Roma», «al modo di Fiorenza»– di cui non conosciamo le peculiarità. Diffusi sono anche nomi di balli, probabilmente appartenenti a repertori di carattere popolare cittadino più che rurale, di cui non si ha praticamente alcuna altra traccia nei trattati di ballo, non diversamente, d'altra parte, di alcune delle forme più comuni del repertorio o delle manifestazioni di carattere professionistico e teatrale (come il danzatore-attore della Commedia dell'Arte o i danzatori

acrobati), per secoli ignorate nelle trattazioni colte in quanto ritenute indegne del danzatore di estrazione sociale elevata al quale i maestri e i teorici della danza si rivolgevano.

La questione è ancora più complessa se si considera che in realtà l'intera vicenda storica della danza d'arte e di società in Occidente deve molto alla danza tradizionale, spesso trainante nell'elaborazione della nuova tecnica coreutica e delle nuove forme del repertorio, raffinate e poi descritte nei trattati di danza, in un processo talvolta di circolazione e di scambio reciproco, più spesso di appropriazione da parte dei maestri e dei coreografi di stilemi e di forme di tradizione orale che, estrapolate dal loro contesto e dalle loro funzioni, venivano poi modellate alle raffinate esigenze estetiche (ed etiche) della sfera colta. Ancor più problematico è poi se si sceglie di esaminare danze tradizionali oggi ancora vive (come *tarantella*, *saltarello*, *furlana*, *giga*, *tresca*, *trescone*, *moresca*, per citare le più note in ambito italiano) e in qualche maniera anche utilizzate nei secoli passati da maestri di danza, coreografi e musicisti, che di questa loro forma colta hanno lasciato traccia in trattati e manuali di danza, in notazioni coreografiche e musicali. In questo caso, la difficoltà risiede nella difficoltà di stabilire se, ed eventualmente in che misura, la forma registrata in tali fonti conservi traccia dell'originaria configurazione. Quel che è certo è che tali balli dovettero subire nel passaggio mutamenti più o meno profondi, la cui esatta natura non è però possibile stabilire con esattezza, anche per l'alto livello di astrazione e di stilizzazione presenti nelle fonti colte. Essenziale è quindi domandarsi chi abbia potuto costituirsi come mediatore tra sfera popolare e sfera colta e a quali ambiti abbia attinto (CARPITELLA 1956; CARPITELLA 1960; CIRESE 1973).

Barbara questo lo aveva compreso benissimo, quindi non era raro che i pochi etnocoreologi italiani, tra cui chi scrive, venissero da lei contattati per sapere se nella consultazione delle fonti scritte e musicali, oppure nel corso delle ricerche sul campo, si fossero imbattuti in balli di cui ella aveva incontrato la sola citazione del nome o poco più. Grazie alle sue frequentazioni etnocoreologiche (in particolare della romena Anca Giurchescu, una delle pioniere della Coreologia), Barbara era diventata consapevole di come lo studio

delle modalità esecutive di balli popolari italiani ancora vivi, seppure magari in forma residuale, potesse aprire importanti squarci su danze sociali del passato (per esempio *saltarello*, *piva*, *gagliarda*, *corrente*, *nizzarda*) nelle quali aspetti quali l'improvvisazione, gli abbellimenti e l'ornamentazione erano assai più diffusi di quanto ritenuto, e fossero quindi di grande importanza nella *performance* della danza antica (SPARTI 1986; SPARTI 2000). Barbara condivideva pure un principio fondamentale, elaborato dagli studi etnomusicologici ed etnocoreologici, riguardante l'improvvisazione nelle danze popolari (e quindi anche nelle danze antiche), da non confondersi, come ancora a volte si fa, almeno nei gruppi di riproposta di danze popolari, con un'impresicata 'creatività' e 'spontaneità' popolare. Il danzatore e il musicista tradizionali hanno a loro disposizione un repertorio preciso di elementi (passi, gesti, movimenti), come di motivi e di formule, propri di ogni danza, da poter montare e assemblare non casualmente, ma secondo un sistema preciso di regole, quali il principio di iterazione/variazione, vale a dire, la ripetizione variata di uno o più motivi o moduli coreografici.

Un altro problema sul quale Barbara si è spesso soffermata è quello della corretta interpretazione dei trattati di danza (SPARTI 1999), subordinata alla consapevolezza della presenza delle tracce di quella oralità tipica e esclusiva della danza tradizionale, ma presente anche nella cultura della danza aulica. Non legata a un testo immutabile e a un insegnamento formalizzato, la danza tradizionale si è storicamente sviluppata come una disciplina di carattere orale o meglio, aurale, visuale, cinetico (DI TONDO 2009; DI TONDO 2010), nella quale la creazione, l'apprendimento e la trasmissione non utilizzano canali scritti e raramente verbali. Sono queste, però, caratteristiche in buona parte condivise dalla danza di ambito colto, anch'essa essenzialmente non legata ad alcuna fissazione scritta, preventiva o descrittiva, della sua materia. Le rare fonti di cui disponiamo, *in primis* i trattati di danza, sono quindi quasi sempre ellittiche e lacunose, oltre che per l'innegabile difficoltà insita nella descrizione e nella notazione della danza, per esplicita volontà dello stesso trattatista, più interessato a documentare le proprie creazioni e quelle dei maestri riconosciuti che a documentare le forme di base del repertorio. Per essere veramente

comprese, tali testimonianze devono essere lette e interpretate criticamente come un'opera aperta e nella quale i 'vuoti' assumono la stessa rilevanza dei 'pieni'. Barbara non si stancava d'altra parte di ripetere che il numero delle fonti di cui disponiamo –arricchitosi non poco, negli scorsi decenni, proprio grazie al suo instancabile lavoro di scavo, interpretazione ed edizione critica–, è comunque assolutamente limitato e non rappresentativo dell'enorme numero di balli sociali e di coreografie teatrali di cui conosciamo a volte a malapena il nome, e di maestri, coreografi e interpreti che non hanno lasciato tracce della loro attività. Sulla sua pelle, aveva d'altra parte esperito come gli assetti interpretativi e ricostruttivi da lei stessa eretti nel corso degli anni avessero necessitato di un'opera costante di rielaborazione e di riflessione, anche solo per il ritrovamento di una fonte inedita che gettava una luce nuova su questioni e interpretazioni che sembravano assodate. Inutile sottolineare quanto questa attività critica e quest'attitudine autoriflessiva costituissero un altro insegnamento proficuo per generazioni di studenti e di studiosi. Problematiche come la raccolta, la selezione delle fonti documentarie, la loro critica ed esegesi, le operazioni di destrutturazione e di interpretazione del documento continuano, d'altra parte, a costituire il pane quotidiano dello storico, del ricercatore, del ricostruttore.

Il *saltarello* tra colto e popolare e il problema dell'improvvisazione

Un esempio di una forma coreica tuttora vivente, testimoniata in certi periodi storici sia in ambito colto sia in ambito popolare, è costituito dal citato *saltarello*, danza popolare ancora presente come ballo di 'coppia aperta', cioè senza contatto, oppure con un limitato contatto di braccia, diffuso in diverse configurazioni nell'Italia centrale (DI TONDO 1999; DI TONDO 2000). Le prime attestazioni storiche del *saltarello*, come noto, risalgono al periodo compreso tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento e sono di carattere musicale, contenute nel codice British Library, Add. MS 29987. Da allora, diverse forme coreutiche e musicali così denominate hanno fatto la loro comparsa nelle testimonianze a noi pervenute, in un intreccio a volte difficilmente districabile che sembra attraversare momenti storici, ambiti e livelli sociali e culturali, oltre

che geografici, assai diversi. In ambito colto, infatti, il *saltarello*, estrapolato dal suo contesto popolare, fa per la prima volta la sua comparsa nei trattati dei maestri di danza aulica del Quattrocento. Seppure caratterizzato da un tempo e da un passo specifico (il cosiddetto «passo di saltarello») in questo ambito esso non è presente come danza autonoma ma è per così dire inglobato nelle composizioni coreografiche dei maestri (*balli e bassedanze*). Nella prima metà del Cinquecento viene però sostituito nel favore dei ceti elevati da altre danze vivaci e saltate, come la *gagliarda*.

Un'altra forma di *saltarello* è testimoniata nelle fonti musicali del Cinque-Seicento e nei trattati di ballo medesimo periodo, ove non si distingue però per un passo o una coreografia specifica, rappresentando per lo più una sezione dei complessi balletti di corte dei maestri, la cui musica e la cui elaborata coreografia si discostano molto, come ovvio, dal repertorio del secolo precedente. La sua presenza va facendosi sempre più sporadica, anche a livello musicale, a partire dall'inizio del Seicento. In ambito popolare, esso avrebbe continuato invece la propria storia, come sembrerebbero attestare alcune testimonianze iconografiche, letterarie e musicali appartenenti a un livello che può esser definito semipopolare cittadino, di area settentrionale. Sempre più numerose a partire dal Settecento diventano invece le testimonianze figurative e letterarie, prodotte soprattutto da artisti e viaggiatori stranieri, quindi dai primi folcloristi e raccoglitori di «usi e costumi del popolo», relative al *saltarello* ballato a Roma e nelle campagne circostanti (e perciò in ambito popolare urbano e rurale). Esso viene descritto come un ballo di coppia aperta, ma sembra che a Roma ne esistesse anche una versione a sei, forse sul tipo del *saltarello* attualmente ballato nell'Appennino romagnolo.

In ambito colto, ancora, un rinnovato favore si ha nell'Ottocento, con l'affermarsi della voga del popolarismo romantico e di una concezione e di una fruizione, quasi sempre di maniera e condizionata da un'ottica aneddotica e di colore, spesso equivoca e paternalistica, della musica e della danza del popolo (CIRESE 1973). Il *saltarello*, danza nazionale degli Stati romani (ossia dello Stato pontificio) fa la sua comparsa nei salotti borghesi, dove si suona e si danza una versione edulcorata del *saltarello romano*, e in alcune sinfonie e in balletti del

periodo romantico. Di fronte a questo percorso così lungo e complesso, viene spontaneo chiedersi quanto un'identità terminologica possa o meno aver corrisposto a un'identità di contenuto coreutico e musicale, attraverso svariati secoli, contesti di cultura, livelli sociali differenti di corte, semipopolare cittadino, popolare urbano e rurale, e di regioni geografiche di riferimento –le testimonianze colte o semicolte sono relative a un'area per lo più settentrionale, quelle sul *saltarello* popolare a un'area centrale–. In realtà, appare chiaro come le diverse forme coreiche e musicali che nel corso di oltre cinque secoli possono essere ricondotte sotto il termine “saltarello”, siano in realtà forme differenti, apparentate solo dal nome, e da quasi nessun altro elemento. Anche il tempo in 6/8 non è sempre una costante, come pure una eventuale modalità di esecuzione che preveda passi staccati da terra è troppo labile riferimento per poter affermare continuità o persistenze.

Tornando all'interpretazione che Barbara dava del *saltarello* quattrocentesco, due erano gli ordini di problemi che si poneva riguardo alla sua ricostruzione e in merito ai quali si rivolse per ispirazione al mondo delle danze tradizionali italiane¹. Il primo riguardava la modalità esecutiva del passo di *saltarello*, che come noto per Cornazano sarebbe consistito «solo di passi doppi, ondeggiato per relevamento del secondo passo curto, che batte in mezo de l'uno tempo e l'altro, e campeggiato per movimento del primo passo che porta la persona» (CORNAZANO 203, f. 5v). Il passo doppio, però, nel *saltarello*, e solo in questo, veniva accompagnato da un «salteto», secondo quanto riferito da Domenico da Piacenza: «el motto de saltarello è uno doppio cum uno salteto» (DOMENICO 972, f. 6r). Questa presenza del salto è confermata da altre fonti, come il manoscritto adespoto conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia: «El Saltarelo: uno paso dopio el salto che si suso un pe' quale su' lato amen» (VENEZIA 34). Ma quando e come andava eseguito questo salto? Sul levare della musica? All'inizio dell'esecuzione del passo doppio o alla fine (SPARTI 1986; SPARTI-SUTTON 1998; SMITH 1990)? Ricordo che la cosa fu al centro di un

¹ Il suo lavoro mi parve così interessante che sviluppai questo tema nel 1984 per la mia tesina dell'esame di Storia della Musica, grazie anche alla lungimiranza, oltre che di Diego Carpitella, di Pierluigi Petrobelli, grande figura di musicologo che si era tra l'altro interessato di musica medievale e che quindi accolse il tema con particolare attenzione.

esperimento condotto da Barbara a Urbino, credo nei primi anni Ottanta, con i propri allievi, tra cui io, invitati a provare liberamente quale fosse la soluzione a loro più congeniale. Trovammo interessante notare che gli italiani istintivamente eseguivano il salto sul levare, utilizzando tale movimento per darsi slancio nell'esecuzione del passo doppio che cadeva quindi sul battere musicale; gli stranieri facevano invece esattamente il contrario con un effetto di palese appesantimento del passo. E' troppo labile traccia per potersi imbarcare in una teoria degli influssi geografici, climatici e culturali nel ballo, però la cosa mi diede da pensare.

Il secondo problema che Barbara pose alla nostra attenzione riguarda il *saltarello*: per quanto fosse estremamente frequente nelle sale italiane, come attestato da Cornazano², nei trattati esso costituisce una delle sezioni iniziali di molti *balli*³, mentre in non poche *bassadanze* si ritrovano *tempi* o *motti* di *saltarello*, ovviamente *in tempo di bassadanza*, quindi assai più lenti (SPARTI 1995). Nelle fonti quattrocentesche non sono però riportate coreografie di *saltarello* formante una composizione autonoma, né indicazioni che la *bassadanza* dovesse essere seguita dal *saltarello*. Anche in tal caso, le eccezioni sono poche e contenute in un paio di raccolte di ballo, di area umbra e toscana⁴. Tali indicazioni fanno ritenere che i maestri dessero per scontato che dopo la *bassadanza* i ballerini potessero eseguire un *saltarello*, a loro piacere, mentre i musicisti potevano utilizzare la stessa melodia, con le opportune modifiche ritmiche e di tempo, per le due danze, *bassadanza* e *saltarello*. Anche se Cornazano descrive alcune raffinate varianti che la donna avrebbe potuto introdurre nell'esecuzione, oltre a «soi passi naturali campeggiati et

² Celebre la sua descrizione: «Di tutte le cose che si danzano oltre i ballitti, in sale degne, a noi italiani le più frequentate sono saltarello e bassadanza. El saltarello, come è dicto, si chiama a gli spagnoli *altadanza* et è passo brabant, famiglio di bassadanza, che dietro ad ella si fa sempre lui» (CORNAZANO 203, f. 9r)

³ Il ben noto *Rostiboli gioioso*, invece, contiene sedici tempi di *saltarello* dopo la sezione in *bassadanza* (SPARTI 1995, pp. 237-238).

⁴ In coda alle *bassadanze Malum, Alessandresca e Febus* è scritto «facendola un'altra volta et de poy spiche lu saltarellu» (FOLIGNO 42, ff. 1v, 3r e 4v). Anche il ballo *Se non dormi donna alscolta*, si chiude, la seconda volta, col *saltarello* «da capo tutto quel medesimo una'altra volta e a sedere col saltarello» (FIRENZE Bn 1021, f. 57r).

ondeggiati»⁵, probabilmente il *saltarello* era considerato una danza troppo semplice, ancora vicina in qualche maniera alle sue radici popolari, in contrasto con le complesse coreografie dei maestri, danze «fortissime», secondo Cornazano, non «per genti che imbrattino il foglio» (CORNAZANO 203, f. 34r). Di tale genere sembra per esempio un breve *ballo* per due, *Ferretra* di Domenico, giuntoci privo di notazione musicale e la cui coreografia prevede solo passi di *saltarello* avanti e indietro e *contrappassi*, nel quale si nasconde forse uno di quegli esempi di danze più vicine alle origini popolari e di così facile esecuzione da essere disdegnate dai trattatisti:

Imprima si fa 4 tempi di salterello, e il quarto tempo indietro; et poi fare quel medesimo un'altra volta; et poi fare due tempi di salterello, l'uno innanzi e l'altro indietro, quatro tempi et sei contrapassi col piè stanco, con uno tempo di salterello indietro; et poi fare questo medesimo un'altra volta con uno tempo di saltarello indietro, et poi fare questo medesimo un'altra volta con uno tempo di saltarello indietro (SIENA 29, 74r-74v).

In realtà, il *saltarello* doveva essere un ballo di caratteristiche vivaci e diversificate quanto meno nei dispositivi spaziali, come riscontrabile anche negli stessi trattati, ove in alcuni balli sono per esempio presenti percorsi «a guisa di biscia», cioè in serpentina (*Pizochara*), di tessitura e di scambio di posto dei danzatori (*Tessara*, *Verçepe*), di allontanamento e avvicinamento della coppia o del trio, andando al contrario gli uni degli altri oppure «all'incontro» (*Spero*, *Rosina*, *Moza di Biscaie*), figurazione questa tipica anche di diverse *bassedanze*. Soprattutto nei *balli* più giocosi e pantomimici, proliferano altri motivi e dispositivi spaziali che l'osservazione e la ricerca etnografica italiana mostrano essere tipici di diversi giochi e balli popolari, soprattutto di carattere pantomimico: lo scambio delle coppie (*Anello*), il girare insieme per mano (*Petitrose*, *Chirintana*), il circondare il proprio compagno o i propri compagni (*Giove*, *Sobria*, *Vercepe*, *Ingrata*), il passare davanti a loro alternandosi (*Lioncello vecchio*). Altrettanto probabile è che nel *saltarello* giocasse un certo ruolo l'improvvisazione; non si capisce altrimenti il favore da essa riscosso e soprattutto in che modo si potesse ballare «gran pezza al saltarello», come indicano alcune testimonianze, per esempio relative al celebre

⁵ Due passi semplici *ondeggiati* e *campeggiati* erano da eseguirsi in un tempo di *saltarello*, e tre *contrappassi* da eseguirsi in due tempi di *saltarello*, senza però «dispiccare el suo tempo da terra, né anchora l'homo, senno rarissimo se gli è bon danzatore» (CORNAZANO 203, f. 6v).

ballo approntato nell'aprile 1459 a Firenze per omaggiare papa Pio II (ROSSI 1895).

Un'ulteriore conferma di questa duttilità nell'esecuzione del *saltarello*, magari in luoghi e ambienti non strettamente aulici oppure in particolari momenti dell'anno, come il Carnevale, in cui l'etichetta si allentava, sembra poi venire, oltre che dalle fonti letterarie, dall'iconografia, raffigurante movimenti 'alti' e saltati, invisibili al maestro di ballo aulico, atteggiamenti, gesti e posizioni delle braccia, anche si direbbe presso i ceti elevati, vivaci e diversificati, prese e figurazioni popolaresche quali giri della danzatrice sotto il braccio alzato del danzatore. Anche in questo caso, Barbara aveva perfettamente compreso il problema e quindi invitò degli insegnanti di danze popolari italiane che mostrarono un *saltarello* (anche denominato al femminile, *saltarella*) della zona di Amatrice (Rieti), ricco di passi saltellati e vivaci, di giri del danzatore e della coppia, particolarmente virtuosistico, affinché i suoi allievi prendessero cognizione di quanto ancora succedeva in ambito popolare.

La scelta di Barbara non era in effetti causale in quanto un ballo chiamato *Matriciana*, eseguito tenendo un fazzoletto tra i danzatori, presa ancora in uso in ambito popolare, è presente in un manoscritto conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana sul quale lavorò a lungo: *Del Origine e Nobiltà del ballo* (1620 ca.) di Giulio Cesare Mancini (SPARTI 2003). Tale spunto, come la stessa Barbara sottolineava, fu però fatto cadere dalla quasi totalità dei suoi allievi, assistenti e seguaci, credo per varie ragioni, tra cui l'assenza di modelli scritti di riferimento, diversamente per esempio dei più tardi *gagliarda* e *canario*, dei quali, come noto, ci sono rimaste molte *mutanze*. Un altro problema risiedeva nella mancanza di abitudine, tipica invece dei danzatori tradizionali, alla prassi improvvisativa, pur contemplata dai maestri quattrocenteschi. In proposito, basti pensare agli esercizi che Guglielmo Ebreo consiglia per imparare a danzare secondo lo stile e il carattere di differenti strumenti, oppure per abituarsi a danzare ogni *mesura* nel tempo di un'altra senza farsi «cavare» dal tempo. Vanno poi considerate la preferenza accordata al repertorio più nobile come quello delle *bassedanze* da parte di molti studiosi e allievi, soprattutto nel Nord Europa, e la scarsità di notazioni di *saltarello* nelle fonti musicali.

La canzone a ballo, i balli quattrocenteschi e i «giochi da putti e da donne»

Un altro ambito di interesse di Barbara Sparti, oltre alla *moresca* (SPARTI 2001; SPARTI 2008), alla musica vocale a ballo e al repertorio frottolistico (SPARTI 1996), riguardava la *canzone a ballo* e la *ballata*, generi appartenenti per buona parte alla tradizione orale, dei quali mi occupai ormai molti anni fa (DI TONDO 1991). Spesso sinonimi nelle fonti, la *canzone a ballo* e la *ballata* sono utilizzati per indicare componimenti poetici o poetico-musicali, sovente collegati alla danza. E' tale la confusione che già nel 1959 il musicologo W. Thomas Marrocco intitolava un suo breve saggio su questa forma *The Ballata - A metamorphic form* (MARROCCO 1959). Quel che è certo è che delle varie danze citate nelle opere letterarie italiane trecentesche e quattrocentesche solo le danze in cerchio chiuso –la *carola*, chiamata anche *ridda*, *ronda*– oppure aperto –la *tresca*, molto spesso accompagnati dal canto (da cui *canzone a ballo*)– emergono con una certa chiarezza. Questo termine, e ancor più quello di *ballata*, tuttavia, sembra designasse non tanto una danza precisa quanto un genere di danza che assumeva caratteri e aspetti differenti presso le diverse classi sociali, le occasioni, gli ambienti. La fortuna di questi semplici balli «retondi» fu in ogni caso molto longeva in quanto, anche quando verranno introdotte nuove e più raffinate danze, essi continuarono a essere impiegate presso diversi ceti sociali sino almeno al Seicento. In ambito popolare sono ancora vivi oggi balli in cerchio aperto o chiuso (in Italia, basti pensare al *ballo tondo* sardo) e giochi cantati in cui è presente il cerchio, già inclusi da Tomaso Garzoni nella sua *Piazza universale* (prima edizione 1585), nel capitolo *De Giuocatori in universale*, come *bal rotondo*, tra i «giochi di fanciullo», mentre il *ballo tondo* è compreso tra «quei da grandi, c'han pur del fanciullesco in parte, usati nelle veglie» (GARZONI 1586, p. 574).

Quello della *canzone a ballo* e della *carola*, in realtà, è un argomento che necessita di una particolare attenzione nel reperimento, nell'analisi e nel trattamento delle fonti in quanto, non esistendo fonti dirette, coreografiche o musicali, bisogna rivolgersi a quelle di carattere indiretto, utili soprattutto a

investigare questioni come il contesto e la funzione, piuttosto che la sua forma. Unica, parziale eccezione il notissimo *Llibre Vermell*, codice musicale manoscritto redatto verso la fine del Trecento e contenente una serie di semplici canti e di balli con testo devoto in latino destinati ai pellegrini del Santuario di Montserrat in Catalogna, alcuni dei quali (*Stella splendens in monte*, *Polorum regina* e *Cuncti simus concanentes*) presentano delle indicazioni, per quanto generiche, sulla loro modalità coreica, ovvero «ad trepidium rotundum» o «ball redon». Oltre a questi balli in tondo, composti da un ritornello cantato dal coro dei danzatori e da una strofa eseguita dal solista, probabilmente colui che guidava la danza, forse per la difficoltà di far accettare ai fedeli dei balli con testo latino, il manoscritto contiene anche una *balada* in catalano, ovvero *Los set goytz*, *Balada dets goytz de nostra dona en vulgar cathlan a ball redò*, ovvero *Ballata delle gioie di Nostra Donna, in volgare catalano in ballo tondo*, la cui musica vivace e ritmata richiama gli stilemi popolari del tempo.

Quanto all'Italia, bisogna rivolgersi a testimonianze di carattere indiretto di vario genere (citazioni letterarie, testi poetici e teorici, atti giudiziari e notarili, alcune rappresentazioni iconografiche) la maggior parte delle quali sono stati ritrovate e pubblicate, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, da un nutrito gruppo di letterati e filologi e di studiosi di tradizioni popolari. Per lo più, la visione che sottende queste pubblicazioni è puramente filologica e letteraria e si incentra su questioni relative a rime, forme poetiche, particolarità linguistiche e così via. Non mancarono però alcuni studiosi più avvertiti che si interrogarono su problemi quali il rapporto tra espressione orale e rielaborazione letteraria nelle ballate trascritte da mani anonime nei codici del Trecento, sui rapporti tra antiche *canzoni a ballo* e giochi popolari contemporanei, sulla citazione di canti popolari nel repertorio villottistico e frottolistico e nella *lauda drammatica*, forma quest'ultima derivante dalla *ballata* profana, diffusasi nell'Italia centrale a partire dalla metà del Duecento, in cui non è improbabile che fosse presente anche la danza, come sembrerebbero indicare anche in alcuni testi di invito ai fedeli alla *danza amorosa* in lode di Cristo. Non trascurabile fu pure l'attenzione che tali studiosi portarono a rituali agrari di antica origine come il *Kalenda maya*, o

Calendimaggio, di cui si ha ancora traccia nelle feste del *majo* o di maggio diffuse in diverse parti di Italia e un esempio nel frontespizio di un'edizione della fine del Quattrocento delle *Ballatette* di Lorenzo de' Medici, raffigurante dodici fanciulle, come i mesi dell'anno, che danzano in cerchio cantando; in primo piano, due giovanette, inginocchiate davanti a una figura maschile (probabilmente lo stesso Lorenzo), recano un ramo di pino, simboleggiante il *majo*, e fanno la questua.

Particolarmente interessanti sulla *canzone a ballo* di carattere profano sono invece le testimonianze contenute in margine a una serie di atti notarili bolognesi, chiamati *memoriali*, che vanno dal 1266 al 1436, ove sono notate alcune *cantinele* (cantilene, termine che conserverebbe il significato di canto popolare profano da accompagnarsi con la danza e con la musica), probabilmente riecheggianti per le vie e per le piazze di Bologna. Presenti sono anche diversi componimenti i cui temi sono ancora vivi nella nostra tradizione, come la *malmaritata* (o anche la *malmonacata* o il *malmonacato*) che si lamenta della sua triste sorte, l'amante che inveisce contro il marito geloso e contro i guardiani della sua donna, la giovane che chiede al padre o alla madre di darle finalmente marito, il *contrasto* tra coniugi o tra cognate, che bisticciano su tutto ma alla fine si trovano d'accordo sull'ingannare i rispettivi mariti (LEVI 1913). Sulla pratica di ballare e cantare notevoli sono per esempio le testimonianze in alcuni documenti giudiziari bolognesi dei fine Duecento relative alle turbolenze delle brigate di studenti (*scolari*) universitari, denunciati per gioco d'azzardo durante le feste dell'Epifania e a Carnevale, durante le quali cantavano e ballavano (*salticiabant*) nelle case private, oppure durante i festeggiamenti seguenti al conseguimento della laurea (FIORI 1999). Più informati siamo sulle canzoni, spesso di carattere irriverente, eseguite, nei balli o meno, dalle rissose brigate di giovani, che per tutto il Medioevo e oltre giravano per borghi piccoli e grandi, soprattutto in occasione delle festività come il Carnevale e il Calendimaggio. Bastava talora un futile pretesto, una presa in giro in musica, perché nascessero risse furibonde tra brigate rivali che terminavano talvolta con le due parti convocate davanti all'autorità, che ne trascriveva i motteggi e le discussioni, fornendoci quindi una preziosa

testimonianza. Ne è un esempio quella relativa ai fatti avvenuti a Chioggia nel settembre 1348, «in chontrata», dove alcuni giovani sono impegnati in una *chorea*, accompagnati dalla *chantillenam* cantata da uno di loro. Sopraggiungono altri giovani che cominciano a disturbare «dictam choream et cum suis fabullis et bufonaris cepit dictam cantillenam turbare», iniziando un'altra canzone che doveva essere assai popolare all'epoca: «le male lengue cho plu le dirà / la mia dona meio me vorà». Uno dei danzatori, infastidito, risponde a tono, parafrasando la canzone: «Le male lengue cho plu le dirò / la toa dona peço te vorà». Una parola tira l'altra; uno dei giovani ricorda di essere già stato disturbato dalla comitiva in un'altra occasione, quando cantava una *maytinatam* (mattinata). Ben presto si accende una rissa che termina con il ferimento di diversi giovani e con le parti convocate presso il Podestà (LEVI 1915).

Una pregevole fonte di informazioni sulle modalità di esecuzione delle ballate destinate alla danza verso la metà del Trecento è costituito dal *Decameron* di Giovanni Boccaccio, sul quale non mi soffermo perché molto noto se non per ricordare le canzoni cantate e citate dal personaggio di Dioneo, che costellano le giornate e i cui titoli non sono di fantasia, come confermato, tra l'altro, da un'annotazione che alcuni notai fiorentini posero nel 1576 sul margine di un esemplare del *Decameron*:

Le canzonette qui tocche da Dioneo son di quelle che a quei tempi si cantavano in su le feste et alle veglie a ballo, come ancor oggi s'usa per sollazzo e se ne ritroverebbe forse qualc'una; ma non vale il pregio di ridurle in vita (LEVI 1913, p. 332).

Nel *Decameron* è pure citato un ballo-gioco in cui uno ad uno i partecipanti sono invitati a uscire dal cerchio, per poi ricostituirlo e ricominciare da capo, come nel ballo che comincia con il verso *L'acqua corre alla borrana*, citato allorché viene descritta la furba contadina Monna Belcolore come «quella che meglio sapeva sonare il cembalo e cantare *L'acqua corre alla borrana* e menare la ridda e il ballonchio». Per nostra fortuna, il testo di questa canzone è riportato, annotato da mani anonime, in margine a diverse edizioni cinquecentesche del *Decameron*, con alcune note esplicative, come la seguente:

Io udi' cantare a Rovezano [Firenze] l'anno 1552 quella canzone di che fa mentione il Boccaccio, che comincia: *L'acqua corre alla Borrana*, la quale è questa appresso et cantasi nel modo che io dirò. Cantasi in ballo tondo, dove sia ugal numero di huomini et di donne, disposti un'huomo et una donna et colui che la impone comincia così, nel tuono di quella canzone che voi potete haver sentita: *Quanti polli è in sul pollaio* (NOVATI 1905, p. 371).

Segue una descrizione che permette di visualizzare una sorta di gioco ballato, diviso in due parti, nella prima delle quali le danzatrici sono condotte via dal cerchio dal solista e poste alla sua sinistra, mentre nella seconda gli uomini sono invitati a tornare, uno alla volta, tra due donne, sino a ricostituire il cerchio alternato di uomini e donne. Il motivo musicale della canzone *Quanti polli è in sul pollaio* citata dal commentari è stato identificato dagli studiosi in un gioco presente in tutta la penisola con vari nomi (*Signura Donn'Annamaria, Madonna Pollaiola, Madonna Pollinara, Madonna Guardiana*), citato già nel Cinquecento in un codice di giochi fiorentini tra «più giochi da putti e da donne» che sembra avere molti punti di contatto con la *canzone a ballo* in questione (NOVATI 1905). Molti dei nostri giochi infantili mostrano in effetti di aver conservato tracce di *canzoni a ballo* del periodo medioevale e anche successivo. Una versione dello stesso testo de *L'acqua corre alla Borrana*, riportato nell'edizione quattrocentesca del *Decameron*, diviso tra una ripresa intonata dal coro e una stanza del solista, che molti di noi ricorderanno perfettamente di aver intonato da bambine, per esempio nel gioco della *Bella lavanderina*, propone una piccola coreografia nei quali appaiono i passi citati nei trattati aulici:

<i>Ripresa</i>	Danzi chi danza che fai una bella danza
<i>Stanza</i>	E danzala tu che l'hai la tua speranza. Per amor facci un salto per gentilezza un altro, con una riverenza e una continenza e torna alla tua stanza.

Un altro motivo diffuso è l'invito alla danza rivolto a giovani e fanciulle e che esclude gli indegni per ragioni anagrafiche o morali, tipico anche di molti balli e canti popolari anche italiani e di cui si trova traccia in diversi componimenti di tono volutamente popolareggiante. Numerose testimonianze ci mostrano come spesso la canzone a ballo avesse una forte configurazione mimica e drammatica, con testi a contrasto, gesti pantomimici, legati al lavoro o all'atto sessuale, versi di animali. Ne è un esempio una delle *ballate* più famose del letterato quattrocentesco Franco Sacchetti nella quale un uomo, invitato a condurre una danza, prima rifiuta, affermando di non saper né cantare né danzare, poi, una volta accettato l'invito del coro dei danzatori, esclude dal ballo tutti coloro che lo disturberebbero, donne dure di cuore, vecchie, gelosi, avari, tristi. L'uomo guida quindi una danza i cui esecutori sono tra l'altro invitati a prodursi in gesti pantomimici, suoni onomatopeici e in imitazioni di versi di animali:

Ballate forte, e alto le man su
Se c'è il gallo, canti cu cu ricù;
e se c'è l'oca, dica pur coco
Se la cornacchia c'è, gridi cra cra;
se c'è la quaglia, canti qua qua riqua:
[...] Canti il suo verso ogn'altro che ci fosse;
e forte tossa chi avesse tosse (CARDUCCI 1912).

Questo tipo di canzoni ricordano sia i giochi infantili, sia gli elementi di gioco, di scherzo, di sfida scherzosa e di inseguimento, presenti in diversi balli quattrocenteschi o cinquecenteschi,⁶ diffusi nelle danze della tradizione popolare, italiana e non, in cui è possibile scambiare i partners o scegliersi il compagno/la compagna, baciarsi o toccarsi, passarsi un oggetto, intrecciare dialoghi, mimare atti persone o animali, fare versi e così via.

Questo mondo variegato e multiforme affascinava Barbara che vi trovava spunto e ispirazione. La sua immensa passione per quanto faceva, la sua vivacità intellettuale, da vera donna rinascimentale, era d'altra parte indiscutibile, al pari del suo forte carattere. A onor del vero, il nostro rapporto personale non fu

⁶ Basti pensare all'esecuzione, spesso a botta e risposta tra i danzatori, del *movimento* o dello *scosso* nei trattati del Quattrocento, oppure alle vivaci figurazioni della *chiarantana* e della *caccia*, ai vari balli *del piantone*, *del fiore* o *del cappello* oppure alla *nizzarda* nel Cinquecento.

sempre idilliaco, pure per una certa incompatibilità caratteriale, contrariamente alla relazione professionale, sempre corretta e stimolante. La stima che ci ha sempre unito, anche quando presi strade diverse, per esempio iniziando a lavorare alla fine degli anni Ottanta con il compianto Andrea Francalanci, che sentivo più vicino a livello esecutivo e interpretativo, la riconoscenza che provo nei confronti di Barbara, lo stimolo che ha costituito il suo esempio di dirittura morale e intellettuale, restano per me immutate. Mi piace immaginarla lì, in qualche luogo che discute con il Francalanci sull'interpretazione di qualche *bassadanza* di Domenico o di Guglielmo.

Fonti

CORNAZANO 203	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Capponiano 203, Antonio Cornazano, <i>Libro dell'arte del danzare</i> (1455/1465ca.).
DOMENICO 972	Paris, Bibliothèqu Nationale de France, f. ital. 972, Domenico da Piacenza, <i>De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare</i> [1455ca.].
FIRENZE 1021	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Cod. Palat. 1021, 1510.
FOLIGNO 42	Foligno, Seminario Vescovile, Biblioteca Jacobilli, D.I. 42.
GARZONI 1586	GARZONI, Tomaso, <i>La Piazza univiale di tutte le professioni del Mondo, nobili et ignobili</i> , Venezia, appresso Gio. Battista Somascho, 1586.
SIENA 29	Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, cod. L.V. 29.
VENEZIA 34	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. II. 34 = 4906.

Bibliografia

CARDUCCI 1912	CARDUCCI, Giosué: <i>Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV</i> (Sesto: Madella, 1912).
CARPITELLA 1956	CARPITELLA, Diego: <i>Ritmi e melodie di danze popolari</i> (Roma: Accademia Nazionale di S. Cecilia, 1956).
CARPITELLA 1960	CARPITELLA, Diego: "Profilo storico delle raccolte di musica popolare in Italia", in <i>Studi e ricerche</i> (Roma: Centro Nazionale di Musica Popolare di Roma, 1960), pp. 37-58.
CARPITELLA 1973	CARPITELLA, Diego: <i>Musica e tradizione orale</i> , (Palermo: Flaccovio, 1973).
CIRESE 1973	CIRESE, Alberto M.: <i>Cultura egemone e culture subalterne</i> (Roma: Palumbo, 1973).

- DI TONDO 1990-1991 DI TONDO, Ornella: "Il concetto di 'popolare' e 'colto' nella trattatistica coreutica in Italia dal XV al XIX secolo", *Choreola* I/1 (1990-1991), pp. 5-15.
- DI TONDO 1991 DI TONDO, Ornella: "La canzone a ballo nel medioevo", *Choreola* I/3-4 (1991), pp. 63-87.
- DI TONDO 1998 DI TONDO, Ornella: "Alcune osservazioni sulla danza popolare in generale e sul saltarello laziale in particolare", in *Saltantes. Viaggio nella danza fra tradizione e modernità nella provincia di Roma*, (Roma: Provincia di Roma-Mediascena Europa, 1999), pp. 17-25.
- DI TONDO 2000 DI TONDO, Ornella: "Il saltarello tra colto e popolare nelle fonti dal XV al XIX secolo", *Choreola* IX/22 (2000), pp. 3-82.
- DI TONDO 2009 DI TONDO, Ornella: "Oralità e scrittura nella danza: alcune considerazioni", in Ornella Di Tondo, Immacolata Giannuzzi e Sergio Torsello (eds.), *Corpi danzanti. Culture, tradizioni, identità*, (Nardò: Besa, 2009), pp. 131-155.
- DI TONDO 2010 DI TONDO, Ornella: "Il documento nella storia della danza. Riflessioni in margine", in Cecilia Nocilli e Alessandro Pontremoli (eds.), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, (Roma: Aracne Editrice, 2010), pp. 207-234.
- FIORI 1991 FIORI, Alessandra: "Cronache di ballate dal Medioevo bolognese", *Choreola* I/3-4 (1991), pp. 96-101.
- GIORDANO-PONTREMOLI 2013 GIORDANO, Gloria e PONTREMOLI, Alessandro (eds.), *Barbara Sparti. Dance, dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, (Bologna: Massimiliano Piretti, 2013).
- LEVI 1912-1913 LEVI, Ezio: "Cantilene e ballate dei secoli XIII e XIV dai memoriali di Bologna", *Studi Medievali* V (1912-1913), pp. 279-334.
- LEVI 1915 LEVI, Ezio: *Poesia di popolo e poesia di corte nel Trecento* (Livorno: R. Giusti, 1915).
- MARROCCO 1959 MARROCCO, W. Thomas: "The Ballata. A metamorphic form", *Acta Musicologica* XXXI (1959), pp. 32-37.
- NOVATI 1905 NOVATI, Francesco: "Una vecchia canzone a ballo: Madonna Pollaiola", in Francesco Novati, *Studi e ricerche* (Bari: Laterza, 1905), pp. 327-397.
- ROSSI 1895 ROSSI, Vittorio: *Un ballo a Firenze nel 1459* (Bergamo: Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1895).
- SMITH 1987 SMITH, William A.: "Una fonte sconosciuta della danza italiana del Quattrocento", in Maurizio Padovan (ed.), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, (Pisa: Pacini, 1990), pp. 71-84.
- SPARTI 1986A SPARTI, Barbara: "The 15th Century Balli Tunes: A New Look", *Early Music* XIV/3 (1986), pp. 346-357.
- SPARTI 1986B SPARTI, Barbara: "Style and Performance in the Social Dances of the Italian Renaissance: Ornamentation, Improvisation, Variation and Virtuosity", in *Proceedings of the Ninth Annual Conference of the Society of Dance*

- History Scholars* (Riverside: University of California, 1986), pp. 31-52.
- SPARTI 1995 SPARTI, Barbara: "Rôti Bouilli: Take Two El Gioioso Fiorito", *Studi Musicali* XXIV/2 (1995), pp. 231-261.
- SPARTI 1996 SPARTI, Barbara: "Would You Like To Dance This Frottola? Choreographic Concordances in Two Early Sixteenth-Century Tuscan Sources", *Musica Disciplina* L (1996), pp. 135-165.
- SPARTI 1999 SPARTI, Barbara: "Dance not only as text: Getting the fuller Picture of Dance in Renaissance and Baroque Italy (c.1455-1630)", *Proceedings of the XXII Congress of the Society of Dance History Scholars*, (Stoughton: SDHS, 1999), pp. 195-205.
- SPARTI 2000 SPARTI, Barbara: "Traditional Dance in Renaissance and Baroque Italy (1455-1630)", in *Proceedings of the 20th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology*, International Council for Traditional Music (Istanbul: Bogaziçi University, 2000), pp. 171-187.
- SPARTI 2001 SPARTI, Barbara: "An 18th-century Venetian moresca", in *Proceedings of 21st Symposium of the Study Group on Ethnochoreology*, International Council for Traditional Music, (Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 2001), pp. 103-110.
- SPARTI 2003 SPARTI, Barbara: "Improvisation and Embellishment in Popular and Art Dances in Fifteenth and Sixteenth-Century Italy", in Timothy J. McGee, (ed.), *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, (Kalamazoo, MI: Western Michigan University, 2003), pp. 117-144.
- SPARTI 2008 SPARTI, Barbara: "An 18th-Century Venetian Moresca. Popular Dance, Pyrrhic, or Regulated Competition?", in Uwe Schlottermüller, Howard Weiner e Maria Richter (eds.), *Vom Schäferidyll zur Revolution. Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert* (Freiburg: fa-gisis Musik und Tanzedition, 2008), pp. 197-218.
- SPARTI-SUTTON 1998 SPARTI, Barbara e SUTTON, Jane: "Saltarello", in Selma J. Cohen (ed.), *International Encyclopedia of Dance*, (New York: Oxford University Press, 1998), pp. 351-355.
- SPARTI-VAN ZILE 2011 SPARTI, Barbara e VAN ZILE, Judy: *Imaging Dance: Visual Representations of Dancers and Dancing*, (Hildesheim: Olms Verlag, 2011).